



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di Ricerca in Scienze della Cultura

Dipartimento Culture e Società

L-FIL-LET/14

LA SVOLTA BIOCULTURALE NELLA NARRATIVA CONTEMPORANEA

SIRI HUSTVEDT E JUDITH SCHALANSKY

Dottoranda

Valentina Grispo

Coordinatrice

Prof.ssa Giulia de Spuches

Tutor

Prof.ssa Roberta Coglitore

Co-Tutor

Prof. Michele Cometa

Ciclo XXXVI

INDICE

INTRODUZIONE	
- BIOPOETICA	3
- FORME DI SCRITTURA	11
- IL CLOSE READING	17
- I CASI STUDIO	20
1. SIRI HUSTVEDT	
- LA QUESTIONE NEUROSCIENTIFICA	28
- MEMORIA/IMMAGINAZIONE	49
- CORPO/MENTE	60
- TRAUMA	76
- AUTOPATOLOGIA	91
- AUTOBIOGRAFIA	105
2. JUDITH SCHALANSKY	
- LA QUESTIONE ECOLOGICA	120
- EVOLUZIONE	132
- AMBIENTI	142
- IBRIDAZIONE	163
- ANIMALITÀ	174
- ESTINZIONE	192
CONCLUSIONI	201
BIBLIOGRAFIA	205

INTRODUZIONE

L'interdisciplinarietà consiste nel creare un oggetto nuovo, che non appartenga a nessuno.

Roland Barthes

BIOPOETICA

Il termine biopoetica indica una recente proposta nell'ambito dello studio del *bios* e consiste in una riflessione teorico-letteraria basata sulla biologia, sull'evoluzionismo e sulle scienze cognitive¹. La biopoetica incarna il tentativo di attribuire un significato biologico alla narrazione, a partire da una concezione di questa come comportamento tipico dell'*Homo sapiens*. Raccontare storie può, infatti, essere considerata una di quelle attitudini cognitive fondamentali che hanno permesso agli esseri umani di costruire una specifica «nicchia ecologica» in cui vivere, prodotta dall'interazione tra evoluzione biologica e costruzioni culturali². All'interno di questa prospettiva, la narrazione è considerata a partire dal vantaggio adattivo che ha favorito nel corso dell'evoluzione della specie umana, traducendosi in sviluppo cognitivo, interazione sociale, realizzazione di manufatti e produzione letteraria. Elementi che possiamo considerare veri e propri “fossili” che ci aiutano a comprendere lo sviluppo della mente umana. La biopoetica rappresenta, inoltre, uno dei più riusciti tentativi di superare quell'impostazione teorica che prevede la suddivisione del sapere in “due culture”, ovvero le *Humanities*, da una parte, e le *Hard Sciences*, dall'altra³. Queste ultime sono tenute maggiormente in considerazione in quanto dotate, secondo questa suddivisione, di un fondamento empirico, rispetto invece alle prime che risulterebbero più marginali. Pertanto, al fine di scardinare questa visione dualistica, la biopoetica si pone come obiettivo fondamentale quello di indagare la questione del comportamento narrativo dell'*Homo sapiens*, prendendo in considerazione le istanze provenienti dalla biologia, dalle scienze cognitive e dalle neuroscienze. Si tratta di discipline che, negli ultimi decenni, hanno collaborato al progetto di una *consilience*, spesso rivoluzionando o modificando profondamente i paradigmi di molte altre scienze. Tra queste troviamo la stessa teoria letteraria che, in un'ottica biopoetica, riesce nel tentativo di unire lo studio

¹ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 21-56.

² M. Cometa, *Letteratura e scienze del bios: il caso di Siri Hustvedt*, in «QdR/ Insegnare letteratura», 9 (2019), pp.27-38, qui p.28.

³ C. P. Snow, *The Two Cultures*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

della produzione e dell'esperienza letteraria a riflessioni biologiche che risalgono alle scaturigini del pensiero poetologico, a cominciare da Aristotele⁴. La biopoetica, se osservata soltanto dal suo punto di vista terminologico, si inserisce all'interno di quella che può essere considerata una "moda del *bios*", diffusa negli ultimi anni nei più diversi ambiti del sapere. Oggi la letteratura scientifica e non, ci espone di continuo a nozioni quali bipolitica, bioetica, biosocialismo, bioregionalismo e via dicendo. Così come talvolta accade nel caso degli ambiti appena citati, termini legati a questa, sicuramente positiva, nuova attenzione al *bios*, anche la biopoetica rischia di rimanere un termine sterile, se non vi si affiancano letture e interpretazioni di testi, letterari e non, che diano un contenuto a questa proposta terminologica. L'adozione di una prospettiva biopoetica nello studio della letteratura invita, infatti, a mettere in discussione la concezione di narrazione proposta dalle *Humanities*. Si tratta di attraversare la soglia epistemologica che separa scienze della natura (*Naturwissenschaften*) e scienze della cultura (*Kultur/Geisteswissenschaften*) e riprendere il discorso da lì dove l'avevano lasciato figure come Ernst Cassirer, Arnold Gehlen, Helmut Plessner o Aby Warburg, che hanno posto le basi del necessario dialogo tra i due ambiti.

Michele Cometa sottolinea come la biopoetica possa essere declinata in due diverse prospettive che tengono insieme il comportamento narrativo e la produzione letteraria. Da un lato, l'interesse che gli scrittori, in particolare i poeti, hanno sempre dedicato ai temi del *bios*, della natura e del nostro essere nel mondo, dall'altro, le riflessioni sulla biologia dell'*Homo sapiens* che hanno avuto conseguenze dirette nell'ambito della teoria letteraria, nelle poetiche e nelle estetiche nelle varie epoche⁵. Basti pensare alla rivoluzione nel mondo dell'arte con la nascita del puntinismo (*pointillisme*), movimento pittorico sviluppatosi in Francia alla fine del XIX secolo, ispirato alle scoperte in ambito ottico dei meccanismi di funzionamento della vista umana, poi tradotte in un'estetica specifica che ha caratterizzato l'arte del '900. Questo movimento che, insieme ad altri, si inserisce nello scenario più ampio del neo-impressionismo, ha sancito nell'ambito artistico l'esigenza di coniugare scienza e arte. O, ancora, la marca stilistica di Gustav Klimt che ricopre letteralmente le figure umane dei suoi dipinti con disegni geometrici sferici o conici che, tra le altre interpretazioni, alludono al processo di scissione delle

⁴ M. Cometa, *Biopoetica*, in Id. (a cura di), *La letteratura e il bios. Quattro istantanee su Siri Hustvedt*, Mimesis, Milano 2022, pp.15-48.

⁵ M. Cometa, *Letteratura e scienze del bios: il caso di Siri Hustvedt*, cit., p.29.

cellule. Klimt aveva potuto conoscere e vedere con i propri occhi al microscopio questo processo biologico attraverso le lezioni viennesi, organizzate da lui stesso, del famoso biologo Emile Zuckerkandl, rivolte a un piccolo gruppo di artisti.

Il progetto di una biopoetica si inserisce nello scenario più ampio della svolta bioculturale (*Biocultural Turn*) che è avvenuta, ed è ancora in corso, nella narrativa contemporanea. Il concetto di svolta bioculturale sintetizza lo spirito profondo che anima gli approcci più innovativi delle odierne scienze della cultura e che, partendo proprio dalla *Kulturkritik* novecentesca, ha delineato una nuova frontiera della teoria letteraria. Dalla svolta affettiva alla svolta corporea, dalla svolta emozionale alla svolta materiale, si è trattato di declinare insieme elementi che provengono dalle tradizionali “scienze dello spirito” (*Geisteswissenschaften*) e quelli che provengono dalle scienze biologiche, mediche, fisiche ed ecologiche⁶. L'avvicinamento tra questi ambiti del sapere non è avvenuto soltanto a partire della teoria letteraria, ma anche grazie alle intuizioni di scienziati del calibro di Eric Kandel, considerato uno dei maggiori neuroscienziati del XX secolo, che nell'opera *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla Grande Vienna ai nostri giorni* (2012), indaga i meccanismi cerebrali che rendono possibile la creatività nell'arte e nella scienza, o dell' etologo Edward O. Wilson, padre della sociobiologia, che in *The Social Conquest of Earth* (2013), risale, partendo dalle forme di aggregazione degli insetti eusociali, quali termiti e formiche, alle origini delle forme della cultura umana, tra cui il linguaggio, la moralità, la religione, e l'arte. Ciò ha comportato, in prima istanza, una riconsiderazione dei rapporti tra le due culture e le scienze che le sostanziano, al punto che, sia sul fronte delle scienze della natura, sia su quello delle *Humanities*, il tema della *consilience*, ovvero della convergenza tra i dati provenienti da ambiti disciplinari differenti, è diventato centrale proprio a partire dall'epocale libro di Wilson, *Consilience: The Unity of Knowledge* (1999). Il concetto di *consilience* deriva, a sua volta, della nozione di co-evoluzione, elaborata nell'ambito della biologia evuzionista a partire da classici come *The Origin and Evolution of Cultures* (2005), scritto da Robert Boyd e Peter J. Richerson. Co-evoluzione e *consilience* rappresentano, dunque, l'una, un dato biologico, sempre più certo e dimostrato sperimentalmente, l'altra, il tentativo di una sintesi teorica che mette insieme, in un più ampio approccio bioculturale, *Humanities* e

⁶ Si vedano: Wulf, C., *Das Rätsel des Humanen. Eine Einführung in die historische Anthropologie*, Fink, München 2013; M. Cometa, *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Carocci Editore, Roma 2018.

scienze della natura. L'idea di una *consilience* tra questi due ambiti del sapere, ha ispirato, in particolar modo, i teorici della letteratura, sia sul versante del *Literary Darwinism*, sia su quello dei *Cognitive Literary Studies*, quali Nancy Easterlin⁷, David Amigoni⁸, Alex Mesoudi, Andrew Whiten, Kevin Laland⁹, Edward Slingerland¹⁰ e Jiro Tanaka¹¹. È proprio Joseph Carroll, il padre del *Literary Darwinism* statunitense, che ribadisce la centralità del concetto di *consilience* nel volume *Darwin's Bridge. Uniting the Humanities and Sciences* (2016), scritto, non a caso, insieme a Dan McAdams, il più importante teorico dei rapporti tra scrittura autobiografica e costruzione del Sé, e a Edward O. Wilson. Al di là di illustri esempi, come quelli degli autori citati, non bisogna, tuttavia, dimenticare i rischi teorici e ideologici a cui, talvolta, vanno incontro ambiti quali il *Literary Darwinism*, talvolta incline a fare della stessa *consilience* un dogma aprioristico, invece che un percorso di verifiche sperimentali, sempre rivedibili¹².

Sul fronte degli studi culturali, si può far risalire l'inizio del dialogo tra *Humanities* e scienze della natura, già alla Scuola di Birmingham degli anni Sessanta¹³. Non soltanto, infatti, i padri dei *Cultural Studies* britannici, tra cui Raymond Williams, tenevano in considerazione il fatto che una definizione moderna di cultura non può eludere il suo *alter ego* più immediato, la natura, ma soprattutto proprio perché gli studi culturali, in quanto forme di pensiero situato e "incarnato" (*embodied*), e in quanto riflessione sulle identità (*gender, postcolonial, queer*), hanno dovuto necessariamente collocare al centro della loro riflessione la questione biologica¹⁴.

⁷ N. Easterlin, *Making Knowledge: Bioepistemology and the Foundations of Literary Theory*, in «Mosaic», 32.1(1999), pp.131-148; Id., *Intermental Functions. Evolved Cognition and Fictional Representation*, in «Style», 45.2(2011), pp. 314-318; Id., *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation*, The John Hopkins University Press, Baltimore 2012; Id., *The Function of Literature and the Evolution of Extended Mind*, in «New Literary History», 44.4 (2013), pp.661-682; Id., *Thick Context. Novelty in Cognition and Literature*, in L. Zunshine (a cura di), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford University Press, Oxford-New York 2015, pp. 613-32.

⁸ D. Amigoni, *A Consilient Canon? Bridges to and from Evolutionary Literary Analysis*, in «English Studies in Canada», 32.2 (2006), pp.173-85.

⁹ A. Mesoudi, A. Whiten, K. N. Laland, *Towards a Unified Science of Cultural Evolution*, in «Behavioral and Brain Sciences», 29(2006), pp. 329-83.

¹⁰ E. Slingerland, *Good and Bad Reductionism. Acknowledging the Power of Culture*, in «Style», 42.2(2008), pp. 266-271; Id., M. Collard (a cura di), *Creating Consilience: Integrating the Science and the Humanities*, Oxford University Press, Oxford 2014.

¹¹ J. Tanaka, *Consilience, Cultural Evolution, and the Humanities*, in «Philosophy and Literature», 34.1(2010), pp. 32-47.

¹² M. Cometa, *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Carocci Editore, Roma 2018, p.18.

¹³ Ivi, p.19.

¹⁴ L. Zunshine (a cura di), *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2010, pp.215-221.

Il progetto della *consilience*, dunque, fornisce il quadro generale su cui articolare il nuovo dialogo tra *Humanities* e scienze della natura. Nell'ambito della teoria letteraria, ci muoviamo su una frontiera ben delineata nelle ricerche d'oltralpe, che ha recentemente iniziato a muovere i primi passi anche in Italia. Opportunamente Remo Ceserani nel suo *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline* (2010), introduce al pubblico italiano il concetto di *consilience*, attraverso l'idea che, negli ultimi decenni in particolare, si siano stabilite delle convergenze fra la teoria letteraria e le altre scienze, tra cui la filosofia, la matematica, la fisica, la chimica, la biologia, l'antropologia, la paleontologia, la storia, la geografia, l'economia, la medicina, la psicologia, le neuroscienze, le scienze cognitive, e, infine, anche la giurisprudenza e la scienza forense. Ceserani avvia la sua riflessione sulle convergenze tra saperi scientifici e saperi letterari, tradizionalmente considerati lontani tra loro e, persino, incompatibili, focalizzando l'attenzione sull'impatto che ha la letteratura sulle altre discipline, in termini di modalità discorsive e rappresentative dispiegate dalla narrazione. Secondo Ceserani, il rapporto tra la letteratura e le altre scienze si articola in tre forme di descrizione. La prima riguarda la presenza di temi extra-letterari, provenienti, ad esempio, dalla filosofia, dal diritto o dalla matematica e dalla fisica, in opere letterarie, la seconda si rifà alla ricerca di una «qualità letteraria» anche in opere non specificamente letterarie, a fini, ad esempio, divulgativi, infine, la terza si riferisce all'utilizzo di strumenti e modalità discorsive che appartengono tradizionalmente alla letteratura, quali l'uso della metafora o il ricorso alla narrazione, da parte di coloro che operano all'interno di altre discipline¹⁵. Ceserani nota come alcuni rapporti fra la letteratura e gli altri ambiti del sapere, nonostante si stiano rinnovando negli ultimi decenni, si collocano molto più indietro nel tempo. È il caso della storia, che ha da sempre intrattenuto rapporti privilegiati con il mondo letterario, dal momento che il suo scopo, oggi in modo particolare, non è più quello di offrire un resoconto di fatti, ma piuttosto quello di proporre una storia che veicoli, sotto forma di una narrazione, una certa successione di eventi. Così come si serve degli stessi mezzi anche la geografia, in quanto rappresentazione di luoghi, non così lontana dalla logica letteraria. Più recente è, invece, l'interesse che altri settori disciplinari, quali medicina e scienze giuridiche, hanno manifestato nei confronti dei meccanismi letterari e della loro

¹⁵ R. Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Mondadori, Milano 2010, pp.48-50.

applicazione, a livello metodologico, nei propri rispettivi campi. Il movimento *Law and Literature*, promosso dall'avvocato James Boyd White, ad esempio, spazia dall'analisi delle tragedie greche ai romanzi polizieschi (*law in literature*), per spingersi fino all'analisi retorica dei testi giudiziari (*law as literature*), sino alla vera e propria *law and literature*, dibattito a cui hanno partecipato critici del calibro di Peter Brooks, che prevede l'analisi delle strutture argomentative dei casi giudiziari, reali e romanzati, sottoponendole alle regole della narratologia¹⁶.

In abito medico queste convergenze si concretizzano nella proposta della Medicina narrativa (*Narrative Medicine*) di Rita Charon, pratica che si contestualizza proprio nell'ambito della biopoetica. Promuovere una *consilience* tra medicina, narrazione e letteratura significa sviluppare una maggior empatia nel rapporto tra medico e paziente, all'interno del quale si rinnova, così, la dimensione dialogica quale, non solo, primo strumento interpretativo per la diagnosi, bensì anche mezzo per sviluppare una nuova etica medica basata su uno scambio emotivo, necessario ai fini di una cura che sia efficace. Charon, laureata in medicina e in letteratura, si è fatta promotrice della missione di riportare il racconto nella pratica medica, partendo dall'idea che senza una narrazione, che coinvolga medico, paziente e familiari, si perda la realtà della sofferenza di un individuo. La Medicina narrativa propone, dunque, un approccio olistico alla relazione paziente-medico, che prevede una diagnosi negoziata verbalmente con il paziente: questa narrazione avrà anche una funzione catartica per il medico stesso, aiutandolo a trovare un senso a ciò che, da parte sua sta facendo. Charon, nel volume *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness* (2008), propone il metodo che viene da lei stessa messo in pratica all'interno del programma di Medicina Narrativa, presso il Department of Medical Humanities and Ethics della Columbia University, che prevede l'integrazione e la valorizzazione delle storie dei pazienti nella pratica clinica. Si tratta di arricchire le evidenze e l'oggettività della scienza medica con il vissuto e le emozioni individuali al fine di portare avanti un progetto di cura che tenga in considerazione più aspetti possibili dell'individualità del paziente che, spesso, è ridotta soltanto alla sua patologia. Charon, ponendo l'accento sul potere del racconto nelle relazioni terapeutiche, propone, dunque, un approccio alla pratica medica che ha come intento quello di sviluppare, attraverso la lettura e la scrittura, quelle capacità di ascolto

¹⁶ P. Brooks, *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*, University of Chicago Press, Chicago 2001.

e di attenzione necessarie, non solo, per arrivare a diagnosi più adeguate e a terapie più condivise, ma anche per prendersi cura davvero di chi soffre, in contrasto con un sistema sanitario che sembra anteporre le preoccupazioni aziendali e burocratiche ai bisogni delle persone.

In linea con l'ipotesi delle convergenze che si instaurano sempre di più tra letteratura e scienze di Ceserani, in Italia lavori come quelli di Giorgio Manacorda (2002) e Massimo Salgaro (2009) rappresentano tentativi di applicare esplicitamente le più recenti conquiste delle neuroscienze al discorso letterario, similmente alle ricerche di bioestetica di Pietro Montani¹⁷. Oltre al già citato Michele Cometa, con lavori quali *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria* (2017) e *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica* (2018), si cimenta in questo nuovo ambito di frontiera tra letteratura e scienza, anche Alberto Casadei che, nel suo *Biologia della letteratura* (2018), insiste sulle componenti cognitive della produzione letteraria, dedicandosi allo studio della relazione tra fatti biologici e il *close reading* dei testi. Secondo Casadei, quella che viene da lui definita «la biologia delle arti e della letteratura» può dare conto dei processi che hanno condotto l'essere umano a costruzioni simboliche sempre più complesse, per rispondere a esigenze di sopravvivenza, di ritualità magica e religiosa. Attraverso le più recenti scoperte della biologia, delle neuroscienze e dell'antropologia, Casadei individua nell'elaborazione stilistica di un testo letterario il manifestarsi delle propensioni biologiche elementari, legate alla percezione del ritmo, all'analogia e alla metafora, utilizzate per dare vita ai mondi possibili della letteratura e dell'arte. Anche Stefano Calabrese, nei volumi *Retorica e scienze neurocognitive* (2013) e *Neuronarrazioni* (2020), indaga le interconnessioni tra neuroscienze cognitive e *storytelling*, con particolare attenzione alle morfologie letterarie, alle strategie argomentative e alle figure retoriche utilizzate nei testi letterari, nel tentativo di provare a comprendere cosa accade nel nostro cervello quando formuliamo una metafora o che cosa comporta il ricorso alla sinestesia o alla metonimia in termini di mappature neuronali. Nell'opera *La fiction e la vita: Lettura, benessere, salute* (2017) Calabrese si concentra anche sugli effetti della fiction sul corpo, in termini di incremento dell'empatia, diversificazione dei trasmettitori neurochimici, o ancora,

¹⁷ P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007; Id., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Cortina, Milano 2014; Id., *Tre forme di creatività: tecniche arte politica*, Cronopio, Napoli 2017.

consolidamento del Sé e miglioramento delle capacità di *mind reading* a scopo terapeutico. Tra gli altri autori italiani che si sono cimentati in questo spazio di mezzo tra letteratura e scienze della vita, troviamo Mario Berenghi, che nel suo *Cosa possiamo fare con il fuoco. Letteratura e altri ambienti* (2013), indaga i fondamenti antropologici della letteratura, in dialogo con i recenti sviluppi degli studi sull'origine della nostra specie, Andrea De Alberti, che, in *Dall'interno della specie* (2017), mentre scrive di sé, delle sue esperienze, della morte del padre e del rapporto con il figlio, passa in rassegna temi di stampo paleoantropologico ed etologico, con uno sguardo attento ai fenomeni sociali della contemporaneità. Un caso particolarmente interessante è rappresentato dal volume di Erri De Luca e Paolo Sassone-Corsi, *Ti sembra il caso? Schermaglia fra un narratore e un biologo* (2013). Il libro raccoglie uno scambio di lettere, che talvolta assume toni provocatori, tra i due amici che si confrontano, ognuno secondo le conoscenze del proprio campo, su temi quali il DNA, i ritmi che cadenzano le risposte del corpo, la memoria e la narrazione, nel tentativo di ampliare ciascuno la propria conoscenza specifica, costruita negli anni, e trovare i punti di convergenza tra queste due discipline, percepite dai più così lontane tra loro.

La biopoetica, all'interno dello scenario più ampio di un *Biocultural Turn*, costituisce, dunque, uno stimolo ad ampliare il campo di competenze della teoria letteraria e a metterla in dialogo con discipline, da sempre considerate distanti e incompatibili, quali la medicina, la filosofia della mente e l'archeologia cognitiva. Al di là della nuova *consilience* fra teoria letteraria e biologia, praticata da poeti e da scienziati, quest'ultimo caso citato, in particolare, esemplifica uno degli elementi caratteristici che accomuna i più recenti sviluppi del fronte biopoetico: la commistione che si è creata tra scrittura letteraria, in particolar modo il romanzo, e scienze *bios*. Nella letteratura contemporanea, in ambito anglosassone, sintetizza questa tendenza la produzione letteraria di Ian McEwan, scrittore e sceneggiatore britannico che non soltanto, tenta l'impresa di mettere in connessione letteratura e biologia nella sua raccolta di saggi, *Science* (2019), ma in romanzi quali *Saturday* (2009), *Solar* (2011) e *Machines Like Me* (2019), attinge a campi specialistici, tra cui l'astronomia, la fisica, la biotecnologia e la matematica. Nella sua raccolta di saggi, McEwan si sofferma su ciò che hanno in comune quelle che considera due forme di indagine della realtà, la letteratura e la scienza. I punti di convergenza tra queste, secondo McEwan, non si limitano soltanto al loro oggetto di indagine specifico, ovvero la realtà degli essere umani, ma risiedono

anche nell'eleganza e nella bellezza che i professionisti di entrambi i campi ricercano, chiamando in causa anche la questione dell'estetica tra arti e scienza. Tesi avvalorata dall'aneddoto che racconta l'autore, per cui la ragione dell'accettazione delle teorie di Darwin e di Einstein, ancora prima della loro dimostrazione empirica, sia stata la loro «eleganza e pura bellezza»¹⁸. Un ulteriore punto di convergenza, conclude l'autore, risiede nel fatto che la letteratura, come la scienza, «è un grande invito a provare meraviglia e piacere»¹⁹.

Rimanendo in ambito internazionale, si sono dedicate in modo particolare a una scrittura letteraria che affronta temi legati al *bios*, fino a giungere, in alcuni casi, a dar vita a veri e propri romanzi biologici, Siri Hustvedt, scrittrice e saggista statunitense, e Judith Schalansky, scrittrice e designer tedesca. L'intento di questo lavoro di tesi è, pertanto, quello di analizzare, attraverso un *close reading*, alcune opere delle due autrici, in cui vengono affrontati i principali temi legati alla biopoetica, che si definiscono a partire da due questioni centrali del dibattito contemporaneo, la questione neuroscientifica e la questione ecologica.

FORME DI SCRITTURA

La commistione tra narrativa e saggio, che ha dato vita ai più svariati esiti, attraversa e caratterizza la storia letteraria degli ultimi due secoli. Per rintracciare le linee più importanti che hanno determinato la nascita e la diffusione del connubio tra queste due forme di scrittura, possiamo rifarci agli studi di Stefano Ercolino, raccolti nel volume *Il romanzo-saggio*, che colloca la nascita di questo genere in Francia alla fine del XIX secolo. Il romanzo-saggio, che, sottolinea Ercolino, ha raggiunto la massima complessità formale e simbolica in Austria e in Germania nel periodo tra le due guerre²⁰, presenta la fusione organica di due forme distinte, il romanzo e il saggio, e annovera autori, sullo sfondo della storia complessiva del romanzo occidentale nell'Ottocento e nel Novecento, del calibro di Marcel Proust, Robert Musil, Thomas Mann e Hermann Broch. In questo periodo, infatti, il saggio entra nel romanzo sia come tentativo di «esorcismo formale della pressione del tempo storico», sia come strumento

¹⁸ I. McEwan, *Science*, Vintage Classics, London 2019; trad. it., S. Basso, N. Gobetti, *Invito alla meraviglia. Per un incontro ravvicinato con la Scienza*, Einaudi, Torino 2020, p.45.

¹⁹ Ivi, p.58.

²⁰ S. Ercolino, *The Novel Essay, 1884-1947*, Palgrave Macmillan, London 2014; trad. it., L. Marchese, *Il romanzo-saggio*, Bompiani Milano 2017, p.7.

di critica²¹. Alfonso Berardinelli, soffermandosi sulla differenza tra saggio e romanzo, distingue una «dimensione di realtà» su cui poggia le basi il saggio, e un «piano della finzione» su cui invece si colloca il romanzo. Si tratta, secondo l'autore, dunque, di un diverso tipo di patto tra autore e lettore, che spinge quest'ultimo a considerare i fatti esposti nel saggio veri, e verosimili, o persino relegati unicamente alla finzione, quelli che legge in un romanzo²². La dimensione del reale a cui si rifà il saggio, viene sottolineata già da Michel de Montaigne nei *Saggi* (1580-1588), in cui l'autore si allontana dalla narrativa di invenzione, così come dal genere autobiografico, al fine di fare emergere se stesso, in modo «semplice, naturale e consueto», in quanto oggetto principale del discorso²³. Prendendo le distanze dal trattato e dal dialogo filosofico, sottolinea Berardinelli, il genere del saggio si consolida nel Settecento come strumento di riflessione e d'informazione degli intellettuali che hanno, così, la possibilità di discorrere sui temi più disparati senza dover fare necessariamente riferimento all'autorità dei generi letterari codificati. Nel '900 sarà poi Adorno (1961), a definire i compiti, i linguaggi e le traiettorie del genere saggistico, partendo dall'assunto, sulla scia di Montaigne, per cui la singolarità dell'Io che scrive rappresenta il solo riferimento di ogni valutazione. Oltre a quest'ultimo aspetto, Adorno insiste sulla fedeltà a un discorso veridico propria della scrittura saggistica, sulla disinvoltura metodologica, sul tono colloquiale, sulla frammentarietà del discorso e, non per ultimo, il suo carattere critico²⁴. Sarò proprio per queste sue connotazioni che il saggio risulterà, successivamente, facilmente adattabile entro strutture narrative.

Ercolino definisce il romanzo-saggio «la forma simbolica della crisi della modernità»²⁵, che nasce, dunque, dalla crisi delle ideologie e dell'impianto epistemologico e simbolico avvenuta negli ultimi decenni del XIX secolo, che ebbe un forte impatto su tutto il sistema delle arti: il mondo era percepito come talmente ambiguo e complesso da richiedere una reazione sia difensiva sia critica e il romanzo-saggio fu uno dei primi prodotti letterari a esprimersi in questa direzione²⁶. In questa nuova forma letteraria, il carattere critico del saggio moderno (Lukács 1910; Musil 1914; Adorno 1961), diventa

²¹ Ivi, p.83.

²² A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizioni e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002, pp.51-53.

²³ M. de Montaigne, *Saggi* (1580-1588), Bompiani, Milano 2014, p.3.

²⁴ Si veda: T. W. Adorno, *Note per la letteratura* (1943-1961), Einaudi, Torino 2012.

²⁵ S. Ercolino, *Il romanzo-saggio*, cit., p.7.

²⁶ Ivi, p.81.

una componente del romanzo-saggio che riorganizza al suo interno i due generi di cui si compone, diventando a sua volta una forma critica²⁷. Ercolino fa coincidere, infatti, la nascita del romanzo-saggio con il superamento dell'estetica naturalista (Zola), in un contesto in cui le dettagliate descrizioni naturaliste di particolari spaccati sociali avevano perso il loro fascino ed esaurito il loro potere esplicativo²⁸. Un ulteriore superamento del naturalismo avviene dal momento che, in quanto forma critica, il romanzo-saggio fa emergere la soggettività dell'autore in contrasto alla volontà del romanziere naturalista, il cui obiettivo è quello di sparire del tutto dietro l'azione che racconta²⁹. Nell'intento di ricostruire la storia della nascita e diffusione del romanzo-saggio, Ercolino fa risalire i primi tentativi di un'interscambio tra narrazione e riflessione, e di una rottura con il naturalismo, al romanzo *Controcorrente* (1884) di Joris-Karl Huysmans, che si apre proprio con un attacco saggistico diretto ai dettami del naturalismo, contestato per il suo materialismo e la sua mediocrità³⁰. In questo romanzo, inoltre, secondo l'autore, viene esplicitata, anche se solo con un breve accenno, la distanza che il romanzo-saggio vuole prendere dal romanzo di formazione, transizione morfologica e simbolica che si compirà in modo netto e definitivo, quaranta anni dopo, non a caso i quattro decenni più densi della storia culturale europea, ne *La montagna magica* (1924) di Thomas Mann, romanzo in cui la presenza del saggio è pervasiva e la sua ibridazione con la forma-romanzo è profonda e strutturale. Mann, infatti, sottolinea Ercolino, nel suo racconto inserisce un ulteriore elemento di rottura con la tradizione letteraria precedente: gli inserti saggistici non risultano per nulla funzionali alla formazione del protagonista³¹. Alla luce di esempi come *La montagna magica*, il romanzo-saggio si candida, dunque, a essere la forma deputata a portare avanti il discorso letterario, e critico, sulla modernità, sostituendo definitivamente il *Bildungsroman* che, insieme al romanzo storico, ha rappresentato la forma del consolidamento ideologico della rivoluzione borghese. A questi due romanzi Ercolino fa seguire *I sonnambuli* di Broch e *L'Uomo senza qualità* di Musil che segnano il passaggio decisivo verso la rappresentazione di una versione alternativa della modernità della fine del XIX secolo, segnata dalla guerra e dalla crisi economica. In modo

²⁷ Ivi, p.9.

²⁸ Ivi, pp.8-9.

²⁹ Ivi, p.16.

³⁰ Ivi, p.86.

³¹ Ivi, p.91.

particolare Musil nel suo romanzo si serve della componente saggistica, per intervenire nel discorso filosofico e proporre nuovi spunti interpretativi sulla realtà, sfidando, così, il paradigma cartesiano della razionalità³². Questo aveva, infatti, dominato fino a quel momento il panorama filosofico occidentale, fino al successo e alla diffusione delle filosofie irrazionalistiche di Schopenhauer e Nietzsche, rispettivamente a partire dagli anni ottanta e novanta del XIX secolo. In realtà, ci ricorda Ercolino, già il saggio, in quanto «forma del pensiero a-sistematico del “metodo non-metodico”»³³, è, di per sé, una forma anti-cartesiana, caratteristica che viene, dunque, ereditata dalla sua forma più complessa, il romanzo-saggio³⁴.

«L'ambizione sintetica e totalizzante»³⁵ del romanzo saggio tenta di riunire, dunque, in maniera simbolicamente funzionale, ciò che Platone aveva separato molto tempo prima ne *La Repubblica*, ovvero filosofia e mimesi, gettando le fondamenta dell'estetica occidentale. Eppure, sottolinea Ercolino, la narrativa dal XVII al XXI secolo, non ha mai rispettato fino in fondo la separazione fra il dominio particolare della mimesi e quello universale della filosofia³⁶. Ne sono esempio, tra i molti romanzi, i *Contes philosophiques* di Voltaire, *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, *Jacques il fatalista* di Denis Diderot, *Le Affinità elettive* di Goethe, *Louis Lambert* e *Séraphita* di Balzac, *Guerra e Pace* di Tolstoj, *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, *Il dottor Pascal* di Zola, *Il ritratto dell'artista da giovane* di Joyce, *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust, *La foresta della notte* di Djuna Barnes e *La nausea* di Sartre, *Infinite Jest* di David Foster Wallace. Si tratta di opere che fanno della compenetrazione di narrazione e riflessione il loro tratto distintivo, definendo una tradizione in cui il romanzo-saggio si può indubbiamente inscrivere. Tuttavia, è opportuno precisare il particolare significato che assume l'intreccio di narrazione e riflessione nell'orizzonte mimetico del romanzo-saggio, che gli attribuisce quello slancio critico e delegittimante³⁷, proprio dello spirito con cui si è affermato e ha avuto successo nella letteratura occidentale del XIX secolo.

³² Ivi, pp.150-151.

³³ T. W. Adorno, *Note per la letteratura*, cit. p.18.

³⁴ S. Ercolino, *Il romanzo-saggio*, cit., p.64.

³⁵ Ivi, p.11.

³⁶ Ivi, pp.169-172.

³⁷ Ivi, pp.173-174.

Ercolino individua ne *Il Doctor Faustus* di Mann, romanzo-saggio mascherato da biografia fittizia³⁸, l'opera che anticipa l'allontanamento del linguaggio letterario dalle vie simboliche e morfologiche tipiche dal romanzo-saggio, tendenza che, poi, nell'opinione dell'autore, spingerà questo genere, a partire dall'ultimo quarto del XX secolo, verso altre forme, come il romanzo massimalista o l'*autofiction*, finendo con il perdere la sua autonomia di genere. Come avviene nei casi de *L'Arcobaleno della gravità* di Thomas Pynchon, *Underworld* di Don DeLillo, *Infinite Jest* di David Foster Wallace, o *Troppi paradisi* di Walter Siti, Ercolino sostiene, infatti, che, nell'orizzonte letterario contemporaneo, l'incontro tra romanzo e saggio si concretizza in brevi inserti saggistici disposti nel corso della narrazione. La disseminazione di frammenti saggistici, che l'autore individua già in opere quali *Controcorrente e Laggiù, nell'abisso* di Huysmans, *La montagna magica* di Mann, *I sonnambuli* di Broch, è, dunque, considerata una delle forme principali in cui oggi avviene la commistione tra scrittura letteraria e saggistica. Ercolino definisce i frammenti saggistici come una via di mezzo tra il saggio e l'aforisma: dall'aforisma, ricavano l'apoditticità, dal saggio la veste argomentativa³⁹. Alla luce di ciò, i frammenti saggistici sono da intendersi alla stregua di formazioni ibride che si rifanno alla natura stessa del saggio, così come lo intendevano György Lukács e Adorno, che nei loro scritti hanno molto insistito sul carattere frammentario e asistemico del saggio⁴⁰. Già Alfonso Berardinelli ne *La forma del saggio* (2002), associa la valenza dei frammenti saggistici che scandiscono la narrazione, alla concezione romantica del frammento di Friedrich Schlegel, che lo considera come una piccola opera d'arte compiuta in se stessa (*in sich selbst vollendet*), veicolo di una filosofia universale che mira alla sintesi di arte, filosofia e retorica: «un'istantanea del proprio tempo»⁴¹. Dunque, alla luce di ciò, con le parole di Ercolino, i frammenti saggistici possono essere definiti come «l'ipostatizzazione della natura frammentaria del saggio [...], istantanee, sintesi concettuali più o meno efficaci, che delimitano, congelano, una porzione di senso, consegnandola a una forma specifica⁴²».

³⁸ Ivi, p.241.

³⁹ Ivi, p.103.

⁴⁰ «Il saggio può contrapporre con tranquillo orgoglio la propria frammentarietà ai piccoli sistemi della precisione scientifica e della freschezza impressionistica»; G. Lukács, *Essenza e forma del saggio*, in Id., *L'anima e le forme* (1910), trad. it. S. Bologna, SE, Milano 2002, pp.13-38, qui p.35; «Il saggio pensa in frammenti perché frammentaria è la stessa realtà, trova la propria unità attraverso le fratture, non attraverso il loro appianamento»; T. W. Adorno, *Note per la letteratura*, cit. p.21.

⁴¹ F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici* (1797-1801), trad. it. M. Cometa, Einaudi, Torino 1998, pp.43-44.

⁴² S. Ercolino, *Il romanzo-saggio*, cit. p.103.

Se dunque, la disseminazione di frammenti saggistici sembra essere la forma principale in cui oggi avviene la commistione tra scrittura letteraria e saggistica, è lecito chiedersi se oggi il romanzo-saggio possa trovare ancora posto nella letteratura contemporanea. Ercolino sembra avere assunto, a questo proposito, una posizione netta rispetto all'impossibilità di concepire il romanzo-saggio al di fuori della cornice della crisi di valori della modernità in cui è nato e di cui è stato interprete⁴³.

Un esito dell'incontro tra scrittura letteraria e saggistica nello scenario contemporaneo può essere individuato nella forma del saggio narrativo⁴⁴. A differenza del romanzo saggio, a partire da una logica che è già stata definita da Remo Ceserani nei termini di convergenze che si stabiliscono tra diverse discipline, l'intento del saggio narrativo è quello di sfruttare le dinamiche dello *storytelling* anche in ambiti distanti dalla letteratura⁴⁵. Nonostante nella letteratura contemporanea, come sottolinea spesso Niccolò Scaffai (2017), le questioni cruciali del dibattito filosofico e scientifico odierno, quali il rapporto con intelligenza artificiale, la questione climatica e le domande poste dalla bioetica, trovano il loro campo di discussione, per lo più, nella fantascienza, si possono, tuttavia, individuare ancora alcuni casi di romanzo-saggio. Un esempio è *Extension du domaine de la lutte* (1994) di Michel Houellebecq, in cui il protagonista si dedica alla scrittura di racconti morali aventi per protagonisti animali, occasione per riflessioni filosofiche di varia natura, o, ancora, *Les particules élémentaires* (1998) dello stesso autore, in cui la narrazione delle vicende che coinvolgono i personaggi del racconto lascia spazio spesso a disquisizioni su concetti biologici, metafisici, e filosofici, in una prospettiva post-umana. Un altro esempio è il volume di J. M. Coetzee *The Lives of Animals* (1999) che raccoglie due *lectures* accademiche (*I filosofi e gli animali; I poeti e gli animali*) tenute nel 1998 su invito dell'Università di Princeton. Qui Coetzee crea una cornice narrativa alle argomentazioni della scrittrice immaginaria Elizabeth Costello, che vertono sulla necessità di abbandonare l'industria alimentare

⁴³ «Sarebbe dunque fuorviante riflettere sul romanzo-saggio al di fuori della modernità e tentare di tracciarne l'incerta traiettoria nel nostro tempo. Il romanzo-saggio è stato un genere del romanzo fondamentalmente moderno; un genere che si è fatto carico di esprimere le contraddizioni irriducibili della modernità. Il romanzo-saggio è stato la cristallizzazione morfologica e simbolica del progetto fallito di una modernità che cercava disperatamente di rinnovare la propria utopia emancipatrice nel preciso momento del crollo»; Ivi, pp.264-265.

⁴⁴ Si veda: L. Marchese, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, in «Ticontre», 9(2018), pp.151-169, qui p.152.

⁴⁵ Marchese, a livello esemplificativo, fa riferimento ai saggi narrativi di critica letteraria di Emanuele Trevi (*I cani del nulla*, 2003, *Qualcosa di scritto*, 2012) e di Tommaso Pincio (*Hotel a zero stelle*, 2011), alle prose di Valerio Magrelli (*Nel condominio di carne*, 2003; *Geologia di un padre*, 2013), agli anti-romanzi di Antonio Franchini (*L'abusivo*, 2001; *Signore delle lacrime*, 2010), ai testi tra saggistica e *reportage* come quelli di Roberto Saviano (*Gomorra*, 2006) e di David Foster Wallace (*Una cosa divertente che non farò mai più*, 1997; *Considera l'aragosta*, 2005) e, infine, a *Il regno* (2014) di Emmanuel Carrère; Ivi, p.154.

della carne in favore di una ridiscussione integrale del rapporto tra esseri umani e animali.

La disseminazione di frammenti saggistici, così come è intesa da Ercolino, è sicuramente una delle forme in cui avviene l'incontro tra scrittura letteraria e saggio nelle opere di Judith Schalansky e di Siri Hustvedt, tuttavia la commistione tra narrativa e saggio non si risolve soltanto nella presenza di brevi incursioni di quest'ultimo nella trama complessiva delle opere, ma dà vita a forme di scrittura composite e complesse a cui vale la pena dedicare un'analisi accurata, attraverso la metodologia del *close reading*, che restituisca gli esiti dell'ibridazione di queste due forme di scrittura.

IL *CLOSE READING*

Il *close reading* è una forma di critica letteraria che si basa sullo studio approfondito dei singoli elementi che compongono un testo. Prevede, infatti, un'analisi del testo letterario che metta in relazione la sua struttura formale con i temi che questo affronta, al fine di fare emergere ulteriori orizzonti di significato. Analizzare un testo attraverso il *close reading* significa, dunque, tenere in considerazione, non soltanto, cosa viene detto sul piano contenutistico, ma anche come viene detto, facendo particolare attenzione alla sintassi, al vocabolario utilizzato, alle figure retoriche, alla presenza di allusioni letterarie e altre forme di intertestualità. Con il termine si intende, talvolta, anche una tipologia di testo in sé che presenta un'analisi di uno o più testi, letterari e non, mettendo in pratica questo metodo di analisi⁴⁶.

La pratica del *close reading* ha molteplici antenati, tra cui l'analisi retorica classica, l'esegesi biblica e dei testi religiosi, per giungere all'interpretazione dei testi giuridici e alla psicoanalisi. Come vera e propria forma di analisi del testo fu sviluppata, però, soltanto intorno al 1920, da Ivor Armstrong Richards, critico letterario, scrittore e insegnante britannico, considerato tra i più influenti critici della prima metà del XX secolo e autore di quattro libri fondamentali di critica letteraria e retorica, *The Meaning of Meaning* (1923), *Principles of Literary Criticism* (1924), *Practical Criticism* (1929), e *The Philosophy of Rhetoric* (1936). Il *close reading* si diffuse, poi, in ambito accademico grazie a William Empson e John Crowe Ransom che impiegarono questo metodo di analisi, ponendolo a fondamento del *New Criticism*, scuola di critica

⁴⁶ B. Herrnstein Smith, *What Was "Close Reading"? A Century of Method in Literary Studies*, in «Minnesota Review» 87 (2016), pp. 57-75, qui p.58.

letteraria che dominò il pensiero letterario americano intorno alla metà del XX secolo. In questo ambito il *close reading* diventa, dunque, il metodo di analisi privilegiato proprio per la possibilità che offre di cogliere le sfumature di significato che un testo letterario, talvolta, sottende attraverso la forma in cui si presenta e il linguaggio che utilizza⁴⁷. Richards promosse per la prima volta all'Università di Cambridge la pratica del *close reading* come metodo pedagogico all'approccio dei testi letterari che, prima dell'avvento del *New Criticism*, consisteva, in gran parte, nella trasmissione e acquisizione di informazioni sugli autori, considerati storicamente più importanti per una certa epoca, e la loro produzione letteraria, insieme a date, riferimenti al genere letterario e allo stile a cui questi aderivano. L'approccio che proponeva il *New Criticism* promuoveva, al contrario, una concezione del testo letterario come, per utilizzare le parole Ransom, «oggetto vivo (*a living object*)»⁴⁸. L'analisi del testo rappresentava, dunque, l'occasione per osservare più elementi possibili insieme, quali lo stile, il genere, notizie biografiche sull'autore, o, ancora, sul periodo storico e il luogo in cui è stato scritto un testo, con l'intento di fare emergere, anche quando non sono particolarmente sottili o originali, significati nascosti. Contrariamente alle accuse sollevate nel corso degli anni, le pratiche promosse dal *New Criticism* non richiedevano, dunque, che il mondo esterno, il contesto e l'autore venissero dimenticati o ignorati dal momento che, talvolta, è proprio da questi elementi, considerati contestuali, che prende avvio un processo di scrittura e scaturisce tutto quell'orizzonte di significati che la pratica del *close reading* si pone l'obiettivo di rintracciare nel testo.

A partire dal *New Criticism*, la pratica del *close reading* diventa una costante nell'ambito della critica letteraria inglese e americana, e, diffondendosi nei decenni successivi anche nel resto d'Europa, si afferma come abilità fondamentale, quasi naturalizzata, tra i critici letterari⁴⁹. Viene utilizzato, ad esempio, in ambiti quali la critica femminista (Spivak), il decostruzionismo (Joseph Riddel, Barbara Johnson, Shoshana Felman), la critica ideologica (Michael Calvin McGee, Phillip Wander) e in quello degli Studi Culturali (Raymond Williams, Richard Hoggart) che hanno applicato, per la prima volta, la tecnica del *close reading* non più soltanto ai capolavori della letteratura, ma hanno esteso il campo della critica letteraria anche a opere della cultura

⁴⁷ Si vedano: G. Cianci, *La scuola di Cambridge*, Adriatica, Bari 1970; J. P. Schiller, *I. A. Richards' Theory of Literature*, Yale University Press, New York 1969.

⁴⁸ J. C. Ransom, *Criticism, Inc.*, in «Virginia Quarterly Review», 13(1937), pp. 586-603, qui p.601.

⁴⁹ B. Herrnstein Smith, *What Was "Close Reading"? A Century of Method in Literary Studies*, cit., p.62.

popolare. Ad avere avuto gli esiti più fortunati sono state proprio quelle forme miste di analisi critica, soprattutto quelle saggistiche, che hanno permesso di indagare, a partire dall'utilizzo del *close reading*, i legami fra gli stili, la psicologia dell'autore, in senso lato, la tradizione letteraria a cui questi si collega, insieme al contesto storico-sociale della sua produzione letteraria, con particolare attenzione all'ideologia esplicita o implicita delle opere. Gli autori che si sono cimentati in questo campo, per menzionarne soltanto alcuni, vanno da Leo Spitzer e Erich Auerbach, a Walter Benjamin e Theodore W. Adorno. Il *close reading* si diffonde anche nell'ambito del *Literary Darwinism* (Carroll) e in quello del *Literary Cognitivism* (Zunshine), che studia i processi cerebrali e corporei connessi alla genesi e soprattutto alla fruizione dei testi letterari e che ha già prodotto numerosissime acquisizioni sul versante della teoria e dei modelli, unendo ambiti sinora separati come quelli dell'organizzazione testuale e della ricezione⁵⁰.

A partire dal trionfo dello strutturalismo, la promessa diventò anche quella un approccio scientifico, come quello teorizzato da Matthew Jockers, che eleva lo statuto del *close reading* a «metodologia degli studi letterari»⁵¹. Secondo la prospettiva che Jockers propone nel suo *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History* (2013), gli studi letterari dovrebbero mirare allo stesso grado di obiettività della scienza. A tale scopo abbina l'utilizzo del *close reading* di un testo all'uso dei *big data* e dei metodi computazionali, al fine di rincorrere una presunta scientificità anche nell'ambito della critica letteraria, relegando il più possibile ai margini del discorso la soggettività degli studiosi. Questo approccio si allontana, quindi, dalla concezione di *close reading* promossa dal *New Criticism*, per approdare all'ambito delle *Digital Humanities*. È proprio a partire da questo uso particolare del *close reading* come metodologia della critica letteraria, che prende avvio la proposta di un «*distant reading*» da parte di Fabio Moretti, che propone un approccio, in diretta opposizione con il concetto di «lettura ravvicinata», che guarda al testo letterario, per così dire, da una certa distanza, valutandolo nel suo insieme e in relazione a un più ampio corpus di testi⁵².

La tipologia di *close reading* che ci si propone di utilizzare in questo lavoro di tesi non si rifà all'approccio delle *Digital Humanities* e all'uso di metodi computazionali per lo studio della letteratura. Punta, piuttosto, a tenere insieme gli elementi caratteristici che

⁵⁰ Si veda: L. Zunshine, *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford University Press, Oxford 2015.

⁵¹ M. Jockers, *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*, University of Illinois Press, Urbana 2013, p.6.

⁵² F. Moretti, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», 1(2000), pp.54-68, qui pp.57-58.

sono stati definiti nell'ambito del *New Criticism*, insieme alla valutazione degli elementi che derivano dalla biografia delle autrici che prende in considerazione, il contesto socio-culturale e ambientale della loro produzione letteraria e l'intero *corpus* delle loro opere.

I CASI STUDIO

In opere quali *Inventario di alcune cose perdute* e *Atlante tascabile delle isole remote* di Judith Schalansky e *La benda sugli occhi, Madri, padri e altri e Ricordi del futuro*, di Siri Hustvedt, come già accennato, la presenza di frammenti saggistici, nell'accezione che ne danno Ercolino e Berardinelli, è una delle forme in cui avviene la commistione tra scrittura letteraria e saggistica. Tuttavia, nella produzione letteraria di entrambe le autrici si riscontrano anche dei casi che si possono definire entro gli schemi del romanzo-saggio propriamente detto e si tratta di *Der Hals der Giraffe. Bildungsroman* di Schalansky e *The Shaking Woman or a History of my nerves* di Hustvedt. Entrambi i romanzi entrano, infatti, nel merito di una crisi ideologica. *Der Hals der Giraffe* racconta la crisi che si è verificata a seguito della caduta del sistema di valori e di educazione, definito entro i confini della DDR, attraverso un'analisi ideologica in cui si mescolano riflessione cinica e ricordo doloroso, tale per cui questo romanzo è considerato come una delle più importanti opere letterarie della Germania post-socialista⁵³. È interessante anche la connessione che Schalansky stabilisce tra la forma romanzo-saggio del volume e il sottotitolo *Bildungsroman*, chiaro rimando al genere letterario, che, come si è visto, alla fine del XIX secolo ha dovuto lasciare il posto a nuove forme letterarie quali, appunto, il romanzo-saggio stesso. Al sottotitolo del romanzo *Bildungsroman*, Anja Lemke ha dedicato il saggio *Bildung als formatio vitae - Zum Verhältnis von Leben und Form in Judith Schalanskys "Der Hals der Giraffe"*, in cui si concentra sull'interazione che si stabilisce, all'interno del romanzo, tra le idee provenienti dalla biologia e quelle che riguardano una particolare idea di educazione, retaggio di un pensiero tradizionalista e conservatore, in una cornice più ampia che mette in connessione vita e forma⁵⁴. Qui ci limiteremo a sottolineare l'intento critico nei confronti di un genere letterario che risponde a un'ideologia che, nell'ambito della società tedesca appartenente all'ex DDR non ha più speranza di sopravvivere, così come

⁵³ J. Norberg, *After the Collective: Judith Schalansky on Post-Socialist Patterns of Thought*, in «Colloquia Germanica», 53.1 (2021), pp.41-58.

⁵⁴ A. Lemke, *Bildung als formatio vitae - Zum Verhältnis von Leben und Form in Judith Schalanskys "Der Hals der Giraffe"*, in «Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur», 41.2(2016), pp.395-411.

nel contesto post-moderno. *The Shaking Woman or a History of my nerves*, già considerato da Michele Cometa un romanzo-saggio⁵⁵, si inserisce nel dibattito della crisi ontologica ed epistemologica che ha determinato il passaggio, in ambito neuroscientifico e neuropsicologico, a un nuovo paradigma che prevede una visione incarnata (*embodied*) dell'individuo, tale per cui riflessioni come queste hanno dato avvio a un dialogo proficuo, ancora in corso, tra scrittori e neuroscienziati.

Ciò che accomuna Siri Hustvedt e Judith Schalansky, e che ha ispirato questa ricerca nell'ottica di un approfondimento della svolta bioculturale nella narrativa contemporanea attraverso queste due autrici, è sicuramente il loro orientamento verso temi biologici e una poetica basata sulle scienze della vita. Va, inoltre, sottolineato il rilievo che assume, nelle opere di entrambe, l'apparato saggistico e documentaristico, che fa virare talvolta dal genere romanzesco verso quello argomentativo e saggistico. Alla luce di ciò, è necessario precisare che è possibile individuare ulteriori punti di convergenza tra le due autrici. Entrambe, ad esempio, si dedicano, in modo trasversale alle loro opere, anche a questioni legate ai *Gender Studies*, in particolare, riflessioni sul femminile e sulla condizione della donna. Questo tema, onnipresente nella letteratura di Hustvedt, diventa centrale in opere quali, *The Blazing Word* (2014), e in uno dei saggi, *What Does a Man Want*, contenuto nella sua ultima raccolta. Di come viene affrontata la questione del *gender* nelle opere di Hustvedt si sono già occupati Gabriele Rippl nel suo saggio *The Rich Zones of Genre Borderlands: Siri Hustvedt's Art of Mingling*⁵⁶ e Anna Thiemann in *Portraits of the (Post-)Feminist Artist: Female Authorship and Authority in Siri Hustvedt's Fiction*⁵⁷. Affronta questo argomento, in modo ancora più specifico, Diana Wagner nel suo *Seeing and Perceiving: Synesthetic Perception, Embodied Intersubjectivity, and Gender Masquerade in Siri Hustvedt's Works*⁵⁸, in cui attraverso il motivo della *masquerade*, analizza il modo in cui Hustvedt modella il complesso sistema di interazioni tra i personaggi dei suoi romanzi a partire da una certa idea di femminilità o mascolinità che viene, di volta in volta, proposta nelle sue opere.

⁵⁵ M. Cometa, *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, cit., p.36.

⁵⁶ G. Rippl, *The Rich Zones of Genre Borderlands: Siri Hustvedt's Art of Mingling*, in J. Hartmann, C. Marks, H. Zapf (a cura di), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*, De Gruyter, Berlin, 2016, pp.27-38.

⁵⁷ A. Thiemann, *Portraits of the (Post-)Feminist Artist: Female Authorship and Authority in Siri Hustvedt's Fiction*, in J. Hartmann, C. Marks, H. Zapf (a cura di), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*, De Gruyter, Berlin, 2016, pp.296-310.

⁵⁸ D. Wagner, *Seeing and Perceiving: Synesthetic Perception, Embodied Intersubjectivity, and Gender Masquerade in Siri Hustvedt's Works*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2021.

Schalansky, da parte sua, affronta questo tema nei racconti di *Atlante tascabile delle isole remote*, dove, talvolta, in un'ottica che incontra i *Postcolonial Studies*, recupera le storie parallele e marginali di violenza e dominio sulle donne nel corso degli anni della colonizzazione, o ancora, nel saggio *I carmi d'amore di Saffo* del suo *Inventario di alcune cose perdute*, che diventa occasione per una più ampia riflessione sull'identità di genere. Schalansky, come Hustvedt, si dedica, inoltre, al tema della rielaborazione della memoria. Proprio il rapporto tra memoria e oblio diventa, infatti, il tema centrale attorno cui l'autrice costruisce il suo *Inventario di alcune cose perdute*. L'autrice tedesca non limita la rielaborazione della memoria personale, storica e collettiva a quest'ultima opera, ma dà avvio a questo processo già nel suo romanzo *Il blu non ti dona* (2008), fototesto in cui ripercorre alcuni frammenti della sua infanzia, uniti alla storia della DDR. Anche Schalansky, dunque, si impegna nella ricostruzione della memoria della sua famiglia, in particolare quella legata alla figura della madre e dei nonni, con un'operazione che Hustvedt realizza, in modo più esplicito, nell'opera *Madri, padri e altri. Appunti sulla mia famiglia reale e letteraria*. Il tema della memoria e dell'oblio, in entrambe le autrici, sfocia in riflessioni più generali sul concetto di morte e sepoltura, a cui Hustvedt e Schalansky sembrano approcciarsi in modo simile, se si considerano il saggio della prima *Pietre e Ceneri*, che appartiene al suo ultimo volume, e la Prefazione, scritta da Schalansky, con cui si apre *Inventario di alcune cose perdute*. Entrambe, partendo da una riflessione su che cosa significa fare esperienza della perdita, si interrogano sul senso dei cimiteri, delle tombe e dei riti funebri nelle varie culture e epoche, su cosa implichi la cesura della morte e l'eredità della memoria. Non a caso, nel corso delle loro riflessioni su questo tema, fanno ugualmente riferimento agli elefanti, come esempio di altre specie non umane a cui si può attribuire una qualche forma di ritualità funebre e di lutto. Un'altra figura che emerge in entrambe, oltre a quella dell'elefante, è proprio l'unicorno, protagonista del racconto di Schalansky *L'unicorno di Guericke*, che fa la sua comparsa nel saggio di Hustvedt *Confini aperti: storie di una vagabonda intellettuale*, in cui diventa occasione per riflettere, anche nel suo caso, sul concetto di ibridazione. Non per ultima, non si può di certo ignorare l'attenzione che le autrici dedicano agli aspetti legati alla questione dello sguardo e della visualità. Hustvedt tratta questi temi in svariati saggi di critica d'arte, quali *Mysteries of the Rectangle: Essays on Painting* e in un'intera sezione della sua raccolta *Vivere, Pensare, Guardare*. Il visuale e le sue declinazioni non sono soltanto oggetto delle opere di

critica d'arte di Siri Hustvedt ma diventa un aspetto fondamentale anche nei suoi romanzi dove dipinti, fotografie e immagini diventano elementi centrali rispetto allo sviluppo delle relazioni tra i personaggi. Si è occupata, in particolar modo, degli aspetti legati alla visualità che emerge dalle opere di Hustvedt Corinna Reipen in *Visuality in the Works of Siri Hustvedt*⁵⁹, in cui prende in esame gli aspetti legati al mondo dell'arte e alla visualità in generale nei tre romanzi di Hustvedt *The Blindfold*, *What I Loved* and *The Sorrows of an American*. A questo lavoro seguono il saggio di Astrid Böger, incentrato in modo specifico sulla questione dello sguardo, "*I look and sometimes I see*": *The Art of Perception in Siri Hustvedt's Novels*⁶⁰, e quello di Carla Schulz-Hoffmann, "*What fascinate me are the journeys that begin with looking and only looking*": *Siri Hustvedt's Visual Imagination*⁶¹. Nella produzione letteraria di Judith Schalansky, in quanto designer, gli aspetti legati alla visualità dell'opera assumono un ruolo essenziale, a partire dalla stessa forma e struttura dei suoi volumi, fino al layout in cui lei stessa sceglie di disporre testo e immagini⁶².

Il lavoro di ricerca qui svolto non persegue, dunque, l'obiettivo di saturare lo spettro di temi e questioni che si aprono a partire da un *close reading* dei volumi di queste due autrici. Vuole essere, al contrario, spunto e punto di partenza per ulteriori successivi approfondimenti di questi e altri aspetti che emergono dalle loro opere, con l'augurio che sempre più studiosi possano apprezzare e riconoscere il contributo di queste autrici allo scenario contemporaneo, accademico e non solo.

Hustvedt e Schalansky, nella loro scrittura, riescono a mettere insieme una profonda cultura, letteraria e scientifica, con i grandi classici della filosofia, questioni legate alla riflessione etico-filosofica contemporanea, alla biologia, alle neuroscienze, alla psicologia e la scrittura. A questo proposito, Michele Cometa (2017), nel corso di una riflessione sui lavori di Siri Hustvedt, che può essere però estesa anche al caso di Judith Schalansky, sottolinea come queste tipologie di sperimentazioni narrative non si

⁵⁹ C. Reipen, *Visuality in the Works of Siri Hustvedt*, Peter Lang GmbH, Berna 2014.

⁶⁰ A. Böger, "*I look and sometimes I see*": *The Art of Perception in Siri Hustvedt's Novels*, in J. Hartmann, C. Marks, H. Zapf (a cura di), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*, De Gruyter, Berlin 2016, pp.266-280.

⁶¹ C. Schulz-Hoffmann, "*What fascinate me are the journeys that begin with looking and only looking*": *Siri Hustvedt's Visual Imagination*, in J. Hartmann, C. Marks, H. Zapf (a cura di), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*, De Gruyter, Berlin 2016, pp. 265-280.

⁶² Per questo argomento mi permetto di rimandare al saggio: V. Grispo, *Una Wunderkammer di cose perdute: Judith Schalansky*, in R. Coglitore, (a cura di), *Ai margini della scrittura. Narrare con le immagini*, Palermo University Press, Palermo 2022, pp.93-115.

pongono alla stregua di semplici strumenti di divulgazione e illustrazione della ricerca scientifica, ma, al contrario, si impongono come la forma propria in cui questa ricerca può darsi, ovvero la forma narrativa. L'analisi condotta in questo studio, che parte dalla letteratura, per inoltrarsi nell'ambito delle neuroscienze, della biologia, della psichiatria e dell'ecologia, ha perseguito, quindi, fin dall'inizio, l'obiettivo di un'interdisciplinarietà, così come è stata proposta da Roland Barthes:

Il lavoro interdisciplinare, di cui oggi tanto si parla, non è un confronto tra discipline già costituite (nessuna delle quali infondo è disposta a lasciarsi andare). Per fare qualcosa di interdisciplinare non basta scegliere un "soggetto" (un tema) e raccogliervi attorno due o tre scienze. L'interdisciplinarietà consiste nel creare un nuovo oggetto che non appartiene a nessuno⁶³.

Partendo da una prospettiva biopoetica, il *close reading* sarà la metodologia con cui si intende analizzare i testi di Siri Hustvedt e Judith Schalansky, due autrici che si sono affermate, negli ultimi anni, come protagoniste nello scenario della letteratura contemporanea. Come anticipato, si è scelto, in questo studio, di focalizzare l'attenzione su due questioni in particolare, quella neuroscientifica e quella ecologica. Questi due ambiti, le neuroscienze e l'ecologia, non soltanto godono di un ritrovato particolare interesse nella nostra contemporaneità, ma permettono di essere affrontati e analizzati a partire proprio da una *consilience* tra letteratura e scienze della vita. A tal proposito, dall'analisi delle opere delle due autrici individuate come casi studio di questo lavoro di tesi, sono emerse dieci categorie attraverso cui si declinano i temi della biopoetica. Nell'ambito della questione neuroscientifica, così come viene affrontata all'interno del corpus delle opere di Siri Hustvedt, è stata individuata, per prima, la categoria memoria/immaginazione. Questa, per sua stessa formulazione, implica un dualismo che, come si vedrà nel corso del primo capitolo, merita di essere approfondito alla luce delle nuove scoperte nell'ambito delle neuroscienze cognitive. La seconda categoria, corpo/mente, ricalca, anche in questo caso, un dualismo oppositivo che vanta una lunga storia nell'ambito della tradizione filosofica occidentale. La terza categoria è quella del trauma, ambito su cui, oggi, si cerca sempre più di gettare luce tramite le nuove scoperte nell'ambito della neuropsicologia clinica, a cui si abbina il tentativo di rivolgersi a

⁶³ R. Barthes, *Giovani ricercatori, Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1984, p.XX.

nuovi approcci legati alla cura. La quarta categoria è quella dell'autopatografia, che si collega direttamente alla precedente, in quanto è proprio grazie a questo genere che si istituisce quel nesso tra cura del sé, narrazione e terapia, dal momento che è lo stesso soggetto a narrare la storia della sua malattia. L'ultima categoria è quella dell'autobiografia, genere letterario dai confini sfumati, in cui, più che in ogni altro ambito, si realizza quell'unione tra letteratura e vita, attraverso la scrittura.

Le intuizioni di Hustvedt si muovono all'interno di quella che il neuroscienziato Vittorio Gallese (2022) definisce «narratologia incarnata». A partire da una nuova concezione di intersoggettività, che prende avvio dall'indagine neuroscientifica, infatti, il confine che separa il mondo reale da quello fittizio appare molto meno netto e chiaro di quanto l'umanità abbia pensato per secoli. Questo aspetto diviene cruciale se riferito alla creatività artistica e alla sua fruizione: l'artista, attraverso la sua creatività immaginativa, dà vita a un mondo finzionale che, non solo condivide molte caratteristiche con quello reale, ma anche alcuni dei sottostanti processi neurali⁶⁴. Uno degli aspetti centrali del contributo teorico di Siri Hustvedt al dibattito culturale e scientifico contemporaneo, e che la rende una delle protagoniste della cosiddetta “svolta bioculturale”, è il suo costante rivolgersi a una prospettiva che tiene insieme le “scienze dure”, come le neuroscienze, e le scienze umane. Il dialogo tra queste discipline, da un lato, rappresenta un prezioso antidoto, sottolinea Gallese, alle derive “craniocentriche” di molti neuroscienziati contemporanei, che rischiano di ricreare una versione solo più tecnologica della frenologia, arrendendosi a un riduzionismo ontologico che teorizza un'ormai anacronistica identità tra il soggetto e i suoi neuroni⁶⁵. Dall'altro, costituisce un pressante invito alle scienze umane ad aprirsi ai contributi provenienti dalla biologia, dalla psicologia e dalle neuroscienze. Per Siri Hustvedt, le storie non sono fenomeni puramente linguistici, ma, piuttosto, derivano e comportano inevitabilmente esperienze incarnate, che, dunque, partono e coinvolgono il corpo. L'autrice, attingendo dal mondo delle neuroscienze e della psicoanalisi, nei suoi saggi e romanzi offre una sintesi dei dibattiti del XX e XXI secolo sulle scienze della mente e del cervello, da cui emerge la sua originale teoria bioculturale della narrazione. Raccogliendo l'invito di Vittorio Gallese, che suggerisce e invita ad approfondire con attenzione i contributi teorici di

⁶⁴ V. Gallese, *Quel che so di Siri Hustvedt*, in M. Cometa (a cura di), *La letteratura e il bios. Quattro istantanee su Siri Hustvedt*, cit., pp.7-14, qui p.11.

⁶⁵ Ivi, p.12.

Hustvedt⁶⁶, sarà oggetto del primo capitolo di questa tesi l'analisi di alcune opere dell'autrice, alla luce delle prime cinque categorie individuate, al fine di fare emergere le modalità e i temi in cui queste vengono declinate nella sua produzione letteraria e saggistica.

Nell'ambito della questione ecologica, così come si dispiega nelle opere di Judith Schalansky, la prima categoria individuata è quella dell'evoluzione, il cui studio risulta centrale nell'ambito della biopoetica proprio perché permette di approfondire le interazioni esistenti tra evoluzione biologica e costruzioni culturali. La seconda categoria è quella di ambiente, o meglio, ambienti, al centro del dibattito contemporaneo a causa dei disastri climatici e della distruzione degli ecosistemi a cui assistiamo sempre più spesso. In ambito accademico, si è recentemente riaperto l'interesse verso questa categoria a seguito della riscoperta dei lavori dell'etologo e biologo Jakob von Uexküll e della sua teoria dell'*Umwelt*, ovvero quel sistema di relazioni specifiche e uniche che si instaurano tra gli esseri viventi e l'ambiente in cui vivono. La terza categoria è quella dell'ibridazione, in particolare, quella che avviene in ambienti complessi e compositi che comprendono elementi antropici, naturali e animali, in una rete di relazioni che caratterizza sempre di più il paesaggio contemporaneo e che include problematiche di stampo ecologico quali, ad esempio, i rifiuti. La quarta categoria è l'animalità, altro tema a cui recentemente si è tornati ad interessarsi, sia da un punto di vista etico-morale, sia attraverso riflessioni di stampo teorico-filosofico sul concetto di antropocene. L'ultima categoria è l'estinzione, che, oltre a essere collegata intuitivamente nella nostra contemporaneità alla categoria precedente, permette di approfondire la questione legata a una possibile estinzione di massa del genere umano dal pianeta Terra.

Il merito di Schalansky è, sicuramente, quello di avere declinato argomenti legati alla questione ecologica in modo originale attraverso la *fiction*. Sarà oggetto del secondo capitolo, dunque, l'analisi delle modalità in cui le categorie individuate emergono dalle opere di questa autrice. Lo sfondo da cui prende avvio l'analisi del corpus delle opere di Schalansky è l'*Ecocriticism* o ecologia letteraria. L'ecologia letteraria concepisce la cultura e le sue rappresentazioni come una risposta evolutiva, una strategia vincente di sopravvivenza, partendo dall'assunto di base che l'evoluzione biologica e quella

⁶⁶ Ivi, p.14.

culturale sono due momenti tra cui vige una stretta correlazione⁶⁷. L'ecologia letteraria si concentra prevalentemente su testi letterari, nell'intento di mettere in luce il dialogo che si instaura, attraverso la narrazione, tra il testo e le circostanze ambientali⁶⁸. Facendo ciò, l'*ecocriticism* cerca di estendere l'attenzione critica al dialogo che esiste tra la letteratura, ma anche il cinema e le arti figurative, e il mondo in cui tali forme vivono e si diffondono, oggi, grazie alle nuove tecnologie, talvolta, con una velocità e capillarità che non ha precedenti. L'*ecocriticism* porta con sé, dunque, anche un intento educativo, che risiede nel tentativo di sollevare questo dialogo a un più alto livello di consapevolezza da parte dell'essere umano⁶⁹. Uno degli assunti di base dell'*ecocriticism* risiede nella convinzione che tra l'opera letteraria e il suo contesto sociale vi è una sostanziale permeabilità: la letteratura non è concepita come semplice finzione, ma le è riconosciuta, al contrario, la capacità imporsi come rappresentazione di valori⁷⁰. Nel far ciò l'*ecocriticism* si propone, dunque, come esercizio etico-critico, ed è proprio questa finalità educativa a farne una forma del discorso etico-filosofico. A tal proposito, l'analisi ecocritica di un'opera letteraria non si limita solo a opere esplicitamente ecologiche o ambientaliste, ma si estende a tutti quei testi in cui è tematizzata la relazione tra l'umanità e il suo "altro"⁷¹, come avviene, ad esempio, proprio nelle opere di Judith Schalansky.

L'interesse nei confronti delle due autrici Siri Hustvedt e Judith Schalansky nasce, dunque, dal loro contributo da letterate al dibattito contemporaneo in ambiti quali l'ecologia, l'ambientalismo, le neuroscienze e la biologia. Entrambe fanno uso di una tipologia di narrazione che, anche nelle opere finzionali, presenta una marcata componente argomentativa, fino a incrociarsi con il saggio, ed è proprio questa caratteristica, insieme alla commistione di generi letterari di cui si servono, che gli permette di discutere in modo originale temi a cui, raramente, altri, prima di loro, si sono rivolti in modo così puntuale e brillante.

⁶⁷ G. A. Love, *Practical Ecocriticism: Literature, Biology and the Environment*, University press of Virginia, Charlottesville 2003, p.19.

⁶⁸ Ivi, p.16.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Si veda: J. S. Hans, *The Value(s) of Literature*, Sony Press, Albany 1990.

⁷¹ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano 2006, pp.66-68.

CAPITOLO I

SIRI HUSTVEDT

L'esperienza particolarmente emozionante generata dalla lettura dei romanzi è quindi probabilmente guidata da quel senso di sicura intimità con un mondo che non solo immaginiamo, ma che letteralmente incarniamo.
Vittorio Gallese

LA QUESTIONE NEUROSCIENTIFICA

Nell'articolo *Letteratura e scienza del bios: il caso di Siri Hustvedt*, Michele Cometa definisce la scrittura di Hustvedt come una sintesi perfetta delle due prospettive che convergono nel termine biopoetica. La scrittrice nei suoi saggi e romanzi, secondo Cometa, infatti, riesce perfettamente a coniugare l'analisi del *bios*, attraverso una continua indagine della propria fragilità psichica e fisica, con riflessioni che riguardano la teoria narrativa, la psicoanalisi e i più recenti sviluppi delle neuroscienze, dando vita a un nuovo approccio che possa definire, guardandole da diverse prospettive, le facoltà dell'immaginazione e della memoria. Uno dei grandi meriti di Siri Hustvedt, è, infatti, quello di essere riuscita a declinare categorie classiche della riflessione letteraria ed estetica, tipiche della tradizione occidentale, attraverso le più recenti acquisizioni delle neuroscienze cognitive, riuscendo a legare insieme scrittura e teoria. Le opere di Hustvedt, proprio per questa peculiarità, possono essere considerate un modello perfetto per una *consilience* tra teoria letteraria e neuroscienze cognitive, in quanto l'autrice riesce nell'intento di dare consistenza neuroscientifica a quelle che fino a qualche tempo fa sarebbero state considerate soltanto teorie prive di un fondamento scientifico che invece, oggi, grazie alle neuroscienze cognitive possono essere considerate «una realtà della vita mentale degli individui che narrano una storia»¹.

L'analisi della questione neuroscientifica, in relazione alla letteratura e alla teoria della narrazione, si declina, innanzitutto, attraverso due domande fondamentali: qual è il contributo che la teoria della narrazione può dare alle neuroscienze? Come le neuroscienze possono, invece, provare a rispondere alle più ostiche questioni letterarie? È opinione comune che la narrazione, e in particolare la sua forma più elaborata e cioè la letteratura, non abbia apparentemente niente in comune con le neuroscienze. Sono, infatti, considerati due ambiti separati e ben delineati nelle loro caratteristiche

¹ M. Cometa, *Letteratura e scienze del bios: il caso di Siri Hustvedt*, cit., p.30.

costitutive: l'uno relegato all'ambito della finzione, vago e impreciso per definizione, l'altro a quello delle scienze esatte, i cui risultati sono misurabili e dimostrabili, retaggio della secolare distinzione tra natura e cultura.

Quello che è stato definito *narrative turn* nello studio della cultura e, cosa ancora più rilevante, della natura, ha avuto inizio con la teoria narrativa del Sé elaborata dallo psicologo Jerome Bruner negli anni '80, il cui assunto di base è che i racconti di cui sono fatte le nostre autobiografie determinano la percezione che abbiamo della realtà e, dunque, la nostra esperienza². La narrativa è, infatti, da lui definita come il mezzo principale con cui organizziamo le nostre vite e, come afferma nel suo *La fabbrica delle storie* (2002), questo processo di costruzione della realtà è così rapido e automatico che spesso non ce ne accorgiamo, ma vale la pena chiedersi in che modo il racconto modelli la nostra esperienza del mondo, sia quella che è già avvenuta nel passato, sia quella che stiamo vivendo nel presente, sia quella che vivremo nel futuro. Infatti, le storie che costruiamo a partire dalla nostra esperienza, così come la finzione letteraria, pur attingendo dal materiale che realmente abbiamo esperito, le sensazioni, le immagini e le percezioni della realtà, hanno lo scopo di superarla per potere accedere alla sfera del possibile, dunque a ciò che potrebbe essere, essere stato o essere in futuro³, con le parole di Bruner, la narrazione «esplora le situazioni umane attraverso il prisma dell'immaginazione»⁴. Bruner teorizza, così, la possibilità, che diventa una necessità, dell'incontro tra biologia e narrazione, egli stesso, infatti, utilizza fonti teorico-letterarie per supportare le sue argomentazioni, superando di fatto la divisione delle “due culture” facendo dialogare teoria letteraria e scienze della vita.

Secondo lo psicologo la narrazione si attiva in una situazione particolare, ovvero quando percepiamo un'anomalia rispetto a come ci aspettavamo che andasse qualcosa. Questa difficoltà che siamo costretti ad affrontare, mette in moto il meccanismo del racconto attraverso cui cerchiamo di dare una spiegazione e riportare ciò che percepiamo come anomalo al canonico, attraverso vari tentativi di superare o giustificare l'imprevisto e prevedere le sue possibili conseguenze. Alla fine questo racconto porterà, in un modo o in un altro, a un risultato, una soluzione di qualche tipo.

² Ivi, pp.122-125.

³J. Bruner, *Making stories: Law, literature, life*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 2002; trad. It, M. Carpitella, *La fabbrica delle storie: diritto, letteratura, vita*, Laterza, Roma 2002, pp.10-15.

⁴ Ivi, p.11

Una storia, dunque, comincia sempre con qualche «infrazione dell'ordine prevedibile delle cose»⁵, qualcosa che va storto, altrimenti non ci sarebbe nulla da raccontare:

La narrativa è il racconto di progetti umani che sono falliti, di attese andate a monte. Essa ci offre il modo di addomesticare l'errore e la sorpresa. Arriva a creare forme convenzionali di contrattempi umani, convertendole in generi: commedia, tragedia, romanzo d'avventura, ironia, o qualunque altro formato possa smussare l'aculeo della nostra fortuità. E nel far ciò le storie riaffermano una sorta di saggezza convenzionale circa ciò che è lecito attendersi - perfino (o soprattutto) circa ciò di cui si può prevedere il fallimento, e ciò che si potrebbe fare per rimmetterlo in sesto o per venirne a capo⁶.

Bruner si occupa anche dei casi definiti di disnarrazione, da lui considerati la prova ultima che l'identità è anche finzione letteraria. I pazienti affetti da patologie di questo genere, infatti, perdono la capacità di raccontarsi, non si percepiscono più come un'unità narrativa e, dunque, perdono di fatto la propria identità. Un esempio è rappresentato dalla sindrome di Korsakov, che comporta la perdita della memoria e una sorta di apatia nel paziente, di cui uno dei sintomi è la perdita della capacità di interpretare il pensiero altrui e di capire ciò che gli altri potrebbero pensare, sentire o vedere. Questa patologia comporta, dunque, non soltanto la perdita del senso del Sé, ma anche dell'altro.

Nell'ambito dell'integrazione tra letteratura, neuroscienze e pratica clinica, in particolare per quanto riguarda i casi di disnarrazione, un esempio illustre è sicuramente il caso di Oliver Sacks, autodefinitosi «neurologo peripatetico»⁷. Sacks nella sua autobiografia *In Movimento* (2015) racconta come la scrittura sia sempre stata una costante nella sua vita e come lui stesso, prendendo spunto da scienziati del calibro di Alexandr Lurija, abbia fatto della narrazione parte integrante della sua carriera da neuroscienziato, trasformando i casi clinici dei suoi pazienti in scrittura letteraria.

I casi clinici come *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello* (2001) o *Risvegli* (1995) possono essere letti come racconti di vite (*life stories*) realistici del vissuto delle patologie di alcuni dei suoi pazienti. Raccogliere e pubblicare i suoi appunti e le sue osservazioni serviva a Sacks, infatti, anche come mezzo per divulgare le sue scoperte con parole semplici e in un linguaggio non specialistico. Lo stesso Bruner in *La*

⁵ Ivi, p.19

⁶ Ivi, p.35

⁷O. Sacks, *On the Move. A life*, Vintage Books, New York 20145; trad. It, I. C. Blum, *In Movimento*, Adelphi, Milano 2015, p. 231.

fabbrica delle storie sottolinea l'importanza del lavoro di scrittura dei casi clinici di Sacks:

Quando Oliver Sacks ci fa entrare nella mente di un'intelligente veterinaria autistica nel suo intenso *Un antropologo su Marte*, non si limita a darle vita. Metaforicamente, dà vita a noi facendoci rispecchiare in Temple Grandin, facendoci sentire che il suo problema con l'autismo ha la stessa forma dei nostri problemi quando cerchiamo di capire quello che pensano gli altri⁸

Il tema centrale è, dunque, il Sé, che sia nel suo processo di costruzione o ricostruzione, deve sempre partire da una narrazione, una storia che possa collegare e dare una coerenza a una serie di eventi che compongono la vita di un individuo. È da questo punto di vista che la scienza incontra la narrazione: le storie riescono a curare.

Il romanzo di Sacks che ebbe più successo, tanto da interessare anche l'industria cinematografica, fu *Risvegli* che, non a caso, fu anche quello più criticato al momento della sua pubblicazione. Sacks nel 1966 iniziò a lavorare al Beth Abraham, una clinica riservata ai malati cronici affiliata all'Albert Einstein college of Medicine. Lì iniziò a occuparsi di più di ottanta pazienti sopravvissuti alla pandemia di encefalite letargica, diffusasi in tutto il mondo all'inizio degli anni Venti, che, a distanza di decenni, presentavano sindromi postencefalitiche come stati parkinsoniani o catatonici. L'idea di raccontare l'evoluzione di questi casi clinici viene così spiegata da Sacks:

Era una sindrome comprendente una gamma amplissima di disturbi a tutti i livelli del sistema nervoso; molto meglio di qualunque altra, poteva dunque mostrare sia l'organizzazione di quest'ultimo, sia le modalità di funzionamento più primitivo del cervello e del comportamento. A volte quando mi muovevo tra i miei pazienti postencefalitici, mi sentivo come un naturalista in una giungla tropicale; anzi, talora, in una giungla antica, testimone di comportamenti preistorici, pre-umani. Li vedevo [...] inscenare un intero repertorio di strani comportamenti respiratori e fonatori: "comportamenti fossili", vestigia darwiniane del passato fatte affiorare dal limbo fisiologico grazie alla stimolazione dei sistemi primitivi del tronco encefalico, dapprima danneggiati e resi sensibili dall'encefalite, e adesso "risvegliati" dalla L-dopa⁹.

⁸ J. Bruner, *La fabbrica delle storie*, cit. p.40.

⁹ O. Sacks, *In Movimento*, cit., p.178.

Sacks utilizzò su questi pazienti l' L-dopa, un farmaco all'epoca ancora sperimentale ma di cui venne autorizzato l'utilizzo a scopo di ricerca. Questa terapia produsse effetti inaspettati sui pazienti che presentarono miglioramenti fisici, intellettuali, percettivi ed emotivi. Proprio per questo Sacks afferma di aver dovuto ricoprire simultaneamente il ruolo di psichiatra e neurologo, partendo dal presupposto che sarebbe stato impossibile occuparsi di una riabilitazione da una determinata condizione neurologica, senza entrare nella vita del singolo paziente e descriverla. Con le parole di Sacks: «Con pazienti simili, un approccio esclusivamente neurologico o esclusivamente psichiatrico non portava da nessuna parte, i due aspetti dovevano essere messi in relazione»¹⁰.

Nel caso di Oliver Sacks, però, la scrittura non è stata soltanto un supporto alla terapia dei suoi pazienti, ma, soprattutto, un modo per mettere in ordine le proprie esperienze di vita, dargli un senso e superare quei traumi che lui stesso, attraverso la scrittura autobiografica, affronta, primo tra tutti la reazione della madre alla rivelazione della sua omosessualità.

Nel bene e nel male, io sono un narratore di storie. Ho il sospetto che un'inclinazione per le storie, per la narrazione, sia una disposizione umana universale, che va di pari passo con le nostre facoltà di linguaggio, con la coscienza di sé e con la memoria autobiografica¹¹.

Con queste parole Sacks conclude *In Movimento*, come a voler ribadire la sua duplice identità di neurobiologo e, insieme, narratore di storie, chiamando in causa i tre elementi che costituiscono lo *storytelling* universale: il linguaggio, il Sé e la memoria autobiografica. Questo è, in effetti, il presupposto che sta alla base dello sviluppo della terapia narrativa, che trova sempre più spazio nell'ambito della medicina narrativa grazie ai successi clinici che sta riscuotendo, in particolare per la cura dei disturbi post-traumatici da stress. Sia che parta da una riflessione su sé stessi o su un particolare trauma, sia che prenda spunto dalla terapia per i propri pazienti, l'approccio terapeutico che include la narrazione, quindi, diventa fondamentale per comprendere la natura umana. La narrazione, la letteratura e, in generale, la fiction proprio per le funzioni compensative ed esoneranti a cui assolvono, diventano sempre più frequentemente strumenti terapeutici. La narrazione entra a far parte della prassi medica, come nel caso

¹⁰ Ivi, p.182.

¹¹ Ivi, p.397.

già citato di Oliver Sacks, a partire dall'assunto che ogni cura del sé deve ripartire da una «ricostruzione narrativa del sé»¹², con un chiaro riferimento a quei generi letterari che più lo coinvolgono e lo mettono in gioco come l'autobiografia, i diari e le confessioni. Le terapie narrative sono impiegate in un ampio spettro di fenomeni, fatti risalire precedentemente alla definizione di *anxiety disorders*, oggi classificati in tre tipi di categorie: disturbi d'ansia (GAD), disturbi ossessivo compulsivi (OCD) e disturbi post traumatici da stress (PTSD)¹³.

Michele Cometa distingue tre tipologie di terapia narrativa, i cui confini, però, non sono nettamente definiti, la terapia narrativa (*narrative therapy*, NT) di Michael White e David Epston, la terapia narrativa dell'attaccamento (*attachment narrative therapy*, ANT) di Rudi Dallos e la terapia di esposizione narrativa (*narrative exposure therapy*, NET) di Maggie Schauer, sviluppata, in particolare, per la cura dei disturbi post-traumatici da stress in situazioni di conflitto etnico o genocidio¹⁴.

La prima tipologia, la terapia narrativa, si sviluppa nell'ambito della teoria post strutturalista, e prevede l'utilizzo della relazione terapeutica come occasione per un *re-storying* e per una co-costruzione di nuovi significati che possano orientare gli individui ad agire nel futuro. L'idea di base su cui si fonda questo approccio è la convinzione che esiste la possibilità di interpretare la propria storia da più punti di vista e, quindi, che si possa “sbloccare” una certa versione piuttosto che un'altra. Questo approccio è stato successivamente aggiornato dalla *pattern theory of self*, elaborata da Shaun Gallagher, che rivede la terapia narrativa alla luce delle moderne scoperte neuroscientifiche, definendo, di fatto, un Sé che non è solo narrativo. Gallagher distingue, innanzitutto, un Sé minimale, pre-linguistico e pre-cosciente, da un Sé narrativo, ovvero un'immagine di sé, più o meno coerente, costruita a partire dalle varie storie che raccontiamo di noi stessi e che gli altri raccontano di noi. L'uomo, dunque, tesse intorno a sé una narrazione che attinge da più fonti, in cui spesso rimane impigliato non potendone più uscire, questa identità si modifica nel corso del tempo e viene costantemente implementata da narrazioni diverse:

¹² M.Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, cit., p.327.

¹³ Ivi, p.329.

¹⁴ Ivi, p.330.

Il Sé è la somma totale delle sue narrazioni e include in se stesso tutti gli equivoci, le contraddizioni, i conflitti e i messaggi nascosti che trovano espressione in una vita personale. [...] è decentrato, distribuito e multiplo¹⁵.

Gallagher, a sostegno della sua teoria, sottolinea come le neuroscienze abbiano già ampiamente confutato l'esistenza di una cosa chiamata Sé, che abbia una sua precisa collocazione nel cervello. L'identità di ciascuno di noi è formata, invece, da aspetti minimi incarnati, e, in quanto tale, può includere anche gli oggetti fisici e le tecnologie con cui ci identifichiamo, la nazione in cui abitiamo e così via¹⁶.

Questa, insieme alle altre teorie del Sé narrativo, nascono proprio dall'approccio inaugurato dallo psicologo Jerome Bruner, di cui già si è detto, che si basa sul concetto di *life as narrative*, secondo cui la narrativa è concepita come il mezzo principale con cui organizziamo le nostre vite, costruendo cioè storie.

Il secondo tipo di terapia, la terapia narrativa dell'attaccamento, fa riferimento al concetto di Ellen Dissanayake di *attachment*, definito come la fase essenziale nel rapporto madre-bambino per lo sviluppo cognitivo del neonato e, soprattutto, per quello delle sue capacità creative e artistiche¹⁷. La terapia narrativa di Rudi Dallos, nell'ambito del contesto familiare, cerca di ricostruire la relazione affettiva e cognitiva tra genitori e figli attraverso una co-costruzione di significati condivisi, per «colmare narrativamente» il vuoto che è stato lasciato dall'eventuale mancanza di attaccamento nelle prime fasi di vita¹⁸.

Il terzo tipo, la terapia di esposizione narrativa, è stata sviluppata e utilizzata nei casi di gravi disturbi post-traumatici da stress da Maggie Schauer. Questo tipo di terapia narrativa consiste nell'utilizzo del racconto autobiografico come strumento terapeutico in quei soggetti che, a causa di gravi traumi, hanno cominciato a identificarsi con il trauma vissuto. Durante queste lunghe e faticose sedute la terapeuta facilita la costruzione di una *lifeline* attraverso l'utilizzo di supporti materiali, come fiori e pietre, che simboleggiano rispettivamente i ricordi positivi e i ricordi traumatici, che il paziente ha il compito di legare in successione su una corda, in modo tale da circoscrivere il

¹⁵ S. Gallagher, *Philosophical conceptions of the self. Implication for cognitive science*, in «Trends in Cognitive Science», 4.1 (2000), pp. 14-21, qui p.20.

¹⁶ S. Gallagher, *A pattern theory of self*, in «Frontiers in Human Neurosciences», 7(2013), pp. 1-7, qui p.4.

¹⁷ 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*. Pergamon Press, Lexington 1999, pp. 27-46.

¹⁸ R. Dallos, *Attachment and Narrative Therapy*, Open University Press, Maidenhead 2006.

trauma ad un momento particolare della propria vita, proiettandolo su un supporto materiale, e andare oltre il trauma subito.

A prescindere dalle differenze nell'ambito di applicazione e nelle tecniche utilizzate, le terapie narrative si fondano su quelli che Michele Cometa ha individuato come i meccanismi principali attraverso cui opera la narrazione: il *re-enactment*, ovvero la riattivazione del ricordo, la ripetizione e la riscrittura, definita come una forma di ripetizione e *re-enactment* che prevede una nuova interpretazione dei significati legati a un particolare evento¹⁹. Il *re-enactment* chiama in causa il rapporto che il soggetto ha con la memoria, esponendolo al trauma subito, infatti, attraverso la narrazione, sono riattivate memorie alternative che mettono in scena altre possibili versioni della storia. La ripetizione, come l'utilizzo di *pattern* ripetitivi nella scrittura, o come nel caso dei rituali, permette, invece, al soggetto di sviluppare quell'illusione di controllo che sta alla base della disattivazione dell'ansia e dell'incertezza. Come anche Siri Hustvedt sottolinea, «gli essere umani sono animali ripetitivi»²⁰ e, dunque, si può affermare che qualsiasi significato sia generato con e attraverso la ripetizione. È per questo che nei casi di malattie psichiatriche e neurologiche la ripetizione può diventare patologica, traducendosi in un impulso irrefrenabile a replicare più volte la stessa azione, rendendo il paziente incapace di uscire da questo schema di implacabile ripetizione morbosa. La riscrittura può essere considerata la fase conclusiva del processo: attraverso la scrittura autobiografica l'individuo ha la possibilità di riscrivere la propria storia, attribuendogli nuovi significati per superare blocchi psichici.

Riprendendo il discorso da dove lo avevano lasciato Arnold Gehlen, Helmuth Plessner, Odo Marquard e Hans Blumenberg, Michele Cometa, alla luce di una prospettiva in cui si incontrano letteratura e neuroscienze, affida alla narrazione due specifiche funzioni, la compensazione e l'esonero, considerate le due strategie principali che l'uomo ha utilizzato nel corso della sua evoluzione per sopravvivere alle minacce del mondo circostante. Queste due funzioni, in particolare il concetto di esonero, sono riprese, infatti, anche in ambito clinico e messe in pratica attraverso le terapie narrative, per far fronte a quei casi in cui il senso di impotenza e incertezza, caratteristici dell'*Homo sapiens*, assumono un carattere patologico a seguito, ad esempio, di un trauma.

¹⁹ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, cit., p.345.

²⁰ S. Hustvedt, *The Shaking Woman or a History of My Nerves*, Picador USA, 2010; trad. it., G. Guerzoni, *La donna che trema. Breve storia del mio sistema nervoso*, Einaudi, Torino 2011, p.177.

Dal punto di vista antropologico, il meccanismo psicologico che presiede al nostro bisogno di compensazione ed esonero è il sentimento dell'incertezza, l'ansia. Questa deriva dalla consapevolezza che gli uomini hanno dei loro limiti istintuali e dalle deficienze ontologiche che ne derivano, a ciò si aggiunge l'indeterminatezza dell'abitare il mondo sia sul piano temporale, quindi, l'incertezza del futuro e la consapevolezza della morte, sia su quello spaziale, ovvero le minacce che provengono dall'ambiente:

Attraverso le forme di compensazione ed esonero gli esseri umani cercano di riprendere il controllo su una realtà, fisica, psichica e sociale, potenzialmente sempre ansiogena, che si presenta minacciosa e comunque al di sopra delle proprie possibilità di difesa²¹.

Dunque, lo "stare al mondo" dell'uomo è caratterizzato da incertezza e impotenza e, per far fronte a queste mancanze, ha bisogno di attuare da un lato strategie compensative dei suoi deficit biologici, dall'altro forme di distacco dalla realtà consentite dalle arti e dalla narrazione. Narrazione, compensazione ed esonero sono, quindi, profondamente legati tra loro, in quanto rappresentano la nostra capacità di «sospendere narrativamente la realtà attraverso la fiction (...) e la possibilità di "fare esperienza" attraverso simulazioni che implicano un distacco dalla realtà quotidiana»²². La narrazione non assolve, quindi, solo a compiti compensativi come l'uso e la trasmissione di informazioni, il *making special* e l'implementazione della memoria attraverso supporti medialità esterni²³, ma è lo strumento più efficiente di esonero dalla realtà, reso possibile dal meccanismo della simulazione liberata incarnata, teorizzato da Vittorio Gallese, a cui è necessario qui dedicare un approfondimento.

La simulazione liberata incarnata (*liberated embodied simulation*) è un modello di percezione che si ipotizza costituisca il meccanismo di funzionamento di base del sistema cervello-corpo dei primati, uomo incluso. Grazie a tale meccanismo si può instaurare una relazione diretta, non mediata linguisticamente, con lo spazio, gli oggetti, le azioni, le sensazioni e le emozioni altrui per il tramite dell'attivazione di rappresentazioni sensori-motorie e visceromotorie nel cervello dell'osservatore. Questo

²¹ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, cit., p.274.

²² Ivi, p.272.

²³ Ivi, pp.303-314.

meccanismo è responsabile, inoltre, della generazione delle capacità immaginative degli esseri umani²⁴.

In questo ambito azione, percezione e cognizione rappresentano le diverse modalità dell'essenza incarnata e relazionale degli esseri viventi, che possono essere indagate grazie ai nuovi strumenti messi a disposizione dalle neuroscienze, ambito in cui si è recentemente scoperto che le emozioni e le sensazioni esperite da un altro individuo, indipendentemente dalla loro natura reale o fittizia, si costituiscono come tali e sono direttamente comprese da noi attraverso il riuso di una parte degli stessi circuiti neurali su cui si fonda l'esperienza in prima persona di quelle stesse emozioni e sensazioni. Riusciamo, infatti, a portare a termine il compito che ci affida la narrazione, ovvero l'identificazione con essa, grazie a specifici meccanismi di rispecchiamento attraverso cui si attivano le stesse parti del nostro cervello che presiedono a una reale esecuzione di un'azione o alle stesse emozioni esperite in maniera immediata. Queste risposte incarnate hanno un carattere immediato e automatico e si attivano senza che il nostro intelletto faccia alcuno sforzo. L'esperienza incarnata si definisce liberata quando nell'ambito della finzione letteraria o cinematografica possiamo momentaneamente «sospendere la nostra presa sul mondo, liberando energie fino a quel momento indisponibili»²⁵, guardando da una certa “distanza di sicurezza”, amplificando, dunque, la portata di quella esperienza resa possibile dall'esonero dalla realtà che la narrazione produce. Il concetto di esonero rappresenta, infatti, insieme alla compensazione, una delle caratteristiche fondamentali della narrazione. Questo modello di percezione e le ripercussioni che ha avuto nell'ambito della teoria letteraria, rappresentano uno dei maggiori successi derivanti dell'integrazione dei risultati di più discipline, infatti, il punto di partenza per questa teoria proviene direttamente da studi neuroscientifici, in particolare dalla scoperta di quei particolari neuroni, chiamati neuroni specchio, da parte dei neuroscienziati di Parma, diretti da Vittorio Gallese, durante uno studio condotto sui macachi.

La ricerca condotta sui macachi, svolta presso l'Università di Parma, aveva l'obiettivo di approfondire la conoscenza sul lobo frontale dei primati attraverso la tecnica della registrazione dei singoli neuroni. Questa specifica parte del cervello è stata tradizionalmente associata alle funzioni motorie e suddivisa in tre parti: l'area motoria

²⁴ V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015, p.15.

²⁵ Ivi, p.75.

primaria (oggi chiamata F1), l'area premotoria e il lobo prefrontale, considerata la sola area in cui l'elaborazione di un'informazione ha carattere cognitivo²⁶. Oggi questa divisione non risulta più così netta, in particolare, quella riconosciuta come area premotoria si è scoperta includere al suo interno ulteriori aree, indicate con la lettera F seguita da un numero progressivo, caratterizzate da connessioni reciproche con altre parti del cervello e composte da neuroni con caratteristiche specifiche diverse. Le scoperte che sono state fatte a seguito di questa ricerca hanno definitivamente cambiato la concezione che prima si aveva del sistema motorio, considerato come adibito unicamente a produrre movimenti.

I risultati di questo studio hanno dimostrato come il sistema motorio sia responsabile dell'attivazione di «atti motori e azioni»²⁷, cioè movimenti dotati di uno scopo. È stato notato, infatti, come uno stesso neurone si attivi sia quando la scimmia afferra un oggetto con la mano destra, sia con quella sinistra, sia quando usa la bocca o, ancora, quando lo afferra con una pinza. Il comune denominatore è costituito dallo scopo di quello specifico atto motorio, dunque, afferrare l'oggetto. Come sottolinea Vittorio Gallese:

I neuroni premotori sono più sensibili allo scopo dell'atto che ai singoli movimenti impiegati per conseguirlo. Questo dato è importante, perché apre la strada a una radicale riconcettualizzazione del sistema motorio in termini cognitivi²⁸.

Un'ulteriore scoperta relativa alla percezione degli oggetti è stata fatta studiando l'area premotoria del lobo frontale, denominata F5, che ha portato all'individuazione di quei neuroni, chiamati neuroni canonici, che si attivano sia durante lo svolgimento dell'effettiva azione di afferrare un oggetto, sia durante la sua semplice osservazione. Guardare un oggetto attiva, quindi, gli stessi circuiti motori che si attivano durante la manipolazione effettiva di questo o l'esecuzione di altre azioni. Gli stessi neuroni sono stati, poi, osservati anche nel cervello umano, dimostrando che il sistema motorio si attiva anche quando non compiamo realmente un movimento, ma semplicemente osserviamo qualcosa con cui potenzialmente potremmo entrare in relazione:

²⁶ Ivi, p.45.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ivi, p.47.

L'osservazione di un oggetto, pur in un contesto che non prevede con esso alcuna attiva interazione, determina l'attivazione del programma motorio che impiegheremmo se volessimo interagire con l'oggetto²⁹.

Dunque, si tratta di una vera e propria simulazione di cosa potremmo, in potenza, fare con quell'oggetto. Questa simulazione viene definita incarnata proprio perché coinvolge i circuiti neurali attivando specifiche parti fisiche del nostro corpo simulando un'azione potenziale.

Una scoperta ancora più rilevante all'interno dell'area premotoria del lobo frontale è stata quella di una particolare popolazione di neuroni, descritta per la prima volta nell'ambito di questa ricerca, denominati neuroni specchio proprio per la loro principale caratteristica, ovvero quella di attivarsi sia quando si esegue un atto motorio, come afferrare qualcosa o produrre gesti, sia quando si osserva un altro individuo eseguire un certo atto motorio. Gallesse sottolinea l'importanza di questa scoperta, rimarcando come questi neuroni debbano essere considerati «in quanto neuroni che hanno permesso di scoprire un meccanismo funzionale neurofisiologico che per la prima volta mostra la connessione tra due individui diversi, mappando le azioni dell'uno sul sistema motorio dell'altro»³⁰.

Le neuroscienze mostrano, dunque, che la visione dell'agire altrui non si risolve in una sua semplice e computazionale osservazione e ricostruzione, ma che vedere un'azione significa anche simularla attraverso il proprio sistema motorio. È stato osservato, inoltre, che i neuroni specchio si attivano durante l'osservazione di un'azione eseguita da altri anche quando questa è incompleta o non del tutto visibile, presentando lo stesso grado di intensità di quando tutta l'azione è chiaramente visibile. Da questa evidenza si può, dunque, affermare che «l'osservatore ha inferito il significato dell'azione osservata»³¹ e che ciò può essere avvenuto soltanto mediante la simulazione, che ha permesso di ricostruire quella parte non visibile dell'azione.

Una serie di esperimenti ha, inoltre, confermato che i neuroni specchio si attivano non soltanto quando la scimmia esegue o osserva qualcosa, ma anche quando viene ascoltato il rumore riconosciuto come prodotto da una determinata azione. Lo stesso meccanismo

²⁹ Ivi, p.55.

³⁰ Ivi, p.57.

³¹ Ivi, p.59.

è stato rilevato nell'uomo, dimostrando che anche il suono connesso a una particolare azione attiva in chi ascolta la rappresentazione motoria dell'azione stessa.

Un'ulteriore conferma del funzionamento della simulazione incarnata proviene dalla neurologia clinica, dove è stato osservato che lesioni neurologiche che colpiscono i pazienti nell'area premotoria producono deficit motori specifici, tra cui una maggiore difficoltà nel riconoscere un'azione altrui prodotta dalla stessa parte corporea che risulta, ad esempio, immobilizzata³².

Il meccanismo dei neuroni specchio introduce la simulazione incarnata nell'ambito dell'intersoggettività, ovvero in che modo l'essere umano si relaziona con gli spazi in cui è situato, con gli altri individui e con gli oggetti con cui entra in contatto, e diventa fondamentale per la comprensione di tutte le forme di intersoggettività mediata, come la finzione narrativa. Considerata nell'ambito della simulazione incarnata l'intersoggettività viene connotata principalmente come intercorporeità:

Il senso del sé si costituisce precocemente, a partire da un sé che è innanzitutto fisico, e origina proprio dalla possibilità di interagire e agire con l'altro [...] Il meccanismo di simulazione sembra essere la base neurobiologica delle forme di sintonizzazione con l'altro, a partire dalle quali si costituisce il senso del sé e la comprensione dell'altro³³.

Vittorio Gallese sottolinea come la simulazione incarnata coincida per alcuni aspetti, e venga spesso confusa, con la nozione di empatia, ma che non si possa in alcun modo esaurire in essa. La simulazione incarnata riguarda, infatti, aspetti relativi alla costruzione delle nostre mappe percettive e spaziali, condiziona la nostra relazione con gli oggetti ed è alla base delle nostre capacità immaginative, aspetti che non sono interpretabili come competenze empatiche³⁴. Dunque, nel caso di un'esperienza estetica sembra essere più appropriata e inclusiva la nozione di simulazione incarnata che quella di empatia, per far luce, da un punto di vista empirico, sul nostro coinvolgimento di fronte alle opere di finzione.

Una volta introdotto il concetto di simulazione incarnata, bisogna chiedersi come il nostro sistema cervello-corpo sia in grado di orientarci nel passaggio dal mondo reale al mondo della finzione, in particolare nella narrazione letteraria o filmica. Le

³² Ivi, p.63.

³³ Ivi, p.64.

³⁴ Ivi, p.34.

neuroscienze per indagare questi fenomeni utilizzano come stimolo dei brevi filmati, rilevando con le tecniche di *brain imaging* le risposte neurali che derivano dalla visione di particolari situazioni. I risultati sembrerebbero confermare una netta distinzione tra reale e finzionale, dato che emerge con una differente intensità della risposta: la presenza fisica di qualcuno che fa qualcosa o prova una certa emozione determina una risposta più intensa rispetto a quella evocata da un'azione riprodotta sullo schermo.

Ma, come osserva Gallese, per le attuali conoscenze che abbiamo del cervello umano non sembra che questo differenzi la natura reale o finzionale di un'immagine o di una scena unicamente in virtù di una differente intensità della risposta a uno stesso stimolo³⁵. Per provare ciò viene citato uno studio fMRI che ha messo a confronto tre differenti situazioni legate all'esperienza del disgusto: la prima consisteva nel fare assaggiare realmente ai soggetti un liquido dal sapore disgustoso, la seconda farli assistere a un filmato in cui apparivano degli attori dall'espressione disgustata, la terza prevedeva, invece, la lettura di narrazioni che inducono l'immaginazione e la sensazione del disgusto. È stato rilevato come tutte le situazioni avessero attivato l'insula anteriore sinistra, che genera nel primo caso l'esperienza fisica e reale del disgusto, negli altri due casi la simulazione, evocandone però lo stesso contenuto³⁶.

A partire da questo tipo di esperimenti le neuroscienze possono contribuire, quindi, ad affrontare temi a lungo dibattuti in ambito filosofico ed estetico circa la natura delle emozioni provate nell'ambito della finzione: sono vere emozioni quelle che proviamo leggendo un romanzo o guardando un film? Sono analoghe a quelle suscitate da situazioni simili nella vita reale?

La simulazione incarnata prova a spiegare la natura autentica delle emozioni suscitate dalla finzione narrativa:

L'accoppiamento della simulazione del contenuto visceromotorio e somatico di una data emozione [...] con l'attivazione di circuiti cerebrali che verosimilmente regolano e controllano strategie e comportamenti diversi sembra fornire un'interessante soluzione a questi problemi, o quantomeno mostra un nuovo modo per affrontarli e ridiscuterli. Se a ciò aggiungiamo i fattori cognitivi di *framing* che caratterizzano l'esperienza di una narrazione di finzione, ci avviciniamo a capire perché non è poi così paradossale provare

³⁵ Ivi, p.68.

³⁶ Ibidem.

vere emozioni di fronte a situazioni palesemente non reali, ma frutto della creatività di un cineasta o di uno scrittore³⁷.

Tutti gli individui, in quanto soggetti, fanno esperienza non solo della realtà fisica che li circonda, ma anche di mondi finzionali che è possibile esperire abbandonandosi all'immaginazione. Le neuroscienze ci hanno permesso di comprendere come il confine tra ciò che chiamiamo realtà e il mondo immaginario non sia poi così definito come si potrebbe pensare, dal momento che esperire un'emozione e immaginarsela si fondano sull'attivazione degli stessi circuiti cerebrali, attraverso il principio del riuso neurale³⁸, ed è proprio il meccanismo di simulazione incarnata, unito alle nostre capacità di astrazione cognitiva, che ci conferisce la possibilità di creare e vivere mondi immaginari.

Gallese fa risalire la simulazione liberata, intesa come specificità dell'uomo che gli consente di costruire mondi possibili, alla commistione della dimensione corporea e di quella simbolica, rispettivamente connesse ai concetti aristotelici di *phantasia sensibile (aisthethicé)* e *phantasia linguistica (logisthiché)*. Il primo tipo di *phantasia* si riferisce alla possibilità di vivere un certo tipo di esperienza sensibile in assenza di ciò che normalmente causa quel tipo di esperienza, che in ambito neuroscientifico è dimostrato dalla rilevazione dell'attivazione delle aree del nostro cervello legate all'esperienza in oggetto; la *phantasia linguistica*, invece, consiste nella rappresentazione linguistica di una data esperienza che fa ricorso alla nostra conoscenza sia corporea, sia motoria, sia sensoriale³⁹. Grazie a questa facoltà che chiamiamo immaginazione noi esseri umani abitiamo costantemente una molteplicità di mondi reali e immaginari i cui confini non sono mai definiti una volta e per tutte, ciò dipende dal fatto che il nostro rapporto con la realtà è sempre soggettivo, cioè filtrato dalle nostre precedenti esperienze e frutto di una costante negoziazione.

La simulazione liberata rappresenta, dunque, il tratto caratteristico della nostra esperienza quotidiana ed estetica, grazie al quale abbiamo la possibilità di apprendere nuovi aspetti del mondo e di noi stessi e, soprattutto, di cogliere il potere delle immagini e della narrazione di replicare e simulare forme di esperienza.

³⁷ Ivi, p.69.

³⁸ Ivi, p.73.

³⁹ Ivi, p.74.

Il rapporto tra neuroscienze e saperi umanistici si è, dunque, intensificato negli ultimi anni attraverso studi multidisciplinari incentrati su una riconsiderazione degli oggetti artistici su base incarnata (*embodied*), cioè a partire dal nostro sistema cervello-corpo.

Un esempio del connubio tra neuroscienze ed estetica è rappresentato dal filone di ricerca inaugurato da Semir Zeki, la neuroestetica. In questo approccio teorico l'estetica viene intesa secondo la sua etimologia greca, *aistesis*, ovvero percezione del modo attraverso il corpo. Sin dall'inizio gli studi in questo ambito hanno intrapreso due direzioni diverse: da una parte coloro che intendevano utilizzare l'arte per comprendere meglio il funzionamento del cervello, sottoponendo i soggetti alla visione di dipinti o sequenze di film come stimoli per poi studiare le basi neurobiologiche di facoltà cognitive non arte-specifiche, dall'altra coloro che attraverso tecniche di *brain imaging* si proponevano di indagare i concetti di "bello" e "piacere estetico" a partire dai meccanismi neurali che si attivano durante la percezione visiva di un'opera d'arte⁴⁰.

Analizzare un'opera d'arte attraverso gli strumenti delle neuroscienze non significa, però, mettere da parte la tradizione umanistica a vantaggio di tesi riduzioniste che restituiscono in forma di mappa cerebrale i contenuti delle nostre esperienze estetiche, ma, bensì, integrare attraverso una maggiore comprensione del funzionamento del nostro cervello, ciò che sappiamo sull'esperienza estetica, ricercando le radici neurobiologiche delle nostre facoltà percettive.

Vittorio Gallese, contestualizzando la simulazione liberata nell'ambito della ricezione di un testo filmico, sottolinea come:

L'esperienza estetica suscitata dalla visione di un film può essere letta come una "simulazione liberata", cioè come il prodotto di un potenziamento dei meccanismi di rispecchiamento e simulazione⁴¹.

Nella ricezione della finzione artistica, infatti, il nostro rapporto con la realtà rappresentata è "liberato" dai normali coinvolgimenti personali con la realtà quotidiana, dunque, possiamo amare, odiare, provare terrore senza incorrere nelle conseguenze reali

⁴⁰ Ivi, p.12

⁴¹ Ivi, p.76.

che tali emozioni comportano, dal momento che tutto ciò avviene a partire da una certa “distanza di sicurezza” che ci permette di abbandonarci a quelle emozioni.

Un altro importante fattore caratteristico della simulazione liberata è l’immobilità a cui siamo, in un certo senso, costretti quando guardiamo un film, leggiamo un romanzo o osserviamo un dipinto. Questa immobilità comporta un maggior grado di inibizione motoria che ci permette di allocare maggiori risorse neurali da dedicare alla nostra esperienza estetica, intensificandola e facendoci aderire in modo più intenso a ciò che stiamo simulando. Con le parole di Gallese:

Seduti in sala, la nostra interazione col mondo è esclusivamente mediata da una percezione simulativa di eventi, azioni ed emozioni rappresentati dal film. Si può dire di assistere a una sorta di *transfert* emozionale tra attori e spettatori, i quali, costretti all’inazione, sono più aperti a sentimenti ed emozioni⁴².

La nostra immobilità, dunque, ci rende capaci di impiegare interamente, e in modo quasi esclusivo, le nostre risorse di simulazione incarnata a generare una relazione di tipo immersivo con una storia o un’immagine che stiamo osservando.

Il concetto di simulazione liberata, come sottolinea Michele Cometa⁴³, recupera la nozione di esonero elaborata dal filosofo, antropologo e sociologo tedesco Arnold Gehlen, che ha di fatto anticipato l’idea di simulazione liberata nel senso che le ha dato Vittorio Gallese. Secondo Gehlen la chiave per “liberare” l’esperienza è l’abitudine, ovvero percorsi abbreviati che semplificano alcuni processi cognitivi. Avere stabili abitudini permette di esonerare l’energia impiegata originariamente in alcune azioni «liberandola per prestazioni superiori»⁴⁴. Nell’opera *L’uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo* (1940), Gehlen descrive un essere umano la cui povertà di istinti e di specializzazioni, che lo distingue dall’animale, trova compensazione nella capacità di creare cultura. Secondo questa visione, il linguaggio, la tecnica, le istituzioni sono i mezzi attraverso i quali l’uomo trasforma il proprio ambiente, su cui ha la necessità di intervenire di continuo al fine di aumentare le sue chances di sopravvivenza⁴⁵. Dunque,

⁴² Ivi, p.77.

⁴³M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, cit., p.316.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ A. Gehlen, *L’uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo* (1940); trad. it. V. Rasini, Mimesis, Milano 2010.

ciò che Gehlen aveva posto al centro della sua antropologia adesso viene confermato dalle più recenti scoperte nel campo neuroscientifico.

Ripercorrere alcune delle tappe principali del rapporto tra teorie della narrazione, neuroscienze cognitive e psicologia clinica, passando attraverso le varie tipologie di terapia narrativa, serve, dunque, a ribadire, ancora una volta, come l'incontro tra queste discipline e le forme della narrazione è da considerarsi non solo possibile, ma necessario, alla luce di un continuo aggiornamento delle teorie letterarie sulla base degli sviluppi delle neuroscienze e viceversa, puntando a una sempre maggiore comprensione di ciò che chiamiamo Sé.

Il tema del Sé, della sua costruzione e ricostruzione, connesso alla memoria, in particolare quella traumatica, e alla narrazione autobiografica è centrale nelle opere di Siri Hustvedt e viene affrontato a partire dalle più rilevanti teorie in ambito letterario, filosofico e neuroscientifico. L'attenzione nei confronti della produzione letteraria di Siri Hustvedt, scrittrice, poetessa e saggista statunitense, nasce, dunque, dal suo interesse da studiosa di formazione letteraria all'ambito delle neuroscienze e della neuropsichiatria, discipline che, anche a partire dalla sua esperienza personale, hanno suscitato in lei quegli interrogativi che l'avrebbero spinta, poi, a trovare delle profonde connessioni tra corpo e memoria, tra immaginazione ed esperienza, facendone una delle maggiori studiose in questo campo di frontiera. Questa sua caratteristica ha ispirato la raccolta di saggi a cura di Johanna Hartmann, Christine Marks e Hubert Zapf, *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*. Il volume, pubblicato nel 2016, raccoglie i contributi di studiosi di diverse discipline, dalla letteratura alla psicoanalisi, dalla filosofia alla medicina, che si sono occupati di come alcuni aspetti legati a questi ambiti vengono declinati nelle opere di Hustvedt, partendo proprio dal concetto di ambiguità, posto quale «principio fondamentale (*overriding principle*)»⁴⁶ attraverso cui possono essere interpretate le opere dell'autrice.

Prima di entrare nel merito della questione dei rapporti tra narrazione, letteratura e neuroscienze nelle opere di Siri Hustvedt, risulta fondamentale un piccolo excursus sulla biografia e sulla bibliografia dell'autrice, per comprendere, in particolar modo, quando e perché si sia avvicinata alle neuroscienze e come questo ambito abbia condizionato e condizioni la sua produzione letteraria.

⁴⁶ A. Hornung, *The Shaking Woman in the Media: Life Writing and Neuroscience*, in J. Hartmann, C. Marks, H. Zapf (a cura di), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*, De Gruyter, Berlin 2016, p.67.

Siri Hustvedt nasce il 19 Febbraio 1955 a Northfield, in Minnesota, da madre norvegese, Ester Vegan Hustvedt, e da padre americano, Lloyd Hustvedt. Il padre fu un illustre professore, primo docente di *Norwegian Studies*, e studioso della storia dell'immigrazione norvegese in America al St. Olaf College. Fu, inoltre, segretario esecutivo del Norwegian American Historical Association, istituto che si occupa della raccolta di lettere, documenti, diari, giornali e libri degli immigrati norvegesi, al fine di preservarli. Fu anche il primo americano ad essere riconosciuto dall'American-Norway Heritage Fund per il suo contributo nell'ambito dello studio e della conservazione del patrimonio storico-culturale dei norvegesi immigrati negli Stati Uniti. La figura del padre rimarrà centrale nella vita di Hustvedt, sia come esempio, sia, dopo la sua scomparsa, come "fantasma" con cui scontrarsi per superare il trauma della sua morte.

Hustvedt trascorse la maggior parte della sua infanzia a Northfield, ma nel 1967 si trasferì con la sua famiglia a Bergen, lì iniziò a frequentare la Rudolph Steiner School. Di particolare rilevanza per lei fu l'estate trascorsa a Reykjavik, in Islanda, dove trascorse qualche mese per seguire il padre che, in quel periodo, si stava occupando dello studio delle Saghe. Nell'articolo autobiografico *Extracts from the story of a wounded self*, Hustvedt contestualizza la decisione di diventare una scrittrice proprio in quell'estate trascorsa in Islanda, durante cui iniziò ad appassionarsi alla lettura di romanzi. Dopo il diploma conseguito a Bergen, tornò negli Stati Uniti per frequentare il St. Olaf College, dove si laureò con lode e il riconoscimento Phi Beta Kappa in Storia, nel 1977. L'anno successivo si trasferì a New York per studiare inglese alla Columbia University e, dopo aver conseguito il dottorato, decise di dedicarsi alla scrittura del suo primo romanzo, *The Blindfold*⁴⁷, pubblicato integralmente nel 1992 e ora tradotto in diciassette lingue diverse. A questo seguirono *The Enchantment of Lily Dahl*⁴⁸, *What I Loved*⁴⁹, *The Sorrow of an American: A Novel*⁵⁰, *The Summer Without Men*⁵¹, *The Eight*

⁴⁷ S. Hustvedt, *The Blindfold*, Hodder & Stoughton, Londra 1994; trad. it., M. C. Pasetti, *La benda sugli occhi*, Marsilio, Venezia 1999.

⁴⁸ S. Hustvedt, *The Enchantment of Lily Dahl*, Hodder & Stoughton, London 1997.

⁴⁹ S. Hustvedt, *What I loved*, Hodder & Stoughton, London 2003; trad. it., G. Guerzoni, *Quello che ho amato*, Einaudi, Torino 2015.

⁵⁰ S. Hustvedt, *The Sorrow of an American: A Novel*, Picador, London 2009; trad. it. G. Guerzoni, *Elegia per un americano*, Einaudi, Torino 2014.

⁵¹ S. Hustvedt, *The Summer Without Men*, Sceptre, London 2011; trad. it. G. Guerzoni, *L'estate senza uomini*, Einaudi, Torino 2013.

*Voyages of Sinbad*⁵² e *The Blazing World*⁵³. Nel 2019 Hustvedt pubblica il suo ultimo romanzo, *Memories of the future*⁵⁴, che mette in scena la sua storia personale, quando da giovane ventenne appena laureata trascorse il suo primo anno a New York alla fine degli anni '70.

Alla scrittura di romanzi si accosta, in modo parallelo, quella saggistica. Hustvedt pubblica la sua prima raccolta di saggi, *Yonder*⁵⁵, nel 1998, in cui indaga il rapporto che esiste tra i ricordi e le immagini che derivano dalla nostra esperienza diretta del mondo, da quella delle vite degli altri e anche da quella che abbiamo la possibilità di vivere attraverso i personaggi dei libri che leggiamo. A questa raccolta, seguono *A Plea For Eros*⁵⁶ e *Mysteries of the Rectangle: Essays on Painting*⁵⁷, in cui Hustvedt si occupa di pittura e, in particolare, delle opere di Francisco de Goya, Jan Vermeer, Jean-Baptiste-Simeon Chardin, Gerhard Richter, and Joan Mitchell. Qui Hustvedt si concentra in particolare sul potere che un'opera d'arte ha di far provare emozioni, sensazioni e di trasmettere stati d'animo autentici. *Living, Thinking, Looking*⁵⁸, è una raccolta di saggi scritti dall'autrice, in cui vengono raccolte le sue riflessioni sui temi caldi della sua produzione letteraria attraverso la riflessione filosofica, le neuroscienze, la psicologia, la psicoanalisi e la letteratura. Segue nel 2016 *A Woman looking at men looking at Women: essays in Art, Sex, and the mind*⁵⁹, in cui Hustvedt continua a intessere quel profondo intreccio tra *Humanities* e *Hard Sciences* che caratterizza tutte le sue opere. Nel 2018 viene pubblicato *The Delusion of Certainty*⁶⁰, che si inoltra nell'irrisolta questione del dualismo mente/corpo e della loro relazione. L'ultima sua pubblicazione è la raccolta di saggi *Mothers, Fathers and Others: New Essays*⁶¹. Nei venti saggi di stampo

⁵² S. Hustvedt, *The Eight Voyages of Sinbad*, La Fábrica Editorial, Madrid 2011.

⁵³ S. Hustvedt, *The Blazing World*, Hodder & Stoughton, London 2014; trad. it. G. Guerzoni, *Il mondo sfolgorante*, Einaudi, Torino 2015.

⁵⁴ S. Hustvedt, *Memories of the future*, Sceptre, Londra 2019; trad. it. L. Noulhan, *Ricordi del futuro*, Einaudi, Torino 2019.

⁵⁵ S. Hustvedt, *Yonder*, Henry Holt and Co., New York 1998.

⁵⁶ S. Hustvedt, *A Plea For Eros*, Hodder & Stoughton, London 2006.

⁵⁷ S. Hustvedt, *Mysteries of the Rectangle: Essays on Painting*, Princeton Architectural Press, New York 2007.

⁵⁸ S. Hustvedt, *Living, Thinking, Looking*, Hodder, New York 2012; trad. it., G. Guerzoni, *Vivere Pensare Guardare*, Einaudi, Torino 2014.

⁵⁹ S. Hustvedt, *A Woman looking at men looking at Women: essays in Art, Sex, and the mind*, Simon & Schuster, New York 2016.

⁶⁰ S. Hustvedt, *The Delusion of Certainty*, Simon and Schuster, New York 2016, trad. it., G. Guerzoni, *Le illusioni della certezza*, Einaudi, Torino 2018.

⁶¹ S. Hustvedt, *Mothers, Fathers and Others: New Essays*, Sceptre, New York 2021; trad. it., G. Guerzoni, *Madri, padri e altri. Appunti sulla mia famiglia reale e letteraria*, Einaudi, Torino 2023.

autobiografico contenuti nel volume, Hustvedt tocca alcune delle tappe più importanti del sapere umano tra letteratura, filosofia, storia, antropologia, critica d'arte, teoria politica, psichiatria, psicoanalisi, neuroscienze, embriologia ed epigenetica, dando vita a uno straordinario viaggio attraverso la sua memoria personale e le influenze delle figure femminili e maschili, reali e finzionali, che hanno avuto un ruolo centrale nella sua vita⁶².

Da questo piccolo estratto della sua biografia e dall'eccentricità della sua produzione letteraria, si può evincere la capacità di questa autrice di spaziare nei diversi campi del sapere e mettere in connessione ambiti apparentemente distanti tra loro. È il caso, in particolare, dell'interesse sviluppato nel campo delle neuroscienze. Siri Hustvedt è sempre stata affascinata dalla psicoanalisi, dalla neurologia e dalla psichiatria, forse anche perché, sin da piccola ha sofferto di forti emicranie a cui ha sempre cercato di trovare una spiegazione e una possibile cura, anche attraverso la terapia. A partire dalla fine degli anni '90 si è completamente immersa nello studio delle neuroscienze e, con particolare interesse, nel dibattito filosofico sulla questione corpo-mente. Ha iniziato, dunque, a frequentare lezioni di neuroscienze al New York Psychoanalytic Institute per diventare, successivamente, volontaria come docente di scrittura per i pazienti psichiatrici della Payne Whitney Clinic del New York Hospital, attività che l'ha impegnata per quattro anni.

L'interesse di Hustvedt nel campo delle neuroscienze si sarebbe, poi, rafforzato a seguito di un'esperienza personale vissuta nel 2006, quando, mentre stava pronunciando un discorso in memoria del padre davanti ad un pubblico, iniziò a tremare a causa di volenti scosse che le percussero tutto il corpo e che non poté in alcun modo placare o controllare. Questa vicenda, che si ripeté da quel momento altre volte, sempre durante i suoi discorsi in pubblico, diventò oggetto del suo libro *The Shaking Woman or a History of my nerves*⁶³. Questo libro rappresenta a tutti gli effetti il racconto della sua personale esperienza di paziente che soffre di sintomi inspiegabili e si sviluppa come una vera e propria presa di coscienza del problema, come un'analisi attenta e mai scontata che vuole esplorare la natura umana attraverso la domanda fondamentale che ognuno di noi si pone: Chi sono io? Hustvedt si chiede chi sia quella donna che trema, fuori dal suo

⁶² Per l'intera bibliografia di Siri Hustvedt: S. Hustvedt, *Books*, «Siri Hustvedt», (<http://sirihustvedt.net/work/publications/books>). Consultato il 19 Agosto 2023.

⁶³ S. Hustvedt, *The Shaking Woman or a History of My Nerves*, Picador USA, New York 2010; trad. it., G. Guerzoni, *La donna che trema*, Einaudi, Torino 2011.

controllo, in cui non si riconosce. A partire da questa domanda Hustvedt pone, così, la questione sulla natura dell'identità, la personalità e la percezione di sé e afferma la necessità di osservare i sintomi non soltanto attraverso una sola prospettiva ma da diverse angolature che coinvolgano la neurologia, la psichiatria, le neuroscienze e anche la filosofia. Il disorientamento e la discontinuità che provocano esperienze di questo genere, fuori dal controllo del soggetto che le sta vivendo, pongono il problema del Sé, di dove è situato e se è possibile individuarlo in qualche parte nel rapporto tra mente, corpo e ambiente circostante, tra conscio e inconscio, e spingono l'autrice a interrogarsi sulla possibilità di una cura che includa la narrazione e, in particolare, la scrittura.

In questo capitolo si propone un'analisi che indaga in che modo viene affrontata la questione neuroscientifica, nel suo rapporto con la narrazione e, dunque, con la *fiction*, nelle opere di Siri Hustvedt, declinandola attraverso le cinque categorie che sono state individuate in precedenza a fondamento di una prospettiva di analisi biopoetica delle opere dell'autrice: Memoria/immaginazione, Corpo/mente, Trauma, Autopatografia e Autobiografia. In particolare, verrà analizzato il saggio *Three emotional stories*, contenuto nella raccolta *Living, Thinking, Looking*, nell'ambito della proposta che avanza Hustvedt sul rapporto tra memoria e immaginazione. La questione corpo/mente e le sue declinazioni saranno, invece, indagate a partire dal volume *The Delusion of Certainty*. Il tema del trauma e dell'autopatografia sarà affrontato rispettivamente con un'analisi del saggio *I Wept for Four Years and When I Stopped I was Blind*, contenuto nella raccolta *A Woman looking at men looking at Women: essays in Art, Sex, and the mind*, e con quella dell'opera *The Shaking Woman or a History of my nerves*. Infine, la categoria dell'autobiografia sarà affrontata prendendo in considerazione le sue due ultime pubblicazioni, il romanzo *Memories of the future* e la raccolta di saggi *Mothers Fathers and Others*.

MEMORIA/IMMAGINAZIONE

Per spiegare la necessità di un dialogo e un'interconnessione tra discipline prima considerate incapaci di comunicare tra loro, come la letteratura e le neuroscienze, Hustvedt chiama in causa il potere creativo della memoria e dell'immaginazione, mettendo in luce l'importanza che questo ricopre in modo trasversale a tutti quegli ambiti disciplinari che si occupano del *bios*. In particolar modo, quello che viene

definito dall'autrice il «continuum memoria-immaginazione»⁶⁴ diventa tema centrale e oggetto di analisi nel saggio *Tre storie emozionali*, contenuto nel volume *Vivere, Pensare, Guardare*. Questo saggio ha come protagonisti tre personaggi: un romanziere, uno psicoanalista e un neuroscienziato. Questi, sebbene impiegati in discipline diverse, sono allo stesso modo implicati in pratiche di riscrittura del passato che coinvolgono, dunque, sia la facoltà della memoria, sia quella dell'immaginazione.

In *Yonder*, un saggio del 1995 dedicato alla memoria, scrissi la frase seguente: «Scrivere narrativa è come ricordare ciò che non è mai accaduto». Quindici anni fa mi sembrava — e mi sembra ancora oggi — che le attività della mente che chiamiamo “memoria” e “immaginazione” condividessero gli stessi processi mentali. Entrambe sono legate all'emozione e, nel caso in cui siano consapevoli, assumono spesso la forma di storie. Emozione, memoria, immaginazione, storia: componenti vitali dei nostri paesaggi mentali soggettivi, fattori imprescindibili in letteratura e in psicoanalisi e, molto più recentemente, temi caldi delle neuroscienze⁶⁵.

Inizia così la riflessione di Hustvedt in questo saggio che l'autrice introduce ripercorrendo le tappe fondamentali del dibattito su quale sia il ruolo dell'immaginazione e sul suo nesso con la memoria.

Tradizionalmente per immaginazione, ci dice l'autrice, si intende qualcosa di puramente “mentale”, in opposizione alla percezione diretta del mondo reale. Se pensatori, quali Aristotele, Cartesio, Kant e Hegel, situavano l'immaginazione in una zona intermedia compresa tra i sensi e l'intelletto, ben più interessante per Hustvedt è la prospettiva di Agostino che, nelle sue *Confessioni*, lega la facoltà dell'immaginazione alle emozioni e alla volontà, e le attribuisce il compito di ricombinare e trasformare i ricordi per creare qualcosa di nuovo⁶⁶. Un'altro filosofo che Hustvedt considera ancora attuale per una concezione incarnata (*embodied*) di memoria e immaginazione è Giambattista Vico, dalle cui riflessioni, contenute nel volume *Principi di scienza nuova*, prenderà avvio proprio la teoria proposta dall'autrice sulla connessione tra memoria e immaginazione. Vico considera memoria e immaginazione, che chiama *fantasia*, due aspetti di un'unica

⁶⁴ S. Hustvedt, *The Delusion of Certainty*, Simon and Schuster, New York 2016; trad. it., G. Guerzoni, *Le illusioni della certezza*, Einaudi, Torino 2018, p.228.

⁶⁵ S. Hustvedt, *Three Emotional Stories*, in Id., *Living, Thinking, Looking*, Hodder, New York 2012, trad. It, G. Guerzoni, *Tre storie emozionali*, in *Vivere Pensare Guardare*, Einaudi, Torino 2014, pp.147-165, qui p.147. Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione italiana.

⁶⁶ Ibidem.

facoltà radicata nella percezione sensoriale e definisce, in particolare, la *fantasia* una «memoria espansa». La memoria e l'immaginazione, secondo Vico, sono abilità del corpo e hanno le loro radici nel corpo. Similmente, nota Hustvedt, molti anni dopo il filosofo francese Maurice Merleau-Ponty propone un'idea di immaginazione come «realtà incorporata (*embodied reality*)», che dipende dalle sensazioni percepite, ma ci permette, allo stesso tempo, di entrare in uno spazio finzionale possibile, che chiama «spazio potenziale (*espace potentielle*)»⁶⁷. A partire da questa prospettiva che accomuna sia Vico sia Merleau-Ponty, ha inizio l'indagine di Hustvedt, attraverso i tre personaggi del romanziere, dello psicoanalista e del neuroscienziato.

Il romanziere, personaggio in cui si identifica Hustvedt, vive nelle storie che scrive, guidato dai propri sentimenti ed emozioni:

Per il romanziere, è la storia che fa tutto. Quando scrivo narrativa, mi preoccupo di cosa *sento* giusto e di cosa *sento* sbagliato.[...] A dirgermi è la storia, la creazione di una struttura narrativa che mi suoni vera sotto il profilo *emotivo* più che letterale. Il romanzo sviluppa così una propria logica interna sotto la guida dei miei sentimenti e delle mie emozioni⁶⁸.

Nel caso del narratore, dunque, la storia rappresenta il fine e non il mezzo, come, invece, avviene nel caso del secondo personaggio, lo psicoanalista. Quest'ultimo, infatti si serve delle storie in quanto forma privilegiata in cui si presentano e si riattivano i ricordi del paziente, le sue fantasie e i suoi sogni. L'intento dello psicoanalista è, dunque, di aiutare il paziente a mettere in ordine e ricostruire il suo passato all'interno di una nuova struttura narrativa che possa dare senso agli eventi per ristabilire un nuovo equilibrio nella sua identità:

Quella che si viene a creare tra analista e paziente non è necessariamente una storia che rispecchia fatti reali: è piuttosto una storia che ricostruisce un passato all'interno di una struttura narrativa che tenta di dare un senso a emozioni sgradevoli e nevrosi. Anche per la coppia paziente-analista, così come per chi scrive romanzi, è necessario che la storia venga sentita: deve suonare emotivamente vera a livello fisico⁶⁹.

⁶⁷ Ivi, p.148.

⁶⁸ Ivi, p.149.

⁶⁹ ibidem.

Infine, il neuroscienziato che ci presenta Hustvedt, alla luce di una lunga tradizione, baserà le sue riflessioni sul ragionamento, essendo abituato a concepire la memoria soggettiva e gli atti creativi attraverso categorie oggettive, che spera possano svelare la realtà neurobiologica di un Sé che ricorda e immagina allo stesso tempo. Dunque, osserva Hustvedt, questi opera una divisione della memoria in tre categorie: la memoria episodica, composta da un insieme di ricordi consci collocati in uno specifico tempo e spazio, la memoria semantica, ovvero un richiamo impersonale di informazioni, e la memoria procedurale, che consiste in quelle abilità acquisite a livello inconscio, come andare in bicicletta. Come studioso della memoria, dovrebbe, però, essere al corrente dei lavori di Joseph LeDoux sulle connessioni sinaptiche durature create dalle emozioni e sapere che nel nostro cervello i ricordi vengono non soltanto consolidati, ma anche riconsolidati:

Per quanto sia improbabile che lo abbia letto con attenzione, il nostro neuroscienziato si troverebbe inconsapevolmente d'accordo con Freud sul fatto che non esiste una memoria autenticamente «vera»: i ricordi autobiografici sono infatti soggetti a cambiamenti. Infine, almeno in teoria, i sentimenti soggettivi del neuroscienziato sono del tutto irrilevanti per il suo lavoro⁷⁰.

Sebbene i tre personaggi abbiano obiettivi e finalità diverse a secondo dell'ambito di riferimento, nota Cometa commentando il saggio di Hustvedt, questi sono accomunati da due elementi fondamentali: una visione della memoria non come un fatto oggettivo ma come una ricostruzione narrativa in cui hanno un ruolo decisivo sia l'immaginazione sia le emozioni, e dall'impossibilità di eliminare lo *storytelling* dal proprio metodo di lavoro⁷¹. Dunque i presupposti di base sono gli stessi, ciò che cambia è il modo di concepire la memoria.

Hustvedt, partendo proprio dall'ambito di competenza dell'ultimo personaggio che introduce nel suo saggio, non manca di sottolineare come le ricerche in ambito neuroscientifico sulla questione di cosa sia l'immaginazione e la sua connessione con la memoria siano abbastanza limitate. La tripartizione della memoria, così come è stata da lei descritta, sembra semplificare eccessivamente la questione, dal momento che l'essere umano non può essere scansionato e il suo cervello suddiviso in scomparti, come fosse

⁷⁰ Ivi, p.150.

⁷¹ M. Cometa, *Letteratura e scienze del bios: il caso di Siri Hustvedt*, cit., p.31.

un oggetto. Questa visione ricalca la suddivisione tra mente e corpo proposta dal dualismo cartesiano, che vede la memoria come facoltà localizzata nella mente e non, come invece l'autrice vuole dimostrare, anche nel corpo e profondamente condizionata dalle emozioni che connotano particolari eventi. Secondo Hustvedt, coloro che ancora propongono questo tipo di presupposti, radicati nella concezione dualistica mente/corpo, dovrebbero consultare le ricerche di LeDoux, a cui si accennava prima, sulle connessioni sinaptiche che si formano nella memoria attraverso le emozioni, la paura in particolare, per scoprire come i ricordi non sono soltanto consolidati nel nostro cervello una volta e per tutte, ma sono continuamente rielaborati e riconsolidati.

Se nel caso del neuroscienziato, sottolinea Hustvedt, l'aspetto emotivo e la sua soggettività sono, almeno in linea teorica, del tutto irrilevanti, nell'ambito della psicoanalisi, i ricordi personali del paziente e le sue emozioni sono cruciali, ma lo sono anche le sue fantasie e sogni. Sappiamo che un adulto ha la possibilità di richiamare alla mente ricordi a partire da quando aveva cinque anni, ma più lontano nel tempo si collocano, più questi stessi ricordi sono stati soggetti a continue riconfigurazioni. Nelle varie sedute, dunque, più che ai ricordi in sé e per sé, lo psicoanalista dovrà fare attenzione ai temi che si ripetono, sia nel racconto sia nei sogni, alla cadenza, ai momenti di esitazione nel racconto del paziente, ai movimenti e i gesti del corpo che fa mentre costruisce la sua narrazione. Ciò che si creerà con l'aiuto dello psicoanalista non sarà necessariamente una storia che rappresenta i fatti così come sono realmente avvenuti, ma una che ricostruisca il passato in forma narrativa a che dia senso alle emozioni che il paziente prova rispetto a particolari ricordi traumatici o, semplicemente, che lo preoccupano. L'esempio che riporta Hustvedt della terapia psicoanalitica rende ancora più chiaro come noi codifichiamo le nostre esperienze nella memoria conscia associandole, in un primo momento a un dove e un quando sono avvenute e, in un secondo momento, interpretandole all'interno dell'intero contesto della nostra vita, raccontandoci una storia, di volta in volta diversa e diventandone, di fatto narratori. D'altronde, come afferma Paul Ricoeur in *Tempo e racconto*, la narrativa è un afferrare insieme (*grasping together*) varie azioni o episodi nel tempo⁷², sia che questi siano avvenuti realmente, sia che abbiano avuto luogo nella finzione narrativa, in un insieme che ha un significato, profondamente radicato nelle emozioni. Le emozioni, dunque,

⁷² P. Ricoeur, *Temps et récit*, Seuil, Paris 1991, trad. It, G. Grampa, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 2016.

marcano l'esperienza dotandola di valore, positivo o negativo. Hustvedt per spiegare questo concetto usa la parola latina per il sé e l'identità, affermando che i nostri ricordi sono dotati di un'*ipseità*, che non si limita solo alla memoria, ma si estende anche alle fantasie e all'esperienza vicaria che abbiamo quando leggiamo, sogniamo, pensiamo, e che, evidentemente, non è emotivamente neutra⁷³.

Questo ragionamento ci conduce direttamente all'ambito della letteratura, in cui opera il romanziere, personaggio con cui l'autrice, in quanto scrittrice di romanzi, si identifica. Essendo la narrativa la forma onnipresente del pensiero umano e, dunque, anche quella della memoria e dell'immaginazione, la caratteristica principale dei ricordi e della *fiction* sarà quella di focalizzarsi sugli eventi considerati significativi e lasciare fuori quelle che non ne hanno: «le storie della memoria e la *fiction* sono fatte anche di assenze - tutto il materiale che viene lasciato fuori»⁷⁴. Questo processo di selezione avviene per la maggior parte a livello inconscio. Hustvedt racconta, a questo proposito, l'esperienza del suo ricovero a causa di un forte attacco di emicrania, avvenuto nel 1982, e di come questa sia stata da lei rielaborata nel corso degli anni. L'autrice afferma di non ricordare con precisione cosa succedesse ogni giorno in ospedale, ma soltanto qualche fatto rilevante. Ricorda, ad esempio, di essere stata distesa nel letto d'ospedale ma non riesce più a ricostruire chiaramente come era fatta la stanza in quanto, al suo posto, è stata sostituita un'immagine, probabilmente data dalla combinazione una serie di stanze ospedaliere che ha visitato o visto nei film: «noi depositiamo eventi emotivi memorabili in un *setting* visuale che ha senso, ma ciò che vediamo nelle nostre menti può assumere solo una certa somiglianza con ciò che è stato realmente»⁷⁵. La sua permanenza in ospedale come paziente è stata, inoltre, rielaborata da Hustvedt nel suo primo romanzo *The Blindfold*, che ha trasformato quel particolare episodio della sua vita anche in finzione. Dunque, questo materiale esperienziale è stato doppiamente oggetto di manipolazione: inizialmente messo in ordine e dotato di senso nella memoria e, successivamente, reso un romanzo. Da qui nasce un'idea di scrittura che non sia solo un ricordare qualcosa, ma combinare ricordi e immaginazione, inventare qualcosa di nuovo attraverso la facoltà della memoria:

⁷³ S. Hustvedt, *Tre storie emozionali*, cit., p.162.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ivi*, p.163.

L'immaginazione consiste di tutte le visioni, i suoni, gli odori, e le sensazioni trattenuti da una persona che ricorda un evento o un luogo o che immagina un evento mai avvenuto o un posto in cui non è mai stata. Se non avessi mai percepito nulla non potrei ricordare né immaginare⁷⁶.

A partire proprio dal processo di scrittura che coinvolge chi scrive un romanzo, un altro elemento che necessita di essere inserito in un discorso sulla memoria e l'immaginazione, è il ruolo che ricopre il linguaggio in questo processo di rielaborazione. Riprendendo la posizione di A. R. Lurija, secondo Hustvedt, il linguaggio permette di riordinare il nostro «paesaggio mentale»⁷⁷. Il linguaggio, sia nella sua forma parlata, ma secondo l'autrice soprattutto nella sua forma scritta, gioca, infatti, un ruolo fondamentale nella costruzione del nostro Sé conscio riflessivo (*reflective self-consciousness*), ovvero ci permette di diventare quelle creature che non dicono solo "Io ricordo", ma a ciò aggiungono "Cosa succederebbe se?", proiettandoci in una dimensione dell'agire futuro e dell'immaginazione⁷⁸. Hustvedt precisa che non bisogna però confondere il Sé con il nostro "narratore interno", infatti, il nostro Sé è composto anche, e sembrerebbe per la maggior parte, da ciò che viene definito inconscio, di cui fa parte anche ciò che abbiamo dimenticato. Però, sebbene ci siano in noi molte cose che non possiamo controllare o modificare, ciò non significa che creare una narrazione coerente per noi stessi non sia importante: con questa operazione, infatti, attraverso il linguaggio, rappresentiamo il passare del tempo così come lo percepiamo, possiamo astrarre, pensare e narrare, mettendo in ordine i nostri ricordi, associandoli, dando vita, così, all'io autobiografico.

Secondo la teoria proposta da Siri Hustvedt ricordare qualcosa è, dunque, nota Cometa, un atto di interpretazione e, soprattutto, una forma di «sdoppiamento (*decoupling*)» del soggetto⁷⁹. La conferma che la narrazione abbia un ruolo fondamentale nei processi cognitivi ed evolutivi dell'uomo, da una prospettiva biopoetica, è data proprio dal fatto che la possibilità di ricordare e immaginare qualcosa non può prescindere dalla forma narrativa che il materiale emozionale che abbiamo incorporato assume. Non a caso, infatti la narrazione, così come la *fiction* sono fenomeni universali, e, come sottolinea

⁷⁶ S. Hustvedt, *Le illusioni della certezza*, cit., p.26.

⁷⁷ S. Hustvedt, *Tre storie emozionali*, cit., p.151.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹M. Cometa, *Letteratura e scienze del bios: il caso di Siri Hustvedt*, cit., p.32.

Jonathan Gottschall nel suo libro *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, l'essere umano passa la quasi totalità del suo tempo immerso nelle storie⁸⁰. Studiare il comportamento narrativo significa, dunque, potere avere accesso al funzionamento della mente umana, la sua struttura, e, in modo particolare a ciò che chiamiamo Sé⁸¹.

Le riflessioni sulla memoria e l'immaginazione e sul ruolo che ricoprono le emozioni nel processo di formulazione e riformulazione dei ricordi si muove attraverso tutti le opere dell'autrice. Ritorna, ad esempio, nella sua autopatografia *La donna che trema*, che verrà approfondita in seguito, in cui viene così declinata:

La facoltà della memoria non può essere separata dall'immaginazione [...] chi più chi meno tutti inventiamo il nostro personale passato. E per gran parte di noi, quel passato è costituito da ricordi emotivamente colorati. Le emozioni danno significato all'esperienza, o valore, come dicono alcuni filosofi. Quello che non ci interessa lo dimentichiamo questa nostra amnesia per molte cose è ovviamente una benedizione⁸².

O, ancora, diventa oggetto di riflessione del romanzo *Quello che ho amato*, che, attraverso l'espedito letterario del *flashback*, ripercorre i ricordi di Leo Hertzberg, uno storico dell'arte, la cui vita è stata profondamente cambiata dall'incontro con William Wechsler, autore di un ambiguo autoritratto da cui Leo era rimasto profondamente affascinato e incuriosito⁸³. Questo incontro porterà alla nascita di una profonda amicizia che intreccerà in una trama inestricabile i loro amori, Erica, Lucille e Violet, i loro figli, Matthew e Mark e il loro destino tragico. Questo viaggio all'interno dei ricordi di Leo comincia da alcune lettere, una corrispondenza trovata per caso nello studio di William dopo la sua morte, tra lui e Violet, in un primo momento sua amante. I ricordi che vengono riattivati dalla lettura di queste lettere, che come altri oggetti legati a particolari momenti della sua vita, lui stesso definisce «muse del ricordo»⁸⁴, lo portano a riflettere

⁸⁰ J. Gottschall, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, Mariner Books, Boston 2013, trad. It., G. Olivero, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.

⁸¹ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, cit., p.25.

⁸² S. Hustvedt, *La donna che trema. Breve storia del mio sistema nervoso*, cit., p.111.

⁸³ Si concentra sull'analisi del romanzo *What I Loved* il volume *I Am Because You Are: Relationality in the Works of Siri Hustvedt* (2014) di Christine Marks, in cui l'autrice riflette, in particolare, sul concetto di identità, visto sia dal punto di vista personale sia relazionale, che emerge dall'opera in relazione al rapporto che si istituisce tra i personaggi per il tramite della fotografia e della pittura, con particolare attenzione agli aspetti legati alla visualità in relazione alla dimensione intersoggettiva.

⁸⁴ S. Hustvedt, *What I loved*, Hodder & Stoughton, New York 2003, trad. It G. Guerzoni, *Quello che ho amato*, Einaudi, Torino 2015, p.358. Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione italiana.

sulla sua storia, o meglio sulla storia che ha costruito della sua e della loro vita insieme, portandolo a riflessioni come:

Dopotutto siamo noi stessi a creare delle realtà a partire dall'effimero materiale sensoriale che ci bombarda in ogni istante, una serie frammentaria di immagini, conversazioni, odori, contatti con persone e cose. Ne cancelliamo la maggior parte per vivere almeno in una parvenza di ordine, e il rimpasto della memoria continua ininterrotto fino alla morte⁸⁵.

A partire dalla propria esperienza di scrittura Siri Hustvedt propone, quindi, una teoria della memoria, connessa all'immaginazione, che si colloca in linea con la simulazione incarnata di Vittorio Gallese. La tesi di fondo è che la memoria opera in modo creativo e automatico attraverso meccanismi come la simulazione incarnata, cioè recuperando le emozioni legate a particolari eventi, che inconsciamente sono state conservate, attraverso la *fiction*. Questa facoltà si basa su ciò che Gallese ha definito il *below and before* del nostro sentimento del corpo, che costituisce la parte pre-razionale e non-introspettiva della simulazione incarnata⁸⁶. Questa, infatti, non si riduce soltanto alla capacità di comprendere immediatamente gli altri, mappando a livello neuronale le azioni altrui, ma anche di avere accesso diretto al nostro passato e alle emozioni che abbiamo provato, che rimangono disponibili, dal momento che sono state incorporate, fino a quando una narrazione esplicita non le riattiva. Secondo Hustvedt la *fiction* trae origine dalla stessa facoltà che trasforma la nostra personale esperienza in quelle narrazioni che noi ricordiamo esplicitamente, che si sono, però, formate a livello inconscio. Come accade nei sogni, infatti, la *fiction* rielabora, dandogli un nuovo ordine e un nuovo significato, tutto il materiale esperienziale, connotato da emozioni specifiche, sotto forma di storie con un significato ben preciso, sebbene nei romanzi i personaggi e le trame non siano necessariamente ancorati a eventi reali. Con le parole di Hustvedt: «prendiamo gli eventi e li intrecciamo in una narrazione che abbia senso»⁸⁷. Nel saggio *Tre storie emozionali*, l'autrice argomenta così la tesi a sostegno del ruolo creativo della memoria, di cui la narrativa rappresenta una via di accesso privilegiata, grazie a quei meccanismi non esclusivamente verbali come le emozioni e l'*embodiment*.

⁸⁵ Ivi, p.120.

⁸⁶ V. Gallese, *Embodied Simulation Theory: Imagination and Narrative*, «Neuropsychanalysis», 13(2011), pp.196-204, qui p.197.

⁸⁷ S. Hustvedt, *La donna che trema. Breve storia del mio sistema nervoso*, cit., p.124.

Attraverso ragionamenti di questo tipo, Hustvedt si propone di gettare nuova luce su quegli “spazi potenziali” di cui parla Merleau-Ponty, che non sono solo appannaggio della teoria letteraria, ma si aprono anche all’indagine neuroscientifica sui processi mentali e neurobiologici che sottendono meccanismi come la memoria, l’immaginazione e le storie. Secondo l’autrice la memoria e l’immaginazione derivano dallo stesso processo mentale e, in quanto tali, sono entrambe condizionate e guidate dalle emozioni. Sono, dunque, profondamente connesse tra loro e, a livello conscio, attraverso una rielaborazione narrativa, assumono la forma di storie. Sembra quasi scontato affermare che il tempo in cui vive l’essere umano non è soltanto il presente, ma può rivivere il passato attraverso i suoi ricordi, immaginarsi nel futuro e, ancora, costruire e abitare mondi finzionali. La memoria e l’immaginazione giocano un ruolo fondamentale in questo, infatti, i ricordi sono consolidati in un primo momento dalle emozioni, ma possono anche essere continuamente riconsolidati nella finzione narrativa. In quanto rappresentazione articolata, la narrazione inevitabilmente da un lato ci distanzia, dall’altro riattiva le emozioni passate, organizzando il materiale affettivo della memoria in uno schema temporale e linguistico necessariamente dialogico dove un “io” implica un “tu”.

Con questa teoria della memoria Hustvedt cerca di scardinare la concezione della memoria e dell’immaginazione che si può ricondurre a quei filosofi come Aristotele, Cartesio, Kant e Hegel, in cui l’immaginazione occupa una posizione di mezzo tra le percezioni corporee e l’intelletto. Contro questa visione, a suo parere riduttiva, l’autrice propone una teoria della memoria creativa in cui «il segreto della creatività giace non nei cosiddetti più alti processi cognitivi, ma nell’onorica riconfigurazione di significati emozionali che avviene in modo inconscio»⁸⁸.

Come Jerome Bruner sottolinea ne *La fabbrica delle storie*, attraverso la narrativa costruiamo e ricostruiamo continuamente il nostro ieri e il nostro domani, reinventandoli ogni volta. La memoria e l’immaginazione in questo processo sono strettamente legate e si fondono per dar vita ai mondi possibili della *fiction*, in cui, a partire dai nostri ricordi, possiamo sperimentare quel che avrebbe potuto essere e, ancora, quel che potrebbe essere. Inoltre, la mente umana, per quanto possa essere esercitata la sua memoria, non potrà mai recuperare totalmente e fedelmente il passato,

⁸⁸ S. Hustvedt, *Tre storie emozionali*, cit., p.148.

dunque, per colmare le lacune lasciate dall'oblio, si serve dell'immaginazione, con le parole dell'autore: «la memoria e l'immaginazione servono da fornitori e consumatori delle reciproche merci»⁸⁹.

Il neuroscienziato Vittorio Gallese nel suo articolo *Embodied Simulation Theory: Imagination and Narrative*, si sofferma a commentare, non a caso, proprio il saggio di Hustvedt *Tre storie emozionali*. A partire dalle considerazioni dell'autrice, Gallese prende in prestito la sua idea di *fiction* e di letteratura per spiegare come certe esperienze del corpo, inconsce e non verbali, si riattivano nelle simulazioni che facciamo nella vita reale e anche in quanto lettori e spettatori di storie. Sottolinea, infatti, come sia la memoria sia l'immaginazione siano incorporate (*embodied*), e come entrambe abbiano un contorno emotivo che viene recuperato anche quando la memoria e l'immaginazione sono date ad un livello di sensazione corporea (*feeling of body*), prima di essere riordinate in una struttura narrativa. A livello neuroscientifico è stato rilevato come il nostro sistema corpo-cervello generi un'esperienza fisica, non semplicemente mentale, che si traduce in movimenti, intenzioni, emozioni, sensazioni che ci permettono di vivere le esperienze vissute da noi in passato attraverso i nostri ricordi, da altre persone, o anche se queste sono narrate. La ri-narrazione è, dunque, una reinvenzione del materiale esperienziale ed emotivo preesistente, e coinvolge anche cambiamenti neuronali che avvengono nei sistemi emotivi limbici e nelle aree esecutive pre frontali del cervello⁹⁰.

La forma in cui questi processi mentali si esprimono è, a tutti i livelli, dunque, la narrazione, che ci permette di “esternalizzare” questi processi, come ci dice Merleau-Ponty, dalla prospettiva dell'*embodiment* per cui emozioni e percezioni, e, dunque, il corpo, contribuiscono alla costruzione di questi processi narrativi. Con le parole di Cometa:

La narrazione, insomma, da un lato *riorganizza* le nostre esperienze, stimolando ed esercitando, come studiato da John Tooby e Leda Cosmides, la nostra mente *off-line* (*organizational mode*), dall'altro riattiva contenuti emozionali che sono veicolati dal nostro corpo, sono legati a esperienze del corpo, e — come spiegato da Vittorio Gallese — vengono intercettati dalla nostra “simulazione incarnata” (*embodied simulation*), un “sapere” del corpo - o, più esattamente, un “sentire del corpo” (*feeling of the body*) - che

⁸⁹ J. Bruner, *La fabbrica delle storie*, cit., p.106.

⁹⁰ V. Gallese, *Embodied Simulation Theory: Imagination and Narrative*, «Neuropsychoanalysis», cit., p.197-198.

precede ogni coscienza e consapevolezza e tuttavia gioca un ruolo non indifferente nelle nostre esperienze estetiche⁹¹.

Ciò ci riconduce direttamente alla teoria della simulazione liberata incarnata, quel processo attraverso cui, tramite la fiction e l'immaginazione, vengono riattivate in modo immediato memorie corporee, sensazioni ed emozioni che non ricordavamo di avere mai provato prima.

Questa connessione tra memoria e immaginazione che si instaura non soltanto a livello teorico ma anche a livello, potremmo dire, organico, nella sua accezione incarnata (*embodied*), chiama in causa un'ulteriore questione che risulta centrale nel dibattito contemporaneo, così come nei saggi e romanzi di Siri Hustvedt: la questione legata alla definizione e al rapporto tra corpo e mente.

CORPO/MENTE

Sebbene possiamo servirci delle neuroscienze per indagare in profondità temi che fino ad ora sono stati relegati alla filosofia, dando un fondamento empirico a questo tipo di ricerche, risulta ancora difficile scardinare la visione dualistica di corpo e mente che si è sedimentata nel tempo e che ha determinato quella tendenza per cui, spesso, in ogni tipo di scritto, sia accademico sia divulgativo, sottolinea Siri Hustvedt, il dominio dello psicologico è sempre separato da quello del fisiologico⁹². La questione corpo/mente è uno dei temi principali a cui si dedica Hustvedt, tanto da essere presente in modo trasversale in tutte le sue opere, dai romanzi ai saggi, e, in particolare, diventa centrale nel volume *Le illusioni della certezza*. Qui l'autrice intraprende una vera e propria indagine, tra questioni teoriche, storiografiche e letterarie, che punta a tracciare le coordinate del dibattito contemporaneo su questo problema di definizione.

Le riflessioni di Hustvedt cominciano proprio da quella che l'autrice considera la teoria che ha fatto sì che la distinzione tra mente e corpo sia diventata, nel corso del tempo, una di quelle certezze che, in questo libro, punta a mettere in dubbio, ovvero il dualismo cartesiano. Nella sua stessa formulazione, questa teoria prevede, infatti, una chiara distinzione tra mente e corpo, fatti di due sostanze diverse e, dunque, relegati a due diversi ambiti del sapere, con conseguenze che, come si vedrà nel capitolo successivo,

⁹¹M. Cometa, *Letteratura e scienze del bios: il caso di Siri Hustvedt*, cit., p.34.

⁹²S. Hustvedt, *Le illusioni della certezza*, cit., p.10.

hanno dato avvio a tutta una serie di dualismi oppositivi, diventati presto caratteristici del pensiero filosofico occidentale, come quello uomo/natura o, ancora, uomo/animale. Nel Seicento il filosofo René Descartes aveva distinto la *res cogitans*, sostanza pensante, oggetto di esclusiva indagine filosofico-teologica, dalla *res extensa*, la realtà fisica e corporea dell'uomo, limitata e inconsapevole, oggetto delle scienze fisico-matematiche. Nella filosofia di Cartesio, diversamente dalla mente, il corpo è fatto di materia, la cui proprietà è l'estensione. Come molti filosofi del suo tempo, Cartesio era influenzato, infatti, dall'atomismo di Epicuro e Democrito, per cui il mondo era composto da atomi, ovvero corpuscoli duri di materia che si muovono nel vuoto, che, però, nella filosofia Cartesiana, diventano una sostanza fluida e sottile che si addensa in minuscole particelle⁹³. Ancora oggi, molti pensatori continuano a porsi le stesse domande a cui cercò di rispondere Cartesio, riguardo la sostanza di cui sono fatti gli esseri umani, la natura della relazione che l'uomo intrattiene con il mondo, su quali facoltà siano innate e quali, invece, acquisite tramite l'esperienza. L'eredità di Cartesio, però, insieme alle sue riflessioni su questi temi, ha tramandato, appunto, anche quell'idea di una netta separazione tra mente e corpo, che è rimasta un luogo comune nella cultura contemporanea. La maggior parte delle persone, infatti, crede, anche solo intuitivamente, che i pensieri siano identità separate dal corpo e ciò ha comportato, nel corso del tempo, la suddivisione di due ordini di problemi: quelli considerati solo psichici o mentali, e quelli soltanto fisici, come, ad esempio, una gamba rotta. La possibilità di un superamento del dualismo cartesiano, che, sottolinea Hustvedt, ancora domina i più svariati ambiti del sapere, è rappresentata dalle scoperte che sono state fatte dalle neuroscienze, che ci permettono adesso di affrontare, a partire da una nuova prospettiva, temi classici solitamente relegati all'ambito delle scienze umane. Oggi, infatti, la questione corpo/mente è analizzata in modo originale dalle neuroscienze cognitive, un approccio metodologico che pone come assunto di base lo studio del cervello come parte integrante di un sistema che include e prevede un rapporto diretto e continuo tra cervello, corpo e mondo esterno. Questa relazione rappresenta la condizione di partenza per potere affrontare e analizzare il tema dell'intersoggettività e delle sue forme mediate, quale, ad esempio, l'esperienza estetica.

⁹³ Ivi, pp.9-10.

A partire dal XX secolo, le neuroscienze cognitive si sono servite delle nuove tecnologie di *brain imaging*, come la risonanza magnetica funzionale (FMRI), per lo studio non invasivo del cervello umano, al fine di indagare in modo trasversale temi come l'intersoggettività, il Sé e l'empatia, ma anche questioni etiche ed estetiche, occupandosi dello studio e della definizione di una particolare prospettiva su cosa è l'arte, la creatività e, in particolar modo, la narrazione.

La concezione del corpo che domina oggi nell'ambito delle neuroscienze può essere riassunta dalla definizione che ne danno Vittorio Gallese e Michele Guerra: «Il corpo rappresenta per noi la fonte principale della consapevolezza pre-riflessiva di sé e degli altri e la radice e la base su cui si sviluppa ogni forma di cognizione esplicita e linguisticamente mediata dagli oggetti stessi»⁹⁴. Il corpo così concepito rappresenta, dunque, «la sorgente non ulteriormente riducibile dell'esperienza di noi stessi e del nostro rapporto con il mondo»⁹⁵. I due autori declinano ulteriormente la concezione di corpo in due modalità complementari tra loro: il corpo come *Leib*, corpo vivo grazie al quale possiamo fare esperienza di noi stessi, degli altri e del mondo che ci circonda, e il corpo come *Korper*, corpo materiale studiato dalla fisiologia, di cui il cervello, studiato dalle neuroscienze, è parte integrante.

Per giungere a questa concezione integrata del sistema corpo-mente si sono succeduti momenti diversi nell'ambito delle neuroscienze cognitive che hanno determinato il passaggio dal cognitivismo classico alla cognizione incarnata. Alcune aree delle neuroscienze sono, però, ancora oggi influenzate dal cognitivismo classico e da alcuni aspetti teorici proposti dalla psicologia evoluzionistica. Il cognitivismo classico propone una visione solipsistica della mente, considerata astratta e disincarnata, che determina, dunque, la totale negazione del legame cervello-corpo e della dimensione esperienziale dell'esistenza umana. In questo contesto teorico, ogni tipo di espressione creativa, così come le sensazioni e le emozioni, acquistano un senso solo quando diventano oggetto di un'enunciazione linguistica. In questo ambito la mente viene considerata come un sistema funzionale che manipola simboli astratti a partire da regole sintattiche formali e il compito delle neuroscienze sembra essere quello di rintracciare nel cervello una mappa di corrispondenza tra le sue funzioni e la loro collocazione neurale. Un altro aspetto del cognitivismo classico, evidenziato da Gallese e Guerra, riguarda il rapporto

⁹⁴ V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, cit., p.36.

⁹⁵ Ibidem.

tra azione, percezione e cognizione. L'azione e la percezione sono considerate facoltà distinte che hanno luogo in diversi e specifici circuiti cerebrali, periferici rispetto ai processi cognitivi. Secondo queste teorie, inoltre, percezione, cognizione e azione sarebbero facoltà sequenziali frutto di un flusso unidirezionale d'informazione: gli apparati sensoriali forniscono l'input per una rappresentazione percettiva del mondo, data dall'associazione di singoli impulsi sensoriali che ha luogo nelle cosiddette "aree associative", a loro volta queste aree trasmettono gli input di origine esterna all'apparato cognitivo che attiva così il sistema motorio e, dunque, la produzione di movimenti e azioni. Il sistema motorio è considerato privo di qualsiasi ruolo percettivo, tutto ciò che vediamo o che facciamo sarebbe, secondo questa visione, prodotto da un sistema cognitivo astratto di tipo computazionale⁹⁶. Nell'ambito delle neuroscienze ha riscosso particolare successo anche l'approccio della psicologia evoluzionistica, riconducibile a John Tooby e Leda Cosmides. Secondo queste teorie la mente umana sarebbe composta da un insieme di moduli cognitivi, che si sono cristallizzati nel cervello umano attraverso un processo di selezione naturale nel corso dell'evoluzione umana per il proprio valore adattivo, ognuno di questi moduli sarebbe così deputato a risolvere una particolare funzione cognitiva o mentale. La metafora che viene utilizzata è quella del coltello svizzero, composto da una serie di differenti oggetti come lame, forbici e lime, dove ognuno dei quali ha una specifica funzione. A partire da questa visione lo scopo dei neuroscienziati è quello di localizzare nel cervello umano questi moduli cognitivi. L'approccio della psicologia evoluzionista limita, dunque, lo studio del cervello umano al concetto cartesiano di mente come *res cogitans*, slegata totalmente dalla dimensione corporea e percettiva e, dunque, anche dal mondo circostante. Gallese e Guerra sottolineano come questo riduzionismo ontologico, che considera la mente umana come un insieme di moduli dominio-specifici, sia incoraggiato da un'eccessiva fiducia nelle tecniche di *brain imaging* come la risonanza magnetica funzionale (fMRI), quando sono utilizzate come unico metodo di indagine. La fMRI studia il funzionamento del cervello sulla base della correlazione tra l'incremento del flusso ematico cerebrale locale e la supposta maggiore attività neurale, evidenziando l'attivazione di specifici circuiti. I limiti imposti dallo strumento di rilevazione, però, consentono di stimare soltanto l'attività di qualche centinaio di migliaia di neuroni per qualche secondo, non

⁹⁶ Ivi, pp.38-39.

potendo distinguere se la loro attività sia di natura eccitatoria o inibitoria⁹⁷. Ne consegue che l'utilizzo esclusivo di questo approccio nel campo delle neuroscienze ne limita il potere euristico, soprattutto quando è utilizzato in modo strumentale per convalidare un modello di mente disincarnata, considerato valido a priori.

Dunque, per superare questi limiti e cercare di avere una comprensione più accurata e approfondita della mente umana è necessario associare al *brain imaging* un'analisi fenomenologica dei processi percettivi, motori e cognitivi e interpretare i risultati anche alla luce dei deficit conseguenti a lesioni cerebrali studiati dalla neuropsicologia clinica.

A questi metodi si aggiunge la registrazione dei singoli neuroni, tecnica su cui si è formato Vittorio Gallese, che ha permesso di compiere i maggiori progressi nella conoscenza delle funzioni cerebrali. Questo metodo, impiegato prevalentemente in modelli animali, come la scimmia, studia la correlazione tra l'attività neurale con particolari aspetti del comportamento. È al momento utilizzato per lo studio del cervello umano per motivi clinici, ma a partire da questo, contribuisce facendo emergere dei risultati che possono essere sfruttati anche in ambito neurocognitivo.

Le neuroscienze ci mostrano e ci confermano ciò che possiamo noi stessi notare nell'esperienza quotidiana, ovvero che l'intelligenza umana, intesa nella sua accezione etimologica dal latino *intelligentia*, che deriva da *intelligĕre*, comprendere, è strettamente legata alla corporeità situata degli individui. La corporeità non è riducibile esclusivamente a un oggetto fisico dotato di estensione, il corpo inteso appunto come *res extensa*, ma è sempre un corpo vivente che fa esperienza di un mondo esterno e degli altri attraverso specifiche modalità di relazione e svolge un ruolo decisivo anche nelle pratiche di simulazione che mettiamo in campo non solo nella nostra vita quotidiana ma anche nelle nostre esperienze estetiche. Il compito principale delle neuroscienze oggi sembra essere, dunque, quello di indagare il problema corpo/mente a partire dalla nuova concezione di sé incarnato, tenendo conto dell'esperienza umana, quotidiana ed estetica, cercando di chiarire anche quale sia la relazione tra queste due sfere apparentemente separate e quali siano le possibili modalità di relazioni che il sistema corpo-mente mette in atto nel suo stare nel mondo.

Questo nuovo paradigma implica che le nozioni di Sé e di Io vadano riviste alla luce di una teoria della mente estesa (*extended mind*), proposta da Lambros Malafouris nel

⁹⁷ Ivi, p.41.

volume *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*. Secondo il filosofo non può esistere la mente senza il corpo in quanto è proprio attraverso quest'ultimo che la mente si sviluppa per il tramite dell'azione. La mente estesa presenta dunque sei caratteristiche fondamentali che determinano il superamento definitivo del dualismo cartesiano: la mente è distribuita, mediata, inglobata, dinamica, situata ed enattiva⁹⁸. In questa prospettiva la mente si estende oltre i limiti fisici del cervello, entro cui era stata ingabbiata per secoli, spandendosi anche agli oggetti che contribuiscono a costruire la nostra struttura mentale. Il corpo in questa accezione, dunque, non è un mero contenitore ma, al contrario, è il corpo stesso che abita la mente, sia nella sua accezione fisica, sia in quanto rappresentazione. Malafouris sostiene che, considerando la costruzione del Sé come un processo, non sia possibile operare una netta distinzione tra cervello, corpo e cose, ma bisogna stabilire dove comincia e dove finisce la mente e che forma può prendere l'intenzionalità che la costituisce. Il Sé, dunque, non si può ridurre a nessuna delle sue componenti, ma si deve considerare come una relazione necessaria tra questi tre elementi, che assume la forma di atto, in particolare di un atto di incorporamento (*embodiment*)⁹⁹. Malafouris elabora l'ipotesi della scheggiatura come protesi enattivo-cognitiva per esemplificare il concetto di mente estesa applicato all'archeologia cognitiva. Nell'ambito di questa teoria la lavorazione di un utensile portata avanti dall'*Homo Sapiens* non viene vista come esito esterno di un'intenzione interna alla mente, in accordo con il principio del dualismo cartesiano, ma come un atto che incarna un'intenzione e la trasforma in oggetto esterno e che rappresenta, dunque, l'intenzione stessa nella sua incarnazione materiale¹⁰⁰. Secondo questa ipotesi, dunque, il luogo del pensiero dei primi uomini, in un'epoca pre-linguistica, è il corpo: la presa dell'uomo, formata dalla specificità della mano, dà forma all'utensile che verrà ulteriormente modificato per incrementare la sua capacità (*affordance*). È in questo processo che prende forma la mente attraverso un'attività incarnata che controlla e forma il cervello e non il contrario. Si tratta di un processo di *enactment*, ovvero di scoperta durante l'azione, che avviene portando avanti una specifica intenzione. Lo spazio che abitiamo e dove siamo situati, dunque, non è passivo ma tutte le cose che ci circondano sono artefatti cognitivi.

⁹⁸ L. Malafouris, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, The MIT Press, Cambridge 2013, p. 58.

⁹⁹ Ivi, p.59.

¹⁰⁰ Ivi, pp.74-78.

Per fornire un'ulteriore dimostrazione del fatto che la mente, nella sua accezione di mente estesa, comprende anche gli oggetti che utilizziamo e possediamo, Malafouris presenta nel suo saggio dal titolo *Is it 'me' or is it 'mine? The Mycenaean sword as a body-part* il caso clinico di una donna che era stata colpita da un ictus dell'emisfero destro del cervello, che aveva provocato la paralisi del braccio sinistro e la conseguente perdita della percezione di questo. La donna possedeva degli antichi anelli di famiglia a cui teneva molto che, però, non riconosceva come propri quando erano nelle dita della mano sinistra, ciò non accadeva quando si trovavano, invece, nella mano destra. Questo esempio dimostra come la percezione del proprio corpo influenzi la percezione del sé, inclusi gli oggetti della memoria, come posso essere degli anelli di famiglia. In questo caso, infatti, un ornamento personale può essere definito a tutti gli effetti come un'estensione del proprio schema corporeo¹⁰¹. Malafouris definisce questo tipo di percezione «consapevolezza tectonoetica (*tectonoetic awareness*)», proponendo un'idea di memoria non come processo che si svolge solo all'interno della mente-cervello, ma che si estende, quindi, anche all'esterno, incidendosi anche su supporti materiali.

Alla luce di ciò, è evidente, dunque, che il concetto di mente estesa chiama in causa anche processi cognitivi come la memoria e l'immaginazione, ma anche supporti materiali, oggetti e tecnologie. Oggi la questione corpo/mente si declina, infatti, anche nel concetto di *Cyborg*, ormai entrato a far parte del lessico nell'ambito dei *Cultural Studies*¹⁰², che Carl Knappet definisce come «un organismo bio-psico-sociale di per sé stesso ibridizzato con l'artificiale»¹⁰³. Il, o meglio la *Cyborg*, si colloca, ad esempio, al centro delle riflessioni di Donna Haraway che, attraverso quello che lei stessa definisce cyberfemminismo, prevede un futuro in cui, tramite il concetto stesso di *Cyborg*, si supererà qualsiasi differenza di genere. Haraway introduce le sue riflessioni sul concetto già nel 1990 nel suo saggio *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*¹⁰⁴, ma sarà poi in *Manifesto cyborg. Donne, tecnologia e biopolitiche del corpo*,

¹⁰¹ L. Malafouris, *Is it 'me' or is it 'mine? The Mycenaean sword as a body-part*. In J. Robb, D. Boric (a cura di), *Past Bodies*. Oxbow Books, Oxford 2008, pp. 115-123.

¹⁰² Per un approfondimento sulla cultura cyborg: G. Balestra, *Cultura cyborg*, «Studi Culturali», (http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/cultura_cyborg.html). Consultato il 14 agosto 2023.

¹⁰³ C. Knappet, *Archeology, Culture, and Society. Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2005, p.24.

¹⁰⁴ D. J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1990.

che inizierà a prospettare una «soggettività postumana e postantropocentrica»¹⁰⁵ che amplia i suoi confini, includendo la nuova prossimità agli animali, alla dimensione planetaria, insieme agli alti livelli di mediazione tecnologica a cui partecipiamo oggi. Aspetti centrali che rispondono alla necessità di ripensare i nostri corpi in profondità come parte del continuum natura-cultura. Secondo la definizione di Haraway, *Cyborg* è «un organismo cibernetico, un ibrido di macchina e organismo, una creatura che appartiene tanto alla realtà sociale quanto alla finzione»¹⁰⁶. La *Cyborg* è una figura centrale nella teoria di Donna Haraway poiché, in quanto ibrido di macchina e organismo, consente di superare le dicotomie e diffondere le distinzioni dualistiche, tipiche della società occidentale, tra umano e meccanico, natura e cultura, maschile e femminile, e ciò può avvenire grazie a quel processo che, attraverso l'avanzamento tecnologico e la digitalizzazione, ha dissolto l'organico in una serie di flussi elettronici che controllano la nostra esistenza: «alla fine del Ventesimo secolo, in questo nostro tempo mitico, siamo tutti chimere, ibridi teorizzati e fabbricati di macchina e organismo: siamo tutti dei cyborg»¹⁰⁷. Anche Patricia Clough, nel suo saggio *The Affective Turn: political economy, biomedica and bodies*, si riferisce ai corpi umano contemporanei come a «corpi biomedicati»¹⁰⁸, nel senso che grazie alla tecnologia e alla digitalizzazione, essi espandono i loro confini e le loro possibilità. Non a caso, dunque, la riflessione di Donna Haraway sul postumano parte dal corpo e non può prescindere da esso ed è proprio questo «ripensare alle radici corporee del soggetto» che Rosi Braidotti sottolinea nella prefazione al volume di Haraway: «Haraway, fermamente radicata nella tradizione materialista, ci ricorda che ripensare il soggetto significa ripensare le sue radici corporee. Il corpo non è un dato biologico, ma un campo di iscrizioni di codici socio-culturali»¹⁰⁹.

Siri Hustvedt nel suo volume *Le illusioni della certezza*, si sofferma proprio sulla teoria della simulazione incarnata liberata del neuroscienziato Vittorio Gallese, che evidenzia i vantaggi di un approccio allo studio dell'essere umano che integri arte, scienza,

¹⁰⁵ D. J. Haraway, *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, Routledge, New York 1991, trad. It, L. Borghi, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 2021, p. 102.

¹⁰⁶ Ivi, p.40.

¹⁰⁷ Ivi, p.41.

¹⁰⁸ P. Clough, *The Affective Turn: political economy, biomedica and bodies*, in «Theory, Culture and Society», 11 (2008), p.3. Nell'articolo, l'autrice utilizza l'espressione «*biomediated body*».

¹⁰⁹ D. J. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, cit., p.17.

letteratura e psicologia, ed è proprio a partire da questa *consilience* che l'autrice si propone di approfondire criticamente, quella che da secoli si riconferma una delle questioni cruciali sia in ambito letterario, sia in quello scientifico: il rapporto tra mente, corpo e cervello. La categoria analitica che Hustvedt utilizza per affrontare questa delicata questione è il dubbio, considerato una necessità dell'essere umano che lo spinge a non dare per scontate alcune verità poste come tali. Il dubbio a cui si riferisce la scrittrice si definisce come una sensazione di insoddisfazione, uno stato pre-logico del pensiero, che poi, però, spinge l'essere umano a formulare una vera e propria domanda articolata che, già per il fatto di essere stata posta, contribuisce a distruggere, o almeno a mettere in discussione, quelle che vengono definite da lei, appunto, le «illusioni della certezza»¹¹⁰.

All'inizio del volume Hustvedt traccia le coordinate del dibattito scientifico-filosofico sulla questione mente-corpo, concentrandosi in particolar modo sulle riflessioni di autori quali Alfred North Whitehead, Thomas Kuhn, Aleksandr R. Lurija, Sigmund Freud e Antonio Damasio, ma anche di pensatori, considerati marginali poiché trascurati o messi in ombra dai grandi nomi che dominano la dottrina filosofica in questo ambito, tra cui Margaret Cavendish, Giambattista Vico e Denis Diderot. Ad esempio, Margaret Cavendish, Duchessa di Newcastle, è citata dall'autrice, in particolare, in quanto fu proprio una delle prime, e dei primi, a opporsi al dualismo cartesiano. Secondo la Duchessa la mente non può che esistere come «parte del mondo di cui fa parte»¹¹¹ e non come sostanza distinta da questo. Secondo questa visione, dunque, quelle che Cartesio definiva *res cogitans* e *res extensa*, materia animata e materia inanimata, non possono essere distinte come tali, dal momento che sono “amalgamate” in un tutto inscindibile. Hustvedt sottolinea come le idee di Cavendish siano state solo di recente riesaminate alla luce del dibattito contemporaneo sul rapporto mente-corpo, ma furono del tutto ignorate quando era in vita, nonostante la Duchessa fosse autrice di moltissimi volumi, non solo di poesia e letteratura ma anche di trattati di filosofia naturale.

A partire dal dualismo cartesiano, Hustvedt individua due traiettorie parallele lungo le quali si è sviluppata la questione mente-corpo nell'ambito del dibattito filosofico e scientifico, fino ad arrivare ai giorni nostri, che si definiscono rispettivamente a partire da due differenti concezioni della mente. Da una parte si delinea quel filone di pensiero,

¹¹⁰ S.Hustvedt, *Le illusioni della certezza*, cit., p.263.

¹¹¹ Ivi, p.12.

che si fa risalire a Steven Pinker, per cui la complessità materiale degli organismi viventi rimane ai margini del discorso, a favore del dominio della razionalità e, quindi, di una mente logico-razionale, localizzata nel cervello, che predomina su un corpo determinato biologicamente. Queste idee nascono nell'ambito della psicologia evoluzionista, che si prospetta come una fusione della sociobiologia e della teoria computazionale della mente¹¹². L'estremizzazione della concezione per cui la mente umana funziona letteralmente come un computer che elabora informazioni è rappresentata dal tentativo della cibernetica di riprodurre la vita umana sotto forma di robot, una "forma di vita" in cui l'attività dei neuroni umani è replicata attraverso sequenze binarie digitali. Sebbene le teorie sviluppate nell'ambito di questo filone non abbiano mai avuto evidenze empiriche che potessero confermarne la validità assoluta che queste professano, sono diventate molto popolari e vengono accettate come verità che spiegano, finalmente, la complessità umana. Secondo Hustvedt sono proprio queste le illusioni della certezza: semplificazioni della realtà assunte come verità assolute, soltanto poiché risolvono quei problemi del dibattito filosofico e scientifico contemporaneo che sembrano destinati a rimanere irrisolti.

Il secondo filone di pensiero che l'autrice individua è, invece, quello che prevede una concezione dinamica dell'essere umano inteso come soggetto corporeo. Ponendosi in linea con la teoria della mente estesa di Malafouris, il corpo è, qui, concepito non come semplice materia, ma come una situazione vissuta in continua evoluzione, data dall'interazione tra natura e cultura. Con le parole di Hustvedt, «Il cervello umano è un organo dinamico situato nel corpo di una persona ed è in interazione continua con tutto ciò che è al di là del corpo. In altre parole, un cervello deve essere visto in relazione con tutto ciò che è esterno, in cui e tramite cui funziona»¹¹³. Hustvedt parte dalla concezione di corpo che possiamo fare risalire alle riflessioni di Maurice Merleau-Ponty, uno dei primi critici del *cogito* cartesiano, il pensiero puro e assoluto, a favore di quelle che definì «percezioni vissute» e «coscienza incarnata»¹¹⁴. È da qui che prendono vita i concetti di "essere situati" (*situatedness*) e "incarnazione" (*embodiment*) che caratterizzano il dibattito contemporaneo sul tema, e che definiscono un Sé che si delinea a partire dalla continua interazione di corpo, mente e ambiente, visto come una

¹¹² Ivi, pp.105-109.

¹¹³ Ivi, p.51.

¹¹⁴ Ivi, p.163.

realtà dinamica vissuta come situazione corporea dalla prospettiva di quello specifico corpo¹¹⁵.

La mente, dunque, nella sua particolare accezione di mente estesa, diventa una realtà incarnata di sistemi interdipendenti che si estendono oltre i limiti fisici del corpo e si pone direttamente in contrasto con il dualismo cartesiano di cui, Hustvedt ci restituisce in questo saggio un'immagine esemplificativa che ne mette in luce quelli che possono essere considerati i limiti e i problemi che la teoria comporta:

Un uomo è seduto, solo, in una stanza e pensa. Questa immagine rimane centrale nella storia del pensiero occidentale moderno. Come l'uomo sia finito in quella stanza non fa parte dell'immagine. Sicuramente è nato, ha avuto un'infanzia, ma il filosofo è già adulto, per definizione. Anche al giorno d'oggi è più spesso uomo, non donna, non c'è storia o narrazione, nessuna dimensione temporale in cui collocare il pensatore solitario in cerca di verità. Un uomo maturo siede in una stanza a riflettere sul contenuto di un'altra stanza — lo spazio mentale all'interno della sua testa¹¹⁶.

Siri Hustvedt nel corso del suo saggio propone l'analisi di tre condizioni cliniche che provano l'impossibilità di scindere, anche soltanto a livello teorico, la mente dal suo corpo: l'effetto placebo, la gravidanza isterica e il disturbo da conversione. Questi derivano, infatti, da cause considerate convenzionalmente psicologiche, che, però, hanno delle conseguenze effettive sul corpo di un soggetto, tanto da potere essere definite vere e proprie «idee incarnate»¹¹⁷.

Prima ancora di inoltrarsi nell'ambito delle patologie, Hustvedt si sofferma sull'effetto placebo, che descrive come «la benefica conseguenza di un trattamento non-trattamento»¹¹⁸, ovvero una risposta dell'organismo, da cui deriva un vero e proprio cambiamento, talvolta a tutti gli effetti organico, in seguito alla somministrazione di una sostanza inerte o un trattamento senza alcuna proprietà terapeutica. L'effetto placebo, riferisce Hustvedt, in altre parole, è considerata una dimostrazione di come un'attività mentale complessa, come l'aspettativa, interagisca con i sistemi neuronali, determinando il rilascio di oppioidi endogeni, le endorfine, nel cervello, e altre

¹¹⁵ Hustvedt cita in Particolare l'opera: M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.

¹¹⁶ S.Hustvedt, *Le illusioni della certezza*, cit., p.14.

¹¹⁷ Ivi, p.91.

¹¹⁸ Ivi, p.81.

alterazioni che inducono effetti terapeutici reali¹¹⁹. Hustvedt cita a questo proposito vari studi che sono riusciti a documentare il rilascio della dopamina endogena in pazienti malati di Parkinson, dopo le terapie placebo, e miglioramenti in soggetti sottoposti a finte operazioni. O ancora, lo studio di Irving Kirsch e Guy Sapirstein in cui si è scoperto che un risultato significativo della somministrazione degli antidepressivi è conseguenza dell'effetto placebo e non del principio attivo del farmaco¹²⁰. La questione però è più complessa di quanto lascino credere le definizioni semplificate a cui si fa spesso riferimento e, proprio per questo, la domanda che si pone l'autrice è come può essere inserita la questione dell'esistenza dell'effetto placebo nell'ambito del problema corpo-mente e in quello della questione sull'intersoggettività. Partendo dalla definizione che Fabrizio Benedetti e i suoi colleghi hanno dato dell'effetto placebo come «il contesto psicosociale che circonda il paziente» e ancora, «un modello per capire in che modo un'attività mentale complessa come l'aspettativa interagisce con diversi sistemi neuronali»¹²¹, Hustvedt si sofferma proprio sul linguaggio utilizzato in questa descrizione. Secondo l'autrice, ancora una volta questa prospetta una divisione tra un'attività mentale e una realtà materiale, ovvero il corpo del paziente. Nonostante i vari tentativi di darne una definizione, il problema dell'effetto placebo resta irrisolto e non fa che riproporre quello che Hustvedt definisce il «gap esplicativo tra mente e cervello». Tuttavia, nonostante le lacune teoriche sulle cause, verosimilmente, gli esseri umani sono influenzati di continuo da effetti simili al placebo e ciò dà la possibilità di ripensare alle questioni sul rapporto tra mente e corpo e tra natura e cultura. Hustvedt propone, dunque, di guardare all'effetto placebo - questo misterioso fenomeno psicosomatico - a partire da una prospettiva incarnata e relazionale, come quella proposta da Richard Kradin. Kradin sostiene, infatti, che l'effetto placebo sia connesso direttamente all'attaccamento (*attachment*). Gli effetti fisiologici del placebo sono, per usare le sue parole, «una conquista evolutiva», una conseguenza delle interazioni che una persona ha avuto con un *caregiver*, di cui si conservano ricordi inconsci. A suo parere si tratta, quindi, di una reazione del sistema nervoso innescata da comportamenti

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ I. Kirsch, G. Sapirstein, *Listening to Prozac but Hearing Placebo. A Meta-Analysis of Antidepressant Medication*, in «Prevention and Treatment», 1(1998), doi:10.1037/1522-3736.1.1.12A.

¹²¹ F. Benedetti et al., *Neurobiological Mechanism of the Placebo Effect. An Interdisciplinary Exploration*, in «The Journal of Neurosciences», 25.45(2005), pp.390-402.

altrui che imitano quelli delle figure di attaccamento¹²². A tal proposito commenta Hustvedt:

Il suo ragionamento sposta l'enfasi dall'essere umano solitario che cura se stesso con il "pensiero positivo" a un essere umano dotato di una storia evolutiva che dipende da quella di altre persone, è a essa intimamente connessa e fa ormai parte della sua realtà corporea interna¹²³.

Alla luce di ciò, Hustvedt considera quell'aspettativa conscia, che sembra scatenare l'effetto placebo, come «una forma immaginaria di memoria»¹²⁴, dal momento che l'aspettativa, in quanto forma di ripetizione e di rievocazione, attinge dal passato per prevedere il futuro. La relazione tra l'attaccamento, la memoria e l'immaginazione nella manifestazione dell'effetto placebo può essere in parte dimostrata dal fatto che, suggerisce Hustvedt, come è stato dimostrato proprio da Benedetti, coloro a cui è stato diagnosticato l'Alzheimer con danni alla corteccia prefrontale, godono di effetti placebo meno pronunciati. È probabile, dunque, che i deficit di memoria che colpiscono i malati di Alzheimer indeboliscano anche le loro capacità immaginative, di aspettarsi un evento, di visualizzarlo nel futuro, e, dunque, che rendano più difficile prevedere gli effetti positivi che potrebbero derivare da una terapia¹²⁵.

Nell'ambito delle patologie cliniche che coinvolgono sia fattori considerati psichici sia organici, secondo il luogo comune, il caso della gravidanza isterica appare ancora più complesso dell'effetto placebo, in quanto il corpo delle donne, e in alcuni casi anche di uomini, affetti da questa patologia subisce delle modificazioni fisiche reali e visibili legate a una gravidanza immaginaria. Si può parlare, afferma Hustvedt, propriamente di un «desiderio incarnato»¹²⁶: un desiderio così tanto potente da trasformare il corpo della persona che lo prova. I casi di gravidanza isterica sono documentati fin dai tempi di Ippocrate. Tra i cambiamenti fisici riscontrabili nelle donne che ne soffrono Hustvedt cita il gonfiore addominale che aumenta nel tempo, la cessazione del ciclo mestruale,

¹²² R. Kradin, *The Placebo Response. An Attachment Strategy that Counteracts the Effects of Stress Related Dysfunction*, in «Perspectives in Biology and Medicine», 54.4 (2011), p. 438. Cfr. anche Id., *The Placebo Response and the Power of Unconscious Healing*, Taylor & Francis, New York 2008.

¹²³ S.Hustvedt, *Le illusioni della certezza*, cit., p.244.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ivi, p.246.

¹²⁶ Ivi, p.85.

nausea, e persino movimenti fetali che possono essere sentiti non solo dal soggetto in questione, ma anche da altri, inclusi i medici. Non sembra esserci alcun dubbio che in questi casi i livelli neuroendocrini e ormonali sono alterati dal desiderio di gravidanza. Dunque, si chiede l'autrice, come può avvenire che un desiderio, essere incinta, crei l'aspetto fisico e le sensazioni della gravidanza?

Hustvedt cita in particolare un caso di gravidanza isterica, che lesse in un articolo pubblicato nel 1988, di un uomo che si sentiva a proprio agio con il termine transessuale. Stava ancora elaborando il lutto per il suo compagno, che era morto qualche mese prima, quando aveva chiesto aiuto a un medico per smettere di fumare con un trattamento basato sull'ipnosi. Durante la seduta il medico aveva chiesto al paziente di immaginare la persona che avrebbe voluto essere e l'uomo si era immaginato incinta. Poco dopo l'ipnoterapia il suo ventre cominciò a gonfiarsi. Soffriva di nausea mattutine, e sentiva un battito ritmato nell'addome. Si rivolse subito a un medico per quella che lui stesso aveva identificato come pseudogravidanza. L'ipnosi unita al desiderio sembrava aver prodotto la pseudociesi. Secondo Hustvedt la gravidanza isterica in quanto caso non è altro che una metafora del suo lutto: dopo la morte del partner soltanto una gravidanza avrebbe permesso di tenerlo vivo dentro di sé¹²⁷.

Oltre che nell'essere umano, la pseudociesi si riscontra anche negli animali e a tal proposito Hustvedt si chiede: «Si può prendere in considerazione l'idea del desiderio o del lutto in un gatto?»¹²⁸. Questa domanda insieme alle altre che riguardano le cause e gli effetti della gravidanza isterica non fanno altro che sottolineare ancora una volta il fatto che la questione è davvero molto più complessa di quanto sembra.

Una situazione simile, in alcuni aspetti, a quella della gravidanza isterica si verifica nei casi di disturbi da conversione, precedentemente conosciuto come isteria, di cui si dirà in modo più approfondito nei paragrafi successivi. Il paziente che ne soffre converte di fatto un conflitto psicologico, o un trauma subito, in un handicap fisico, con perdita effettiva di funzioni motorie o percettive del proprio corpo che si possono tradurre, ad esempio, nella paralisi.

Il fatto che fattori considerati biologici, come i livelli ormonali e gli oppioidi endogeni, siano influenzati dalla propria cultura, dalle credenze, dai desideri e dalle idee ci porta a riflettere su ciò che si intende per biologia. È questo che Hustvedt si chiede: come può

¹²⁷ Ivi, p.86.

¹²⁸ Ivi, p.87.

una suggestione verbale o un desiderio generare alterazioni reali nel corpo di una persona? Come possono le idee, le convinzioni i desideri e le paure trasformare il corpo di chi li prova¹²⁹? Come nel caso dell'effetto placebo, nel disturbo da conversione i fattori cognitivi influenzano la neurochimica, e da ciò si deduce che ciò che è sempre stato considerato "mentale" può influenzare ciò che è sempre stato considerato "fisico". Con le parole di Hustvedt : «i nostri corpi sono fatti di idee non meno che di carne»¹³⁰. Sicuramente, dunque, l'esistenza dell'effetto placebo, dei casi di pseudociesi e di disturbo da conversione ci obbligano ad «abbandonare il concetto cartesiano di corpo come macchina senza pensieri attaccata in modo precario a una mente fluttuante piena di simboli computazionali, un modello che è sopravvissuto ostinatamente in diverse forme nella storia della scienza»¹³¹.

Nel campo delle neuroscienze questa nuova concezione di corpo ha determinato, come si accennava prima, un vero e proprio cambiamento di paradigma, con il quale si è passati dalla cosiddetta teoria classica, che concepiva il cervello come un dispositivo passivo che risponde a stimoli sensoriali esterni e che, dunque, non crea attivamente significato, a un nuovo concetto di *situatedness*, che comporta l'idea del cervello come organo predittivo e creativo¹³².

Un altro argomento a sostegno dell'inscindibilità e interdipendenza di mente, corpo e cervello è data dalla proposta di Hustvedt di un «corpo pensante»¹³³. Un esempio di questo concetto per l'autrice è proprio la definizione che dà Samuel Yen della placenta come «terzo cervello»¹³⁴. La placenta svolge, infatti, un complesso ruolo di mediazione tra il cervello della madre e il cervello del feto. Hustvedt la descrive come un «cervello-ponte temporaneo dotato di sorprendenti e sofisticate capacità di regolazione dell'ambiente fetale»¹³⁵. Sebbene sia strano pensare alla placenta come a qualcosa di simile a una mente, nota Hustvedt, è meno strano associarla a qualcosa di simile a un

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ S.Hustvedt, *Quello che ho amato*, cit., p.159.

¹³¹ S. Hustvedt, *Le illusioni della certezza*, cit., p.250.

¹³² Ivi, p.209.

¹³³ Ivi, p.203.

¹³⁴ Per questa definizione Hustvedt si rifà all'articolo: S. C. Yen, *The placenta as the third brain*, in «The Journal of reproductive medicine», 39.4 (1994), pp.277-280.

¹³⁵ S. Hustvedt, *Le illusioni della certezza*, cit., p.6.

cervello: «altro organo fisico sofisticato e di enorme complessità, non ancora del tutto compreso¹³⁶».

Hustvedt collega il concetto di «corpo pensante» direttamente alla riflessione di Giambattista Vico sulla nascita delle metafore. Per Vico metafora e memoria sono due caratteristiche fondamentali dell'essere umano e sono profondamente radicate nella nostra esperienza sensuale corporea. Le sensazioni corporee, infatti, diventano metafore e linguaggio immaginifico, che a loro volta permettono lo sviluppo della facoltà del pensiero astratto¹³⁷. Ciò si traduce nell'acquisizione della capacità riflessiva, che Vico esemplifica attraverso la metafora dei giganti, ovvero i primi popoli, che rappresentano il processo evolutivo della mente umana che da pre-riflessiva si fa riflessiva. I giganti sono descritti come primitivi che non hanno acquisito l'abilità di riconoscere la propria immagine allo specchio o di riflettere sui propri pensieri, la loro esistenza è limitata, dunque, alla dimensione corporea. Proprio a partire dalle sensazioni corporee, però, si sviluppa la metafora, definita come «un legame stabilito tra corpo e mondo»¹³⁸. Infatti, è attraverso e a partire dal proprio corpo che i giganti interpretavano il mondo, e con ciò Vico vuole significare «l'idea che i concetti astratti e il pensiero emergano da una forma incarnata di movimento interiorizzato»¹³⁹. La riflessione di Vico contiene un ulteriore rimando anche al concetto di propriocezione, ovvero la capacità di percepire il proprio corpo e riconoscerne la posizione nello spazio, che determina, quindi, anche l'instaurarsi di un mondo metaforico che si costruisce proprio a partire dalla dimensione corporea. Dunque, «anche la più ardita metafora può essere compresa in uno schema corporeo e dunque si basa su una visione incarnata del nostro muoverci nel mondo»¹⁴⁰. Hustvedt sottolinea come gli esseri umani non possano uscire dal proprio corpo per guardare il mondo da una prospettiva più ampia che non sia, dunque, condizionata dal proprio stare al mondo, in quanto corpo¹⁴¹. «L'esperienza accade sia nel corpo sia a un corpo, e l'esperienza diventa quel corpo»¹⁴², sottolinea più volte l'autrice e ciò ha delle conseguenze anche dal punto di vista dell'elaborazione di un'esperienza traumatica:

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Ivi, pp.208-209.

¹³⁸ Ivi, p.207.

¹³⁹ Ivi, p.208.

¹⁴⁰ M.Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, cit., p.116.

¹⁴¹ S.Hustvedt, *Le illusioni della certezza*, cit., p.210.

¹⁴² Ivi, p.46.

«Sembra che gli esseri umani, sotto l'influsso di esperienze altamente emotive, possano trasformare inconsciamente i loro corpi in veicoli per metafore. Non posso vivere con quello che ho visto. Sono cieca»¹⁴³.

TRAUMA

Gli ultimi due decenni hanno visto rapidi progressi nella comprensione del trauma. Questo non è più concepito come un evento che ha avuto luogo nel passato di un individuo, ma, al contrario, come afferma lo psichiatra e neuroscienziato Bessel van der Kolk, come «l'impronta (*imprint*) lasciata da quell'evento sulla mente, sul cervello e sul corpo»¹⁴⁴. È stato scoperto, infatti, che le esperienze traumatiche lasciano tracce sulla nostra mente, sul modo in cui gestiamo le emozioni e persino sul nostro sistema immunitario, e, dunque, risulta evidente che questa “impronta” ha delle conseguenze permanenti sul modo in cui una persona vive nel presente. Proprio per questa ragione, il disturbo post-traumatico da stress (PTSD) ha catturato l'interesse di tre nuovi rami della scienza, le neuroscienze, la psicopatologia dello sviluppo e la neurobiologia interpersonale, le cui ricerche, già adesso, hanno condotto a una migliore conoscenza degli effetti del trauma. Gli studi svolti in questi ambiti convergono sull'evidenza che il trauma produce cambiamenti fisiologici reali, tra cui, ad esempio, la ricalibrazione del sistema di allarme del cervello e l'aumento dell'attività degli ormoni dello stress. Alla luce di ciò, dunque, aver vissuto un'esperienza traumatica, non soltanto cambia il modo in cui viene percepita una situazione reale, ma inficia anche la capacità di immaginazione¹⁴⁵. Nell'ambito delle neuroscienze, la maggior parte degli studi di *imaging* cerebrale condotti su persone che hanno subito un trauma, hanno rilevato un'attivazione anomala dell'insula. Quest'ultima è la parte del cervello adibita all'integrazione e all'elaborazione degli input provenienti dagli organi interni, dai muscoli e dal sistema propriocettivo. Il compito dell'insula è quello di trasmettere all'amigdala, sulla base di questi input, quei segnali che innescano le reazioni di attacco o fuga (*fight/flight responses*) e, dunque, determinare se una situazione presente sarà percepita come pericolosa o meno per la propria incolumità. Questi esperimenti hanno

¹⁴³ Ivi, p.252.

¹⁴⁴ B. van der Kolk, *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*, Penguin Publishing Group, New York 2014, trad. it., S. Francavilla, *Il corpo accusa il colpo. Mente, corpo e cervello nell'elaborazione delle memorie traumatiche*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, p.21.

¹⁴⁵ Ivi, pp.2-3.

dimostrato che le persone affette da PTSD, a causa dell'attivazione anomala dell'insula, sono costantemente pervase, a livello fisico, dalla sensazione di essere in pericolo. La dissonanza tra l'esperienza che si sta vivendo nella propria vita quotidiana e l'improvvisa percezione di pericolo, provoca, sottolinea van der Kolk, uno stato confusionale e di agitazione, il più delle volte accompagnato da un distacco emotivo, che può sfociare nella cosiddetta esperienza extracorporea (*out-of-body experience*). Questa sensazione di "guardarsi da lontano", come se ci si trovasse al di fuori del proprio corpo, talvolta, sfocia in quei casi di alessitimia, che si manifesta nella difficoltà di identificare e descrivere verbalmente le proprie emozioni e nell'incapacità di distinguere gli stati emotivi dalle percezioni fisiologiche. Il trauma, dunque, interferisce con il corretto funzionamento delle aree cerebrali che gestiscono e interpretano l'esperienza quotidiana, determinando una perdita della percezione di controllo sul proprio corpo, sulla propria vita e, di conseguenza su se stessi e sulla propria identità¹⁴⁶. La sensazione di non avere più il controllo su se stessi ha, evidentemente, delle conseguenze importanti sul modo in cui le persone elaborano la propria esperienza, ed è questo il motivo per cui le funzioni legate alla memoria risultano centrali per comprendere la natura del PTSD¹⁴⁷.

Già più di un secolo fa, Pierre Janet, nel suo *L'automatisme psychologique: Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, notava che le esperienze travolgenti e inaspettate, come quelle traumatiche, sono sempre accompagnate da emozioni intense che mettono l'organismo in uno stato di *hyperarousal*, ovvero allerta. Questo stato interferisce con la corretta elaborazione delle informazioni, causando i caratteristici disturbi della memoria che accompagnano l'evento traumatico. Il più delle volte, infatti, i ricordi vengono come "separati" dall'effettivo evento traumatico, memorizzati e, successivamente, rievocati, sotto forma di immagini o sensazioni corporee¹⁴⁸. I disturbi della memoria di cui parla Janet possono essere assimilati a quelle che Cathy Caruth descrive come quelle «patologie della memoria (*pathologies of memory*)» caratterizzate da un paradosso fondamentale, che consiste nel fatto che «le immagini che rievocano il trauma sono assolutamente

¹⁴⁶ Ivi, pp. 248-249.

¹⁴⁷ B. van der Kolk, J. Saporta, *The Biological Mechanisms and Treatment of Intrusion and Numbing*, «Anxiety Research», 4. 3 (1991), pp. 199-212.

¹⁴⁸ P. Janet, *L'automatisme psychologique: Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* (1889), Editions L'Harmattan, Parigi 2005; trad. It., F. Ortu (a cura di), *L'automatismo psicologico. Saggio di psicologia sperimentale sulle forme inferiori dell'attività umana*, Raffaello Cortina, Milano 2013.

accurate e precise, quando si manifestano nei flashback o nei sogni, ma, allo stesso tempo, nella maggior parte dei casi, sono in gran parte inaccessibili al richiamo cosciente da parte del soggetto»¹⁴⁹. Pertanto, a una rievocazione vivida e precisa dell'evento, sotto forma di pensieri intrusivi, immagini che si ripetono, incubi o flashback, corrisponde l'incapacità da parte del soggetto di recuperare volontariamente, in parte o del tutto, la memoria dell'evento. I neurobiologi spiegano la connessione tra l'elisione della memoria del trauma e la precisione con cui ne vengono evocati dei frammenti, a livello inconscio, attraverso quello che può essere considerato un fallimento della sua normale "codifica" nella memoria. Infatti, il trauma, non essendo stato pienamente elaborato, così come avviene normalmente per il resto delle esperienze quotidiane, non è diventato, usando le parole di Janet, «una memoria narrativa integrata in una storia che può essere verbalizzata e comunicata»¹⁵⁰. Per dare una spiegazione a questo fenomeno si può fare riferimento agli studi degli psicologi e psicoterapeuti Anke Ehlers e David Millar Clark, che differenziano due sistemi di memoria che operano in parallelo: un sistema di memoria accessibile verbalmente (VAM) e un sistema di memoria accessibile situazionalmente (SAM). Il primo sistema riguarda i ricordi a cui si ha accesso in modo volontario e di cui si riesce a raccontare a parole. Questo sistema comprende gran parte delle memorie autobiografiche di un soggetto. Al contrario, il sistema SAM contiene informazioni di tipo non verbale e prive di un contesto temporale, e riguarda tutti quei ricordi il cui accesso è involontario e automatico rispetto, ad esempio, a uno stimolo esterno. A partire da questo modello, Ehlers e Clark hanno dimostrato che nei casi di PTSD l'inibizione prematura dell'elaborazione emotiva dell'esperienza traumatica, data dalla stessa natura improvvisa e spaventosa dell'evento, ha comportato un'elaborazione della sua memoria prevalentemente nel sistema di memoria accessibile situazionalmente¹⁵¹. Questa inibizione, secondo van der Kolk, potrebbe essere spiegata dalla mancata attivazione del talamo nel momento in cui si verifica l'esperienza traumatica, che contribuisce all'elaborazione del trauma, non come narrazione coerente, con un inizio, un seguito e una fine, ma come un' «impronta sensoriale isolata»:

¹⁴⁹ C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, JHU Press, Londra 1995, p.151. Traduzione mia.

¹⁵⁰ P. Janet, *L'automatismo psicologico. Saggio di psicologia sperimentale sulle forme inferiori dell'attività umana*, cit., p.153.

¹⁵¹ A. Ehlers, D. M. Clark, *A Cognitive Model of Posttraumatic Stress Disorder*, in «Behaviour Research and Therapy», 38.4 (2000), pp. 319-345.

Naturalmente, non possiamo monitorare ciò che accade durante un'esperienza traumatica, ma possiamo riattivare il trauma in laboratorio [...]. Quando tracce della memoria dei suoni, delle immagini e delle sensazioni originali vengono riattivate, il lobo frontale si spegne, inclusa, come abbiamo visto, la regione necessaria per esprimere i sentimenti a parole, la regione che crea la percezione di essere collocati nel tempo, e il talamo, che integra i dati grezzi delle sensazioni in arrivo. A questo punto il cervello emotivo, che non è sotto controllo cosciente e non può comunicare a parole, prende il sopravvento. Il cervello emozionale (l'area limbica e il tronco encefalico) esprime la sua attivazione alterata attraverso cambiamenti nell'eccitazione emotiva, nella fisiologia del corpo e nell'azione muscolare. [...] l'elevata eccitazione [...] disconnette anche altre aree cerebrali necessarie per la corretta memorizzazione e integrazione delle informazioni in arrivo, come l'ippocampo e il talamo. Di conseguenza, le impronte delle esperienze traumatiche sono organizzate non come narrazioni logiche coerenti ma in tracce sensoriali ed emotive frammentate: immagini, suoni e sensazioni fisiche.¹⁵²

Proprio per le ragioni descritte da van der Kolk, le persone che soffrono di PTSD hanno enormi difficoltà a comunicare verbalmente e in modo coerente l'esperienza traumatica, che diventa a tutti gli effetti un punto di svolta della propria vita (*turning point*) a partire da cui si diventa incapaci di colmare narrativamente il divario tra il passato traumatico e il presente. Inoltre, chi soffre di questo disturbo si ritrova spesso in balia di flashback improvvisi, innescati da segnali percettivi (*trigger*), che attraverso vividi dettagli sensoriali, li riportano proprio in quello stesso passato¹⁵³.

Nel 1994 van der Kolk, insieme ai suoi colleghi del Massachusetts General Hospital, intraprese uno studio sistematico per mettere a confronto il modo in cui le persone che soffrono di PTSD descrivono il ricordo degli eventi considerati normali che si sono verificati durante il corso della loro vita, come matrimoni, nascite o lauree, e quelle traumatiche. A seguito di questa ricerca, emerse che la prima tipologia di eventi veniva raccontata sotto forma di storie con un ordine cronologico, uno spazio e un tempo specifici, al contrario, i ricordi traumatici davano vita a narrazioni disorganizzate e lacunose. Allo stesso tempo, però, alcuni dettagli delle esperienze traumatiche vissute, come odori, suoni o sensazioni fisiche, venivano rievocati dai soggetti in modo più

¹⁵² B. van der Kolk, *Il corpo accusa il colpo. Mente, corpo e cervello nell'elaborazione delle memorie traumatiche*, cit., p. 178.

¹⁵³ C. R. Brewin, T. Dalgleish, S. Joseph, *A Dual Representation Theory of Posttraumatic Stress Disorder*, in «Psychological Review», 103. 4 (1996), pp. 670-686.

vividio¹⁵⁴. Insieme a questo, molti altri studi su pazienti affetti da PTSD hanno fatto emergere il carattere frammentario delle narrazioni delle loro esperienze traumatiche, individuandone alcune caratteristiche, tra cui la frequente presenza di impressioni sensoriali e la mancanza sia di una prospettiva in prima persona, sia di una continuità temporale, come se l'evento traumatico fosse sospeso nel tempo¹⁵⁵.

Questo ritrovato interesse sul trauma in ambito neuroscientifico e neuropsicologico, si riflette anche nella centralità che questo tema ha assunto nella letteratura contemporanea. Daniele Giglioli nel suo *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, sottolinea come, talvolta, questo ritrovato interesse rischi di sfociare nell'adorazione di un feticcio: «un trauma senza trauma». Ormai lontani dal tempo in cui il trauma comportava silenzio, oblio, dolore e rimozione, viene adesso rivendicato in letteratura spesso come fattore identitario, dando vita a forme prive di contenuto in cui l'esperienza traumatica funge da supplemento e spiegazione, fino, talvolta, a diventare quasi motivo di orgoglio¹⁵⁶. Specialmente nel periodo successivo alla pandemia di Covid-19, evento che ha certamente avvicinato l'ambito della letteratura alle scienze del *bios*, la memoria traumatica torna a occupare un posto centrale nell'immaginario visuale e letterario, traducendosi in modo sempre più frequente in immagini e specifiche retoriche del discorso letterario¹⁵⁷.

L'elaborazione della memoria traumatica collettiva diventa più volte oggetto della produzione letteraria di Siri Hustvedt. L'autrice statunitense tematizza, ad esempio, il trauma che ha vissuto la New York del periodo post 11 Settembre nel suo romanzo *Elegia per un americano*, in cui, attraverso le vicende e le relazioni interpersonali che si instaurano tra i personaggi, mette in luce la difficoltà legata all'elaborazione della memoria traumatica legata all'evento della caduta delle *Twin Towers*, nella sua dimensione personale e collettiva. Di questo aspetto se ne sono già occupati Jean-Michael Rabaté, nel saggio *History and Trauma in Siri Hustvedt's The Sorrow of an*

¹⁵⁴ B. van der Kolk, *Il corpo accusa il colpo. Mente, corpo e cervello nell'elaborazione delle memorie traumatiche*, cit., p. 195.

¹⁵⁵ M. Crespo, V. Fernández-Lansac, *Memory and Narrative of Traumatic Events: A Literature Review*, «Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy», 8.2 (2016), pp. 149-215.

¹⁵⁶ D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodilibet, Macerata 2011.

¹⁵⁷ S. Calabrese, *Raccontare il Covid*, in Id. (a cura di), *Dopo il Covid, Racconti e immagini della pandemia*, Mimesis, Milano 2022, pp.9-32.

*American*¹⁵⁸, e Katharin Donn in *Crisis of Knowledge: Trauma in the Sorrow of an American*¹⁵⁹. Qui si prenderanno, invece, in esame, alla luce di un incontro tra letteratura e neuroscienze, i due saggi contenuti nel volume *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, che hanno come tema centrale l'elaborazione narrativa del trauma e i suoi risvolti in ambito terapeutico. Il primo saggio, dal titolo *I Wept for Four Years and When I Stopped I Was Blind*, si occupa dei casi di cecità definita "isterica" che si verificarono in alcune donne sopravvissute al genocidio cambogiano (1975-1979). Il secondo saggio, *The Writing Self and the Psychiatric Patient*, a partire dal racconto dell'esperienza personale dell'autrice come insegnante di scrittura, indaga i benefici di questa nel recupero e nell'integrazione della memoria traumatica nella propria storia di vita.

Il titolo del saggio *I Wept for Four Years and When I Stopped I Was Blind*, cita le parole con cui una donna, rifugiata dalla Cambogia, si presentò nel 1985 al Doheny Eye Institute di Los Angeles. Insieme a lei, molte altre, reduci da quello che è passato alla storia come il genocidio cambogiano, si presentarono alla stessa clinica, più o meno nello stesso periodo, presentando la medesima sintomatologia: erano diventate improvvisamente cieche. Il trauma collettivo, ma prima di tutto personale, che hanno subito queste donne sopravvissute si colloca qualche anno prima, nel 1975, quando i Khmer rossi, dopo aver istituito la cosiddetta Kampuchea Democratica, decisero di trasformare la Cambogia in una repubblica socialista agraria fondata sui principi del maoismo. Il risultato di questo processo fu il genocidio, giustificato da un atto di epurazione degli oppositori, di circa tre milioni di cambogiani. Le donne rifugiatesi negli Stati Uniti negli anni successivi videro letteralmente, molte volte proprio poiché costrette a farlo, i soldati uccidere i proprio mariti, figli e familiari. Molte di loro furono violentate, picchiate e, non per ultimo, costrette ad abbandonare la loro casa e il loro Paese.

Hustvedt nel suo saggio ci informa che il Dottore Gretchen Van Boemel, che allora si occupò del caso di questa improvvisa sintomatologia collettiva che si era manifestata nelle donne cambogiane rifugiate, definì questo fenomeno "cecità isterica" dal momento

¹⁵⁸ J. M. Rabaté, *History and Trauma in Siri Hustvedt's The Sorrow of an American*, in J. Hartmann, C. Marks, H. Zapf (a cura di), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*, De Gruyter, Berlin 2016, pp.329-340.

¹⁵⁹ K. Donn, *Crisis of Knowledge: Trauma in the Sorrow of an American*, in J. Hartmann, C. Marks, H. Zapf (a cura di), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*, De Gruyter, Berlin 2016, pp.341-356.

che dagli esami clinici non era risultata alcuna patologia o alcun malfunzionamento del loro sistema nervoso. A partire da ciò, Hustvedt denota questi casi come un esempio di disturbo da conversione (CD), evoluzione contemporanea del termine isteria, che, come è riportato nel DSM 5 (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorder*), consiste proprio nel manifestarsi di sintomi che simulano quelli neurologici, come paralisi, convulsioni, cecità, sordità, ma che non risultano motivati da una qualche lesione o alterazione del sistema nervoso. L'interesse dell'autrice per il disturbo da conversione nasce proprio dal fatto che, come per quei casi che approfondisce nel volume *Le illusioni della certezza*, si tratta di una malattia «nel senso non organico del termine», di un'«idea che agisce sul corpo» come Hustvedt sottolinea parafrasando il neurologo francese Charcot. I sintomi che presentano le donne cambogiane sono infatti definite dall'autrice «l'espressione metaforica» di ciò che hanno vissuto e visto. L'esperienza traumatica ha innescato, infatti, un meccanismo attraverso cui, inconsciamente, queste hanno creato una parte del proprio corpo mal funzionante, un'invalidità che potesse, per dirlo con van der Kolk, «incassare il colpo» al posto del loro “Io”, e che, nel caso specifico, diventa, l'incapacità di vedere:

La donna cambogiana che ha visto la sua famiglia portata via da lei con la forza, ha detto che ha pianto per quattro anni e quando ha smesso di piangere si è accorta di essere cieca. Nel suo caso e nei casi delle sue compagne rifugiate, il passaggio da testimone dell'orrore a paziente con cecità funzionale può essere considerato come simbolicamente perfetto[...]. I corpi delle donne sono diventati metafore ambulanti di un'esperienza insopportabile.¹⁶⁰

l'esperienza traumatica che hanno vissuto queste donne non è stata, dunque, integrata nella loro *lifeline* e, al contrario, ha creato una rottura che è diventata esplicita, nonostante fossero passati degli anni, e si è convertita nell'espressione metaforica del trauma che hanno vissuto, la cecità. Questi casi di disturbo da conversione che si verificano a seguito di un trauma, indirizzano, ancora una volta, le riflessioni di Hustvedt verso la questione dell'*embodiment*, di cui proprio in questo saggio ci dice essere «la parola del momento, ma con un disperato bisogno di delucidazioni»¹⁶¹.

¹⁶⁰ S. Hustvedt, *I Wept for Four Years and When I Stopped I Was Blind*, in Id., *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, Simon and Schuster, New York 2016, p.360. Traduzione mia.

¹⁶¹ Ibidem.

Tuttavia, anche e soprattutto, attraverso i casi come quello delle patologie legate ai disturbi da conversione, o, come si vedrà nel paragrafo successivo, di altre patologie legate al disturbo post-traumatico da stress, proprio il concetto di incorporazione permette di approfondire il legame tra cervello, mente e corpo: «Piuttosto che tracciare corrispondenze tra due regni distinti, psiche e soma, possiamo cercare il significato in un corpo vissuto (*lived body*), che è socio-psico-biologico»¹⁶².

Nello stesso volume in cui è contenuto questo saggio, Hustvedt affronta il tema del trauma a partire da un'altra prospettiva, quella della sua esperienza personale. Dal 2007 al 2010 ha, infatti, prestato servizio in qualità di volontaria, come insegnante di scrittura per i pazienti psichiatrici della Payne Whitney Clinic di New York. Il confronto continuo con questi pazienti l'ha portata a interrogarsi sui possibili benefici della scrittura, intesa come sistema motorio automatico, nella guarigione dai disturbi post-traumatici da stress e come possibile terapia per la riacquisizione del proprio Sé a seguito di un'esperienza traumatica. Queste riflessioni sono state, poi, raccolte nel saggio *The Writing Self and the Psychiatric Patient*. Hustvedt, sin dalle prime righe, sottolinea come lei stessa intendesse il suo corso di scrittura non come un'attività come un'altra per passare il tempo o una distrazione contro la noia, ma come una vera e propria terapia basata sulla scrittura:

Ho deciso di proseguire con il mio lavoro da volontaria perché ho iniziato a notare che, nella maggior parte dei casi, gli studenti lasciavano la mia classe sentendosi meglio rispetto a quando vi erano entrati. La scrittura sembrava avere un effetto terapeutico sulla maggior parte di loro. Ma come e perché ha funzionato? È possibile analizzare in modo rigoroso ciò che è accaduto durante quelle lezioni? È possibile pensare al di là della solita concezione associata all'idea di arte come terapia?¹⁶³

Proprio a partire dalle sue osservazioni, l'autrice comincia ad approfondire l'idea di scrittura come strumento della memoria, in particolare, come uno dei modi privilegiati per recuperare quei ricordi a cui non si ha accesso volontario, il più delle volte legati a un trauma, ma incisi nel sistema sensori-motorio a cui, appunto, l'atto stesso di scrivere ha accesso.

¹⁶² Ivi, p.355. Traduzione mia.

¹⁶³ S. Hustvedt, *The Writing Self and the Psychiatric Patient*, in Id., *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*, Simon and Schuster, New York 2016, p.96. Traduzione mia.

Dopo aver ripercorso alcune tappe della storia della definizione e della percezione dei disturbi post-traumatici da stress e delle possibili terapie di riabilitazione¹⁶⁴, Hustvedt sottolinea come, in quest'ultimo ambito, la scrittura ricopra ancora un ruolo marginale nella psichiatria contemporanea. Già nel 2005, però, studi come quelli riportati nella rivista «Advances in Psychiatric Treatment», avevano dimostrato che scrivere di eventi traumatici, stressanti o di particolare rilevanza emotiva per un soggetto, portava a dei miglioramenti, sia nella salute fisica e sia in quella psicologica, rispetto alla scrittura di eventi percepiti come non particolarmente rilevanti. Ciò si è visto verificarsi sia nella popolazione clinica sia in quella non clinica. Secondo questi studi, anche se l'effetto immediato di scrivere di esperienze di sofferenza causava umore e sintomatologia fisica negativi, gli effetti a lungo termine consistevano in un miglioramento del funzionamento del sistema immunitario, una pressione sanguigna più bassa, un miglioramento delle funzioni vitali e dell'umore in generale. Inoltre, il fatto che la scrittura abbia avuto un effetto positivo anche sulla popolazione non clinica suggerisce che il suo effetto non sia limitato alle persone con diagnosi specifiche¹⁶⁵. Per citare un altro studio sul tema, già quasi due decenni prima, nel 1986, James Pennebaker condusse una serie di esperimenti sistematici sui benefici della scrittura sui pazienti che soffrono di PTSD. Lo psicologo americano attraverso queste ricerche dimostrò che scrivere in modo libero del proprio trauma, descrivendone sensazioni e emozioni, migliorava l'umore dei partecipanti, li predisponne a un atteggiamento più ottimistico e ne migliorava la salute fisica e mentale. Un altro aspetto interessante degli studi di Pennebaker è sicuramente la scoperta che l'alterazione degli stati emotivi durante l'esperienza di scrittura si rifletteva anche nella calligrafia del soggetto. Così come accade, talvolta, per il tono della voce, che cambia a seconda di ciò di cui si sta parlando, in base agli argomenti di cui era richiesto di scrivere, i partecipanti alternavano, ad esempio, il corsivo allo stampatello. Si potevano notare, inoltre, variazioni nell'inclinazione delle lettere, a destra o a sinistra, e nella pressione del tratto della loro penna. È emerso anche che, nei passi in cui scrivevano dei loro ricordi più profondi, o quelli legati al trauma, la loro calligrafia spesso diventava improvvisamente

¹⁶⁴ Ivi, pp.95-101.

¹⁶⁵ Ivi, pp. 96-97.

infantile e sempre più semplificata¹⁶⁶. Pertanto, a partire da queste scoperte, risulta chiaro il perché Siri Hustvedt intenda includere lo studio della narrazione e della scrittura, nelle sue varie forme, a partire dal diario fino alla poesia, all'interno di una scienza della mente.

Hustvedt organizzava i suoi corsi di scrittura creativa alla Payne Whitney Clinic sotto forma di *workshop* piuttosto che di lezioni frontali. Il compito che affidava agli studenti era quello di rispondere a un testo, a una singola parola o a una breve poesia, con un ulteriore testo da loro prodotto. Gli “stimoli” che sottoponeva ai pazienti erano per la maggiore di autori quali Emily Dickinson, John Keats, William Shakespeare e Marina Tzvetajaeva. Se quel particolare testo, parola o poesia ricordava loro qualcosa, avrebbero potuto, dunque, scrivere una piccola storia, vera o immaginaria, o rispondere componendo loro stessi una poesia. La prima parte dei loro incontri era, quindi, dedicata alla lettura del testo che Hustvedt aveva portato loro, mentre la seconda a quella dei lavori di ciascuno ai propri compagni, seguito da una breve discussione di gruppo¹⁶⁷. Le parole e i testi che proponeva ai suoi studenti, in questo caso, sono state usate da Hustvedt come stimoli della memoria, una sorta di *Denkbild* freudiani, la cui funzione è spiegata così dall'autrice:

Scrivi semplicemente la prima cosa che ti viene in mente mentre guardi l'oggetto davanti a te e poi continua senza fermarti, rileggendolo o cancellandolo. Un cucchiaino di legno sul bancone può innescare ricordi di quando facevi la salsa di pomodoro con tua nonna — o di quando sei stato picchiato da bambino. Anche la teiera che è stata tramandata per generazioni può assumere un certo significato [...] e portare la tua mente ai cari che hai perso o alle vacanze in famiglia che erano un mix di amore e conflitto. Presto emergerà un'immagine, poi un ricordo, e poi un paragrafo per registrarlo. Qualunque cosa compaia sulla carta sarà la manifestazione di associazioni che sono unicamente tue¹⁶⁸.

Hustvedt riporta in questo saggio il caso di una delle sue studentesse, Ms. P., che durante una lezione scrisse un testo in cui descriveva alcuni cadaveri distesi a terra su lastre di pietra fredda all'interno di una camera priva di aria al punto che, lei affermava, nel corso del suo breve pezzo, era diventato quasi impossibile distinguere i vivi dai

¹⁶⁶ Si vedano: J. W. Pennebaker, *Opening Up: The Healing Power of Expressing Emotions*, Guilford Press, New York 2012; J. W. Pennebaker, R. Kiecolt-Glaser, *Disclosure of Traumas and Immune Function: Health Implications for Psychotherapy*, in «Journal of Consulting and Clinical Psychology» 56.2 (1988), pp. 239-45.

¹⁶⁷ S. Hustvedt, *The Writing Self and the Psychiatric Patient*, cit., pp.102-103.

¹⁶⁸ Ivi, p.109. Traduzione mia.

morti. Hustvedt definisce il racconto di Ms. P. un rilascio, che sarebbe avvenuto proprio durante la scrittura, di sensazioni e sentimenti oscuri che aveva inibito per molto tempo: averne scritto potrebbe avere avuto per lei una funzione catartica. Quando Ms. P. lesse il suo pezzo ad alta voce tutti nella stanza sembravano a disagio, ma, dopo la discussione sul suo testo, il suo umore poco a poco migliorò e la donna, afferma Hustvedt, sembrava aver lasciato la classe meno depressa di quando era entrata¹⁶⁹. Hustvedt, oltre all'episodio di Ms. P., descrive nel suo saggio altri casi in cui emergono i benefici della scrittura. La percezione di vedere gli studenti lasciare la sua classe con un umore migliore rispetto a quando vi erano entrati, infatti, diventa sempre più frequente. La scrittura, nota Hustvedt, sembrava avere, dunque, un effetto terapeutico sulla maggior parte di loro, insieme al fatto che, parlare per la prima volta in modo esplicito dei propri ricordi con qualcuno e il fatto di sentirsi meno isolati rispetto alla condizione clinica di paziente, ha contribuito sicuramente ai loro cambiamenti.

Rispetto a questo tipo di osservazioni, soprattutto per quanto riguarda il miglioramento dell'umore, alcune ricerche affermano che questo potrebbero essere indotto dai cosiddetti inibitori selettivi della ricaptazione della serotonina (SSRI), che hanno lo scopo di bilanciare lo squilibrio chimico che avviene nel cervello, indicato come una delle principali cause della depressione. Questo è il motivo per cui le malattie definite "mentali", come appunto è la depressione, la maggior parte delle volte, sono trattate con l'uso di farmaci, nonostante il fatto che, secondo alcune ricerche, l'efficacia degli SSRI sia probabilmente dovuta ad un effetto placebo¹⁷⁰.

Siri Hustvedt, come è stato approfondito nel paragrafo precedente, ritiene che l'effetto placebo possa avere un effetto potente che è stato sottovalutato in passato, ma che ora ha catturato l'attenzione dei ricercatori. A partire dalle osservazioni dei cambiamenti d'umore degli studenti a seguito delle sue lezioni, Hustvedt comincia a riflettere sulla possibilità che questi effetti benefici, potrebbero essere avvenuti proprio grazie all'effetto placebo e, se ciò è vero, suggerisce che questi sono direttamente collegati agli aspetti intersoggettivi e relazionali legati alla scrittura. Questa, secondo Hustvedt, infatti, «riguarda la comunicazione e come questa sia sempre indirizzata verso un'altra persona. In alcuni casi, l'altra persona è sé stessa, ma sempre sé stessa come

¹⁶⁹ S. Hustvedt, *The Writing Self and the Psychiatric Patient*, cit., p.101.

¹⁷⁰ Si veda: I. Kirsch, G. Saperstein, *Listening Prozac but Hearing Placebo: A Meta-Analysis of Antidepressant Medication*, in «Prevention and Treatment», 1(1998), doi: <https://psycnet.apa.org/doiLanding?doi=10.1037%2F1522-3736.1.1.12a>.

un'altra»¹⁷¹. Secondo l'autrice, la scrittura è un'oggettivazione di noi stessi negli altri, poiché, come avviene per i nostri ricordi autobiografici, il Sé è proiettato nel corso nel tempo e la narrazione che ne emerge è sempre rivolta a qualcun altro:

Scrivere è sempre per qualcuno. Si svolge sull'asse del discorso tra me e te. Anche i diari e tutta la scrittura diaristica sono per qualcun altro, anche se questo altro è soltanto un altro sé, la persona che ritorna a quelle parole anni dopo e trova una versione precedente di ciò che lui o lei è ora. Poiché il linguaggio scritto esiste in questo spazio di mezzo, non la scrittrice come il suo corpo, ma la scrittrice attraverso le sue parole indirizzate a un lettore — che può essere una persona reale a cui è indirizzata una lettera, per esempio, o una persona immaginaria là fuori da qualche parte — la scrittura ci solleva da noi stessi, e quel salto sulla carta, quell'oggettivazione, stimola l'autocoscienza riflessiva, l'esame di sé come un altro. La scrittura è un movimento da un luogo all'altro, una forma di viaggio, e una volta che il viaggio è finito, il testo che ne viene fuori può aiutare a organizzare la visione di una persona della sua soggettività dal momento che adesso la osserva dall'esterno, invece che dall'interno. Le parole diventano quel familiare alieno (*alien familiar*). A volte questo sé esteriorizzato sulla carta può diventare una linea di vita (*lifeline*)¹⁷², un'immagine speculare più organizzata che rende possibile andare avanti¹⁷³.

Oltre all'aspetto intersoggettivo della scrittura, in questo saggio Hustvedt collega i benefici che vede verificarsi sui pazienti della Payne Whitney anche al fatto che questa «partecipa di una forma ordinaria di automatismo»¹⁷⁴.

Tra gli esercizi di scrittura che l'autrice proponeva agli studenti, ve ne era uno, ispirato dal celebre libro di Joe Brainard, *I Remember* (2001), in cui era richiesto di scrivere una frase che avesse come incipit «mi ricordo». Quest'ultimo esercizio, la cui analisi viene ripresa anche nel volume *La donna che trema*, risultò particolarmente efficace sugli studenti dal momento che il meccanismo di scrittura innescato dalla frase «mi ricordo» sembra essere in grado di portare in superficie ricordi che esistono nel soggetto soltanto a un livello inconscio. Questi ricordi, il più delle volte traumatici, come è già stato detto, spesso non sono facilmente recuperabili a livello conscio dai soggetti ma risultano iscritti, in qualche modo, nei loro tessuti cerebrali e riescono ad emergere dall'oblio in cui sono relegati grazie ad un automatismo, come è appunto l'atto di scrivere, che

¹⁷¹ S. Hustvedt, *The Writing Self and the Psychiatric Patient*, cit., p.102. Traduzione mia.

¹⁷² Si è preferito qui riportare il termine *lifeline* in inglese proprio per il suo duplice significato di “ancora di salvezza” e “linea di vita”.

¹⁷³ S. Hustvedt, *The Writing Self and the Psychiatric Patient*, cit., p.107. Traduzione mia.

¹⁷⁴ Ivi, p.109. Traduzione mia.

implica sia un atto motorio che cognitivo. Hustvedt riporta nel suo saggio una composizione di uno dei suoi studenti in cui emerge l'esito di questo automatismo nel recupero della memoria del passato, sotto forma di flusso di pensieri che si susseguono e vengono innescati, via via, dalle due parole "mi ricordo":

I remember, when I was a child.

I remember when I had no problems or maybe I did, but I got through them

I remember having fun being lonely.

I remember feeling okay.

I remember what I did and wished I didn't do.

I remember the loss of me¹⁷⁵.

Commentando nel volume *La donna che trema* la sua esperienza di insegnamento, Hustvedt riprenderà nuovamente l'analisi dell'esercizio di scrittura "I remember":

Scrivere le parole «Mi ricordo» implica un atto sia motorio sia cognitivo. Di solito non so come completerò una frase quando la inizio, ma appena la parola «ricordo» è sulla pagina, ecco che affiorano i pensieri. Un ricordo porta ad un altro, spesso innescando una catena di associazioni [...]. La mia mano si muove per scrivere, una memoria corporea procedurale di sapere inconscio che evoca una vaga sensazione o l'idea di un'immagine passata o di un evento che affiora nella coscienza.[...] i miei studenti si divertono a estrarre piccole pepite dalle loro miniere d'oro mentali, facendo emergere, apparentemente dal nulla, i ricordi più vividi. Non c'è un tema prestabilito, e qualsiasi ricordo è ben accetto. Dopo questo esercizio, molti dei miei studenti sono rimasti sbigottiti. «Non ci pensavo da anni», dicono [...]. L'incantesimo scritto del «Mi ricordo» è fondamentale come catalizzatore, perché determina la proprietà di ciò che segue. Questo è mio e, anche se è difficile spiegare come questi ricordi affiorino dai recessi più profondi e vengano alla luce, una volta emersi appartengono allo scrittore; per un paziente psichiatrico che viene curato in un ospedale, per una persona spesso travolta da una malattia che gli rende difficile integrare i vari pezzi di se stesso, che ha la sensazione di andare in frantumi, le parole «Mi ricordo» sono di per sé terapeutiche e sembrano dare

¹⁷⁵ S. Hustvedt, *The Writing Self and the Psychiatric Patient*, cit., p. 110. «Mi ricordo, quando ero un bambino. Mi ricordo quando non avevo problemi o, forse, li avevo, ma li ho superati. Mi ricordo di essermi divertito quando ero da solo. Mi ricordo quando stavo bene. Mi ricordo cosa ho fatto e di avere desiderato di non averlo fatto. Mi ricordo la perdita di me stesso».

origine a un breve, coerente ricordo specifico. Joe Brainard aveva scoperto una macchina della memoria¹⁷⁶.

Secondo Hustvedt, dunque, l'atto stesso di scrivere una frase che inizi con "mi ricordo" genera l'emergere di memorie, di solito fatte di immagini vivide, brevi frasi che rievocano eventi di un passato a cui non sia aveva avuto accesso, talvolta, per molti anni. Questa «macchina della memoria» viene da lei paragonata al processo della scrittura automatica in cui, come se un altro Sé emergesse all'improvviso, la persona non si sente in pieno controllo di ciò che viene scritto, ma la composizione del testo procede come se le parole gli fossero dettate da qualcun altro. Hustvedt per spiegare questa associazione tra l'esercizio proposto durante le sue lezioni e la scrittura automatica, menziona due casi in cui la scrittura automatica ha permesso di recuperare, almeno in parte, la memoria di due pazienti con gravi problemi neurologici. Il primo è il caso di un ragazzo di tredici anni, che Hustvedt identifica con lo pseudonimo Neil, di cui lesse su un articolo pubblicato sulla rivista *Brain* nel 1994. A Neil era stato diagnosticato un tumore al cervello che aveva causato il deterioramento della sua capacità di lettura e gravi problemi di vista. Il ragazzo aveva un ricordo dettagliato della sua vita prima della malattia, ma, allo stesso tempo, non era in grado di ricordare la sua vita in seguito a questo evento, a meno che non scrivesse, nero su bianco, le esperienze vissute nella sua vita quotidiana. Tuttavia, nonostante fosse stato proprio lui a scrivere quei testi, non era in grado di leggerli ed elaborare consapevolmente ciò che aveva scritto. Hustvedt nota come la sua memoria sembrava esistere solo in una connessione motoria mente-mano: «il Neil parlante aveva un'amnesia. La mano con cui Neil scriveva no»¹⁷⁷. Il secondo caso che Hustvedt menziona è quello di Zazetsky, il famoso paziente di Aleksandr Romanovič Lurija, di cui il neurologo racconta nel suo libro *The Man with a Shattered World: The History of a Brain Wound*. Zazetsky, durante seconda guerra mondiale, riportò una grave lesione all'area parieto-occipitale sinistra del cervello, incidente che gli causò la perdita di gran parte delle sue capacità cognitive. Riusciva a parlare, ma, ad esempio, non ricordava il suo nome e non era capace di nominare gli oggetti più semplici che lo circondavano. Dopo un paio di mesi in ospedale, lentamente cominciò a ricordare frammenti del suo passato e decise di scrivere una breve lettera alla sua famiglia. Come Neil, nonostante avesse scritto di suo pugno la lettera e nel farlo

¹⁷⁶ S. Hustvedt, *La donna che trema. Breve storia del mio sistema nervoso*, cit., p.62.

¹⁷⁷ Ivi, p.63.

era riuscito a ricordare in modo vivido e preciso eventi appartenenti al suo passato, Zazetsky non riusciva a leggere ciò che aveva scritto o a verbalizzarlo¹⁷⁸. Il fenomeno della scrittura automatica è stato ampiamente studiato tra la fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento. Pierre Janet, ad esempio, sperimentò l'impiego di questa tecnica su pazienti sotto ipnosi al fine di far emergere, attraverso la scrittura, la memoria degli eventi traumatici che non riuscivano a recuperare in modo cosciente. Secondo Janet, infatti, questi pazienti non erano stati in grado di integrare il materiale sensoriale che li aveva bombardati durante l'esperienza traumatica e ciò ha determinato la dissociazione del ricordo di questo evento dalla loro memoria cosciente, ma, grazie alle narrazioni prodotte durante l'ipnosi, attraverso la scrittura automatica, coloro che ne erano capaci avrebbero potuto confrontarsi e diventare consapevoli di ciò che si trovava nel loro inconscio¹⁷⁹.

Oggi sappiamo che dal momento in cui si impara a scrivere, l'atto di far scorrere una penna su una pagina, tracciando simboli, lettere, parole e frasi, via via più complesse, diventa inconscio e, appunto, automatico, dal momento che coinvolge parte del sistema sensori-motorio del cervello e del corpo. Questi «modelli prelinguistici motorio-sensoriali-emotivo-psicobiologici (*prelinguistic motor-sensory-emotional-psychobiological patterns*)»¹⁸⁰ legati all'atto di scrittura sono proprio quelli che giocano un ruolo decisivo nel Sé narrativo a cui si riferisce Hustvedt quando parla di un «*Writing Self*», che dà vita, attraverso la scrittura, a narrazioni che permettono di rendere espliciti quei ricordi che sembravano ormai destinati all'oblio, riammettendoli nel continuo processo di ri-configurazione e ri-negoziazione delle memorie autobiografiche del soggetto. Secondo Hustvedt, l'atto di scrivere non è una semplice traduzione del proprio pensiero in parole, ma, piuttosto, un processo di scoperta che sperimenta di volta in volta anche lei stessa: «ho scoperto quello che penso perché scrivo»¹⁸¹. Alla luce di ciò, la scrittura può aiutare i pazienti affetti da PTSD a far emergere l'esperienza traumatica e facilitare l'integrazione di essa nella loro storia di vita, ricucendo narrativamente la rottura che l'esperienza traumatica ha causato tra il passato e il presente. Da uno studio condotto nel 2020 da un team di ricercatori

¹⁷⁸ Ivi, pp.67-68.

¹⁷⁹ Ivi, p.66.

¹⁸⁰ S. Hustvedt, *The Writing Self and the Psychiatric Patient*, cit., p.108.

¹⁸¹ Ivi, p.107.

norvegesi guidati dalla neuroscienziata Audrey van der Meer, è emerso che ricordiamo in modo più accurato le informazioni che scriviamo a mano piuttosto che al computer o su un qualsiasi schermo digitale. Questa ricerca mirava a dimostrare l'utilità del mantenimento nel sistema scolastico della scrittura a mano, superata da invece dalla pratica del *typing*, ovvero il digitare, su computer e altri schermi. La scrittura a mano, sottolinea van der Meer, fornisce, per così dire, al cervello dei “ganci (*hook*)” su cui fissare le informazioni acquisite. Inoltre, è stato dimostrato da questo studio che l'atto di scrivere stimola costantemente le nostre abilità motorie, che hanno anch'esse un ruolo essenziale nella formazione della memoria¹⁸². Oltre a questo, molti altri studi hanno teorizzato una stretta connessione tra scrittura e la memoria, dimostrando che l'atto di scrivere coinvolge molti sistemi cerebrali e stimola l'integrazione tra abilità motorie e percettive¹⁸³, facilitando, così, una migliore elaborazione della memoria e un suo successivo recupero¹⁸⁴. Pertanto, anche grazie agli esiti di queste ricerche, la scrittura può essere considerata una possibile terapia per la riacquisizione del proprio Sé a seguito di un'esperienza traumatica. Se la memoria esiste, dunque, in una connessione motoria mente-mano, di cui la scrittura è lo strumento, sarà proprio grazie e attraverso la scrittura che il “doppio” di Hustvedt, *la donna che trema*, potrà emergere e diventare parte integrante della sua identità. Questo processo di scoperta e cura sarà l'oggetto del volume *La donna che trema. Breve storia del mio sistema nervoso*.

AUTOPATOLOGRAFIA

Le storie di malattia sono tra le più complesse e, forse proprio per questo, tra i racconti più studiati che il nostro secolo abbia prodotto, specialmente quando a scriverle è la stessa persona malata. Risultano essere, inoltre, tra i testi di più difficile lettura, talvolta per il loro disordine, spesso soltanto apparente, ma, più di frequente, per la naturale reazione di evitamento che ciascuno di noi ha rispetto alla condizione ontologica dell'essere umano, la mortalità, che queste storie riportano necessariamente alla luce. È

¹⁸² E. O. Askvik, F. R. van der Weel, A. L. H. van der Meer, *The Importance of Cursive Handwriting Over Typewriting for Learning in the Classroom: A High-Density EEG Study of 12-Year-Old Children and Young Adults*, «Frontiers in Psychology», 11 (2020).

¹⁸³ Si vedano: S. Vinci-Booher et al., *Visual-motor Functional Connectivity in Preschool Children Emerges After Handwriting Experience*, «Trends in Neuroscience and Education», 5.3 (2016), pp. 107-120; L. S. Thibon et al., *The Elaboration of Motor Programs for the Automation of Letter Production*, «Acta Psychologica», 182 (2018), pp.200-211.

¹⁸⁴ M. Longcamp et al., *Learning through Hand- or Typewriting Influences Visual Recognition of New Graphic Shapes: Behavioral and Functional Imaging Evidence*, in «Journal of Cognitive Neuroscience», 20.5 (2008), pp. 802-815; P. A. Mueller, D. M. Oppenheimer, *The Pen Is Mightier Than the Keyboard: Advantages of Longhand Over Laptop Note Taking*, in «Psychological Science», 25.6 (2014), pp. 1159-1168.

proprio la malattia quel *turning point*, quell'imprevisto che accade nella vita e che interrompe la nostra narrazione: da quel momento in poi nulla è come prima e, insieme alle certezze del presente, svanisce pian piano l'idea di un possibile futuro.

Un caso particolare è rappresentato dalle malattie neurologiche, che sono proprio quelle malattie che attaccano la fonte stessa di ciò che l'individuo immagina come il proprio Sé, che privano, cioè, la persona che ne soffre del controllo non soltanto del proprio corpo, ma della sua stessa identità, che arriva a coincidere ed essere assimilata con la patologia: non è strano sentir dire "è epilettico", "è bipolare" o "è schizofrenico", espressioni che, al contrario di "ho un cancro" in cui la malattia è vissuta come un corpo estraneo, un'intrusione, agevolano la compenetrazione quasi assoluta tra malattia e personalità, ovvero tra malattia e individuo, riducendo la sua identità alla sola patologia. Siri Hustvedt chiama quella parte di sé in preda ai tremori *The Shaking Woman*.

L'autopatografia *La donna che trema* di Siri Hustvedt si configura come un percorso di presa di coscienza dell'Io dell'autrice, a seguito della misteriosa condizione di sdoppiamento che sperimenta per la prima volta durante un discorso in pubblico in memoria del padre, morto due anni prima, quando viene colpita da forti tremori che le percorrono tutto il corpo e che non riesce a controllare in alcun modo e che vedrà ripresentarsi improvvisamente durante altre occasioni in cui sarà impegnata in discorsi pubblici. È, dunque, dal suo corpo che emerge il bisogno di una nuova narrazione che riesca a risolvere questa condizione di sdoppiamento (*decoupling*), come d'altronde afferma Arthur Frank «i racconti di malattie più che del corpo parlano dal corpo»¹⁸⁵. Ma, se è vero che non si può delineare un confine netto tra ciò che storicamente è stato definito mente e ciò che è stato definito corpo, questa strana patologia che la «spezza in due», per utilizzare le stesse parole dell'autrice, diventa per lei un'ulteriore occasione per scavare nel rapporto tra mente e corpo, con particolare attenzione al modo in cui l'una si diffonde nell'altro e viceversa, e inoltre, per provare a comprendere quale sia il collegamento tra la morte del padre e i suoi improvvisi tremori che, a seguito di esami clinici, non risultano essere motivati da una qualche patologia.

L'attenzione per il caso de *La donna che trema* nasce, dunque, dalla sua forma ibrida tra autopatografia e saggio, poiché, lungi dall'essere soltanto una narrazione retrospettiva

¹⁸⁵ A. Frank, *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*, University of Chicago Press, 2013; trad. it. di C. Delorenzo, *Il narratore ferito*, Einaudi, Torino 2022, p.4. Tutte le citazioni che seguono sono tratte dalla traduzione italiana.

della malattia vissuta in prima persona, da un lato i tremori diventano un'occasione per ripercorrere la storia del suo sistema nervoso, come recita il sottotitolo, tra emicranie, auree e allucinazioni, sintomi che Hustvedt aveva già rielaborato nel suo romanzo *The Blindfold*, e la sua personale esperienza di paziente e persona in preda a sintomi inspiegabili, dall'altro la spingono a intraprendere un'indagine sulla storia dei saperi religiosi, filosofici e medici che si sono occupati della psiche. Nel testo l'autrice fa dialogare idealmente fisici e psicologi, neuroscienziati e scrittori: Sigmund Freud, Joseph Ledoux, Maurice Merleau-Ponty, Ludwig Wittgenstein, Edmund Husserl, Jan-Markus Schwindt, Fëdor Dostoevskij sono soltanto alcuni dei nomi che vengono citati nel corso del racconto e le cui teorie e riflessioni si uniscono alle conversazioni che Hustvedt intrattiene con i suoi amici psicologi e neuroscienziati al tavolo di un caffè. Sperimentare questa forma di sdoppiamento e di completa perdita di controllo sul proprio corpo, l'ha spinto a intraprendere questo viaggio, o meglio un'Odissea, come scrive Oliver Sacks nel suo commento al libro sulla quarta di copertina, e a dar forma a questa autopatografia *sui generis* che rappresenta un perfetto esempio di *consilience* tra diversi saperi e discipline, con l'intento di esplorare le profonde connessioni che esistono tra corpo e memoria, tra immaginazione ed esperienza. Nel corso della narrazione Hustvedt si dilunga in particolar modo su questioni prettamente neuroscientifiche, quali i processi mentali e neurobiologici che sottendono meccanismi come la memoria, intesa come processo creativo di costruzione e continua ricostruzione, l'immaginazione e le narrazioni, temi centrali in letteratura ma entrati solo recentemente a far parte anche dell'ambito neuroscientifico, riuscendo perfettamente a coniugare l'analisi del proprio *bios* con riflessioni che riguardano i più recenti sviluppi delle neuroscienze. *The Shaking Woman*, non a caso, è stato oggetto di forte interesse di molte studiose e studiosi, e si conferma l'opera più studiata dell'autrice da parte della critica, in un'ottica interdisciplinare. In saggi quali, *Siri's Timequakes*¹⁸⁶ di Françoise Davoine, *The Shaking Woman in the Media: Life Writing and Neuroscience*¹⁸⁷ di Alfred Hornung, *In Search of a Diagnosis: Siri Hustvedt's The Shaking Woman* di Petra Gelhaus, l'opera viene analizzata a partire da varie prospettive provenienti dalla filosofia, dalla

¹⁸⁶ F. Davoine, *Siri's Timequakes*, in J. Hartmann, C. Marks, H. Zapf (a cura di), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*, De Gruyter, Berlin 2016, pp.99-112.

¹⁸⁷ A. Hornung, *The Shaking Woman in the Media: Life Writing and Neuroscience*, in J. Hartmann, C. Marks, H. Zapf (a cura di), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*, De Gruyter, Berlin 2016, pp.67-82.

psicoanalisi e dalla teoria della letteratura. Gelhaus si esprime, in particolare, proprio in merito alla questione che riguarda la difficoltà nel circoscrivere il volume *The Shaking Woman* in un genere letterario ben preciso:

The Shaking Woman. Or A History of My Nerves di Siri Hustvedt è un libro non facilmente categorizzabile — la difficoltà risiede nella tensione che si crea tra categorizzazione, spiegazione e comprensione. Da un lato, si tratta di una relazione autobiografica della malattia da parte dell'autrice, una nosografia. Dall'altro, si tratta di una riflessione più generale sul problema mente-corpo (*mind-body problem*) e quello della patologia-malattia (*disease-illness problem*), un lavoro con un certo impatto filosofico, storico e scientifico. Potrebbe qualificarsi come divulgazione scientifica, ma questo non renderebbe giustizia alla sua profondità e originalità¹⁸⁸

Gelhaus nella sua analisi individua la caratteristica principale dell'opera, che si colloca in una via di mezzo tra saggio e autobiografia. In particolare l'autrice fa riferimento agli aspetti che riguardano il resoconto autobiografico della malattia di Hustvedt (*autobiographical report about an illness*), che, a suo dire, fanno dell'opera una nosografia, e quelli che si rifanno al saggio, dal momento che vengono trattate in modo approfondito e analitico questioni che riguardano il problema mente-corpo e il rapporto tra patologia e malattia. L'autrice riconosce, inoltre, l'impatto filosofico, storico e scientifico delle riflessioni di Hustvedt, tale per cui questo volume potrebbe essere considerato tra le opere di divulgazione scientifica. In questa sede si considera *The Shaking Woman. Or A History of My Nerves* un'autopatografia, ovvero la narrazione che il soggetto fa, in prima persona, della storia della propria malattia¹⁸⁹. Il nesso che Hustvedt crea in questo volume tra narrazione, cura del sé e terapia emerge in modo più netto anche grazie agli aspetti che riguardano la scrittura saggistica e che permettono di tenere insieme il racconto dell'esperienza personale e del vissuto della propria malattia, all'interno di una cornice storica, filosofica e scientifica ben precisa.

Un elemento che rende *La donna che trema* un caso particolarmente interessante deriva dal periodo e dal contesto in cui è stato scritto. Dal 2007 al 2010 Hustvedt era impegnata nell'attività di volontariato, che ha svolto per quattro anni consecutivi, come

¹⁸⁸ P. Gelhaus, *In Search of a Diagnosis: Siri Hustvedt's The Shaking Woman*, in J. Hartmann, C. Marks, H. Zapf (a cura di), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*, De Gruyter, Berlin 2016, pp.237-248, qui p.237. Traduzione mia.

¹⁸⁹ Si fa qui riferimento alla teoria dell'autopatografia proposta da Michele Cometa nel volume *Autopatografie. Cura e narrazioni di sé* (2022).

docente di scrittura per i pazienti psichiatrici della Payne Whitney Clinic del New York Hospital. Come si è visto nel paragrafo precedente, il confronto continuo con i pazienti l'ha, dunque, spinta a interrogarsi sui benefici della scrittura, intesa come sistema motorio automatico, nell'ambito dei disturbi post-traumatici da stress. Dal momento, osserva Hustvedt, che la memoria esiste in una connessione motoria mente-mano¹⁹⁰ di cui la scrittura è lo strumento, è, dunque, proprio grazie e attraverso la scrittura che può emergere la donna che trema: «La donna che trema non è la donna che racconta. La donna che racconta, che interpreta, continuava a farlo mentre l'altra tremava. La narratrice enunciava senza fatica frasi e spiegazioni. Quella che sta scrivendo, ora, è lei»¹⁹¹.

La narrazione, secondo Hustvedt, è la forma in cui si dà l'indagine di sé stessi, lo strumento per la costruzione di quel Sé in relazione al proprio corpo e al mondo esterno e che permette di comprendere da dove derivano le nostre emozioni e in che misura condizionano il nostro agire conscio e inconscio. *La donna che trema* si configura, quindi, a tutti gli effetti come una terapia di scrittura, che, attraverso una rassegna della storia della psiche, vista da più punti di vista e attraverso diverse discipline, quali la filosofia, la psicologia, la narrativa e le neuroscienze, unita all'analisi dei ricordi personali, disturbi e traumi, permette all'autrice di giungere a un incorporamento (*embodiment*) di quella parte di sé che non riconosceva appartenerele, che, però, adesso accetta e decide di integrare nella sua identità, così come afferma Arthur Frank nel suo *Il narratore ferito*: «Credo che si narra una malattia per scoprirne il vero nome, e forse anche per scoprire il proprio vero nome»¹⁹².

La malattia, sotto forma di emicranie croniche e, successivamente, di tremori, è un elemento che contraddistingue Hustvedt in quanto narratrice che decide, quindi, di raccontare una «breve storia del suo sistema nervoso» invitandoci ad accompagnarla in questo viaggio di scoperta. Per utilizzare un'espressione di Susan Sontag, Hustvedt è una cittadina contemporaneamente del regno dello «star bene» e di quello dello «star male»¹⁹³: in quanto già soggetto emicranico, abita una terra di confine tra i due regni. Non c'è una cura all'emicrania che, così come avviene con i tremori, la sorprende nelle

¹⁹⁰ S. Hustvedt, *La donna che trema. Breve storia del mio sistema nervoso*, cit., p.65.

¹⁹¹ Ivi, p.55.

¹⁹² A. Frank, *Il narratore ferito*, cit., p. 75.

¹⁹³ S. Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, MPS, 2005; trad. it. di P. Dilonardo, *Malattia come metafora e L'AIDS e le sue metafore*, Nottetempo, 2020.

attività quotidiane tanto da essersi ormai abituata. *La donna che trema*, è, dunque, il tentativo di fare i conti con questa nuova parte di sé per provare ad accettarla, così come ha accettato il mal di testa: «Il mal di testa sono io, e comprendere questo aspetto è stata la mia salvezza. Forse il trucco adesso sarà integrare anche la donna che trema, accettare il fatto che anche lei è parte di me»¹⁹⁴.

La differenza tra le emicranie, che fanno parte della sua vita sin da quando ha memoria, e i tremori è che questi ultimi sono in qualche modo connessi con la morte del padre che ha generato in lei un trauma, e sono, dunque, direttamente collegati alla memoria e a una specifica modalità in cui vengono elaborati e selezionati i ricordi di eventi particolarmente stressanti nella vita di un individuo.

Dal punto di vista neurologico, la sua risposta a questo evento si può descrivere nei termini della dissociazione¹⁹⁵: «La donna che trema mi taglia in due.[...] genera in me distruzione e divisione. Quando le convulsioni mi travolgono è come se il mio soggetto narrante in prima persona andasse da una parte e il mio corpo recalcitrante da un'altra»¹⁹⁶. Appena dopo l'accaduto Hustvedt ha una risposta immediata composta e fredda, come se nulla fosse accaduto o cambiato nella sua vita: «quando arrivò il momento non piansi, mi misi a scrivere. Al funerale lessi il discorso con voce ferma, senza lacrime»¹⁹⁷, comportamento che la stessa autrice interpreta come una possibile reazione a scopo difensivo o adattivo, uno «stato di alienazione come scudo contro il reale»¹⁹⁸. La dissociazione è definita nel *DSM 5* come un processo di dis-integrazione, di cui uno dei principali sintomi è il senso di involontarietà: una persona è consapevole di emozioni, ricordi, pensieri, comportamenti ma li vive come se non le appartenessero. Proprio grazie a questo meccanismo, la dissociazione offre alla persona, almeno fino ad un certo punto, la possibilità di andare avanti nella vita quotidiana, evitando di fare i conti con esperienze del passato o del presente estremamente stressanti. Tuttavia, una

¹⁹⁴ S. Hustvedt, *La donna che trema. Breve storia del mio sistema nervoso*, cit., p.170.

¹⁹⁵ Secondo il *DSM 5 (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorder)* stilato dalla American Psychiatric Association, nella sua ultima edizione del 2013, il disturbo dissociativo può essere talvolta causato da traumi o stress intensi. La dissociazione in questi casi scaturisce da una grave difficoltà dell'individuo a integrare specifiche esperienze personali in una storia di vita coerente e unitaria, e ciò andrà di conseguenza a interferire con il suo senso di sé. I sintomi della dissociazione, contrariamente al tentativo inconscio di evitamento da cui questa viene scaturita, invece, riguardano lo "sperimentare troppo". Si tratta di quelle intrusioni nel quotidiano di un individuo che vanno da flashback di eventi traumatici o di episodi del passato, fino a dolori inspiegabili, convulsioni o altre sensazioni che non hanno cause mediche, voci o esperienze interne che la persona non vive come proprie.

¹⁹⁶ S. Hustvedt, *La donna che trema. Breve storia del mio sistema nervoso*, cit., p. 161.

¹⁹⁷ Ivi, p.4.

¹⁹⁸ Ivi, p.8.

parte della persona resta in qualche modo bloccata proprio in quella esperienza che non è stata risolta, mentre un'altra va avanti nella vita quotidiana. Questo processo di disintegrazione, dunque, non riguarda soltanto il tentativo di eludere l'esperienza traumatica, ma anche il processo di scissione dell'individuo nel suo doppio, la donna che trema nel caso di Hustvedt: «Io sono arrivata a pensare alla donna che trema come a un altro sé non addomesticato, il Mr. Hyde del mio dottor Jekyll, una sorta di doppio»¹⁹⁹. Proprio come la doppia personalità del dottor Jekyll, Mr. Hyde, i tremori irrompono improvvisamente nel quotidiano di Hustvedt sconvolgendo tutti i suoi piani, ne minano l'immagine pubblica proprio durante i discorsi che normalmente deve tenere di fronte a decine e decine di spettatori e rivelano la sua fragilità e vulnerabilità. L'esperienza della sua doppia identità diventa palese a Hustvedt durante l'ultima tappa della promozione del suo libro in Germania e in Svizzera, quando, forse grazie all'assunzione di propranololo prima di ogni *reading*, non si verificò nessun episodio di tremori:

Nell'ultima città, Zurigo, presi una pastiglia e lessi senza convulsioni, ma per tutto il tempo sentii un tremore interno, un ronzio elettrico che mi percorreva gli arti. Era come tremare senza tremare. Mentre leggevo mi rimproveravo mentalmente, dicendo: "Ammettilo, questa sei tu, ammettilo". Naturalmente il fatto che mi rivolgevo a me stessa in seconda persona suggerisce che la dissociazione era già avvenuta, che erano tristemente presenti due Siri, non una²⁰⁰.

Questo è ciò che si verifica quando quella parte della persona che possiede (o è posseduta da) l'esperienza traumatica, fa irruzione in quell'altra parte che non la possiede, informandola di ciò che sta vivendo: la donna che trema trova la sua strada per farsi finalmente ascoltare e la Siri che resta lucida e cosciente è improvvisamente costretta a farne i conti.

È tipico delle persone che soffrono di disturbi dissociativi sperimentare molteplici parti del proprio Sé. Questo tipo di risposta a un'esperienza traumatica è stata approfondita in modo particolarmente interessante da Bessel van der Kolk in *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. A partire proprio dai suoi studi, spesso la dissociazione risulta essere connessa a un disturbo da conversione (CD),

¹⁹⁹ Ivi, p.48.

²⁰⁰ Ivi, p.41.

ovvero il manifestarsi di sintomi che spesso simulano quelli neurologici come paralisi, convulsioni, cecità, sordità ma che non risultano motivati da un qualche lesione o malfunzionamento del sistema nervoso. Le forme di una patologia psichiatrica legate al disturbo da conversione dimostrano come una malattia non organica nel senso convenzionale del termine possa, invece, «“specchiarsi” in modo neurobiologico»²⁰¹. Nella sua trattazione Hustvedt si sofferma in modo particolare sul disturbo da conversione, sottolineando come questi sintomi siano «l'espressione metaforica»²⁰² di ciò che non si riesce a dire, come se quella parte del proprio corpo mal funzionante abbia incassato il colpo al posto dell' Io, in modo tale da poter tirare avanti senza troppi problemi²⁰³. Infatti, come rivela lo stesso titolo che van der Kolk utilizza per il volume citato in precedenza, a seguito di un trauma il corpo accusa il colpo e, prima o poi, lo restituisce sotto forma di flashback improvvisi, sogni o, nei casi più gravi, di sintomi apparentemente inspiegabili: «Lo stress post-traumatico non è “tutto nella testa” di qualcuno, come sostengono alcune persone, ma ha delle basi fisiologiche: i sintomi hanno origine nella risposta del corpo al trauma originale nella sua totalità»²⁰⁴, o ancora, «abbiamo imparato che il trauma non è un evento che si è verificato soltanto una volta nel passato; è anche l'impronta lasciata da quella stessa esperienza nella mente, nel cervello e nel corpo»²⁰⁵. Durante i tremori Hustvedt, perfettamente cosciente, si sente imprigionata nel suo corpo e questa perdita di controllo risulta evidente dalla scelta delle parole che usa per descriverla: «dal mento in su ero sempre me stessa, dal collo in giù una sconosciuta in preda ai tremori»²⁰⁶.

Con le parole di Arthur Frank, i tremori, dunque, non sono altro che «una memoria incorporata, dove l'esperienza è scritta nei tessuti»²⁰⁷. Sono proprio questi tessuti a esprimersi sotto forma di tremori durante quel primo discorso in memoria del padre e questo non comprenderli ha generato la lacerazione che divide la donna che trema da quella che viene definita la “vera” Hustvedt.

²⁰¹ S. Hustvedt, *La donna che trema. Breve storia del mio sistema nervoso*, cit., p. 179.

²⁰² Ivi, p. 80.

²⁰³ Ivi, p.85.

²⁰⁴ B. van der Kolk, *Il corpo accusa il colpo. Mente, corpo e cervello nell'elaborazione delle memorie traumatiche*, cit., p.11.

²⁰⁵ Ivi, p.21.

²⁰⁶ S. Hustvedt, *La donna che trema. Breve storia del mio sistema nervoso*, cit., p. 127.

²⁰⁷ A. Frank, *Il narratore ferito*, cit., p. 165.

Per poter tenere insieme tutti gli elementi che compongono questa autopatografia, risulta particolarmente utile fare rimando a uno dei tre modelli narrativi che vengono individuati da Arthur Frank ne *Il narratore ferito* per strutturare e interpretare le storie di malattia, rispettivamente, il modello della restituzione, del caos e della ricerca, che corrispondono ad altrettanti modi di vivere la malattia. In particolare, farò riferimento a quello della ricerca, tenendo a mente il monito dello stesso Frank di concepire questi modelli come dispositivi d'ascolto, non categorie tassonomiche, e di considerare ogni storia una storia a sé stante che può avere, a seconda dei momenti, caratteristiche di ciascuno di questi modelli che spesso si sovrappongono tra loro durante il racconto.

Nel primo modello individuato da Frank, il racconto di restituzione, ci si aspetta un lieto fine: la malattia viene vista come una condizione passeggera e il racconto finisce, dunque, per coincidere con la storia di un trionfo clinico. Il paziente, già relegato a un ruolo di passività, ha il solo e unico compito di favorire la terapia, e fa ciò, affidandosi al vero protagonista, il dottore, con l'intento esplicito di recuperare la prevedibilità del proprio corpo e, dunque, della propria esistenza. In sintesi: «Il sé, in preda alla dissociazione, comincia ad aspettare con ansia che questo corpo, temporaneamente non funzionante e ridotto a una cosa da curare, gli venga restituito»²⁰⁸. Ne *La donna che trema* Hustvedt racconta una situazione simile, avvenuta in seguito delle prime manifestazioni dei tremori, quando, spinta dalla paura che questi potessero verificarsi di nuovo, decide di farsi prescrivere alcuni farmaci, che in un primo momento sembrano funzionare ma che ben presto si riveleranno se non inutili, sicuramente non finalizzati a alla cura del problema. Più centrata nell'ambito del racconto di restituzione è invece quella parte della storia del suo sistema nervoso che riguarda le emicranie che l'hanno persino costretta a un ricovero di alcuni giorni, esperienza che l'autrice ha rielaborato nel romanzo *The Blindfold*²⁰⁹. Il periodo del ricovero, insieme alle cure del dottor C., che più che puntare alla guarigione della paziente mira soltanto al suo successo

²⁰⁸ A. Frank, *Il narratore ferito*, cit., p.75.

²⁰⁹ Il romanzo *The Blindfold* viene approfondito da Britta Bein nel saggio *Mysterious Illness and the Acceptance of Ambiguity*, alla luce di un'analisi che prende in considerazione le narrazioni che riguardano quelle "malattie misteriose", ovvero quelle malattie che non hanno né soluzione né, talvolta una spiegazione, come l'emicrania cronica che colpisce la protagonista Iris Vegan, alter-ego dell'autrice Siri Hustvedt che, in questo suo primo romanzo rielabora, attraverso la *fiction*, la sua esperienza personale di paziente; B. Bein, *Mysterious Illness and the Acceptance of Ambiguity*, in J. Hartmann, C. Marks, H. Zapf (a cura di), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*, De Gruyter, Berlin 2016, pp. 225-236.

personale e della sua terapia²¹⁰, la avvicineranno ulteriormente all'allora nascente programma di medicina narrativa di Rita Charon. Non a caso l'idea di raccontare questa sua esperienza legata ai tremori in un libro nacque proprio dall'invito della stessa Charon a partecipare come relatrice a una serie di incontri promossi dalla Columbia University, al New York Presbyterian Hospital, nell'ambito del programma di medicina narrativa, sei mesi dopo avere avuto il primo attacco di tremori.

Il secondo modello narrativo di Frank, il caos, si prospetta più come un'anti-narrazione, in cui gli episodi si giustappongono e si susseguono senza un ordine preciso. Il protagonista questa volta è la persona malata ma, dal momento che il dolore risulta essere troppo grande per essere raccontato, la malattia è "muta" poiché il soggetto non è capace di darle voce²¹¹: «In un narrazione gli episodi sono mediati, mentre l'esperienza del caos non lo è affatto: è immediata, al contrario. Il corpo è imprigionato nei bisogni del momento, che vengono frustrati: si è troppo vicini al vissuto per comprenderlo»²¹². L'esempio che fornisce Frank è l'esperienza che Oliver Sacks racconta nel suo *A Leg to Stand On*, quando, dopo una delicata operazione alla gamba dovuta a un incidente avvenuto durante un'escursione in montagna, perde la sensibilità dell'arto che sente non appartenergli più, fino a definirlo «falso»²¹³. Così Frank descrive l'esperienza di Sacks: «Il mutismo parte dal corpo: Sacks, non percependo più la sua gamba, diventa incapace di parlare, nel senso che non ce la fa a esprimere i sentimenti in un modo riconoscibile per gli altri. [...] Sacks restituisce appieno il terrore claustrofobico che si prova in una circostanza simile»²¹⁴.

Si potrebbe dire, dunque, che, in alcuni casi, l'esperienza del caos precede la narrazione vera e propria che, cercando di dare un ordine agli eventi, permette di prendere le distanze dalla dimensione caotica. La sensazione di claustrofobia di cui parla Sacks è assimilabile a quella di essere imprigionata nel proprio corpo raccontata da Hustvedt nelle prime pagine del libro, che inizialmente la spiazza e la spaventa ma, poi la spinge ad andare alla ricerca della donna che trema:

²¹⁰ Carmen Birkle approfondisce il rapporto medico-paziente che emerge dalle opere di Hustvedt nel suo saggio "No self is an island": *Doctor-Patient Relationships in Siri Hustvedt's Work*; C. Birkle, "No self is an island": *Doctor-Patient Relationships in Siri Hustvedt's Work* in in J. Hartmann, C. Marks, H. Zapf (a cura di), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*, De Gruyter, Berlin 2016, pp.186-192.

²¹¹ A. Frank, *Il narratore ferito*, cit., p.108.

²¹² Ivi, p.97.

²¹³ O. Sacks, *A Leg to Stand On*, Touchstone, 1998; trad. It., di R. Occhetti, *Su una gamba sola*, Adelphi, 1991.

²¹⁴ A. Frank, *Il narratore ferito*, cit., p.107.

Qualunque cosa mi fosse accaduta, qualunque nome venisse assegnato al mio disturbo, le mie strane crisi dovevano avere una componente emotiva in qualche modo collegata a mio padre. Ma c'era un problema: non mi ero emozionata. Mi ero sentita perfettamente calma, lucida. Era successo qualcosa di molto strano in me, ma cosa esattamente? Così, decisi di andare in cerca della donna che trema²¹⁵.

Il terzo e ultimo modello, quello della ricerca, è quello che si addice maggiormente all'analisi de *La donna che trema* in quanto, in questo tipo di racconto, la persona malata trasforma l'evento della malattia in un viaggio verso un territorio ignoto da cui non si sa se e come si uscirà, ma con la certezza a priori che qualcosa sarà cambiato: «le storie di ricerca,[...]accettano la malattia e tentano di renderla utile trasformandola in un viaggio che diventa una scoperta. Potrebbe non essere mai del tutto chiaro qual è l'oggetto che si sta cercando, ma di fondo c'è la convinzione personale che l'esperienza porti a qualcosa»²¹⁶. In realtà, è Hustvedt stessa a suggerirci questa direzione: «La ricerca della donna che trema mi ha fatto fare un lungo viaggio, perché in fin dei conti è anche un'analisi di punti di vista che possano far luce su chi e che cosa è. La mia unica certezza è che non mi basta osservarla da una sola finestra. Devo vederla da ogni angolazione»²¹⁷.

Gli aspetti che definiscono *The Shaking Woman* un viaggio di ricerca, secondo l'idea di Arthur Frank, vengono sottolineati anche da Petra Gelhaus quando nel suo saggio parla della ricerca (e del desiderio) di una diagnosi, o da Alfred Hornung, che definisce l'intero volume come un'«investigazione autobiografica (*autobiographical investigation*)»²¹⁸, restituendo perfettamente l'idea del resoconto dei sintomi e dei ricordi legati al trauma della morte del padre, alla stregua di una raccolta di “indizi”, che Hustvedt mette poi insieme alle informazioni che riesce a reperire grazie ai suoi studi e dagli incontri con amici e studiosi nel campo della medicina e della psichiatria. *La donna che trema*, a un primo sguardo, sembra trovare corrispondenza con una modalità specifica del racconto di ricerca definito da Frank, il memoir, che, a differenza del

²¹⁵ S. Hustvedt, *La donna che trema*, cit., p.8.

²¹⁶ Ivi, p.114.

²¹⁷ S. Hustvedt, *La donna che trema*, cit., p.73.

²¹⁸ A. Hornung, *The Shaking Woman in the Media: Life Writing and Neuroscience*, in J. Hartmann, C. Marks, H. Zapf (a cura di), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*, De Gruyter, Berlin 2016, pp.67-82, qui p.67.

manifesto, in cui l'intento è spingere all'azione sociale, o l'auto-mitologia. in cui l'esperienza di rinascita dalla malattia diventa un caso esemplare, vede alternarsi il manifestarsi della malattia con altri eventi dell'esistenza quotidiana. Nel memoir la narrazione non segue un ordine cronologico, le circostanze casuali del presente diventano spesso un'occasione per esplorare i ricordi, e la malattia, sotto forma di sintomi o di cure, interrompe di continuo il racconto²¹⁹. Frank definisce lo stile del memoir «garbato» per il suo modo quasi stoico di raccontare la sofferenza: «Alla fine non si rivendica nessuna illuminazione particolare. O meglio, la malattia viene incorporata, un buon gioco di parole in questo caso, nell'esistenza di chi scrive»²²⁰. È proprio questo il caso di Hustvedt che, alla fine, riesce a incorporare questa donna in preda ai tremori che inizialmente non riconosce, nel suo Sé. Proprio come nel caso del memoir definito da Frank, la struttura del racconto non rispetta i crismi tradizionali della narrazione retrospettiva della malattia, proprio perché l'autrice non dà un senso di unità agli eventi che racconta, al contrario, i ricordi si mescolano alle pagine del suo diario o ai commenti della Hustvedt del presente in conversazione con sé stessa. Non c'è un ordine cronologico ma una continua sovrapposizione tra passato e presente che talvolta assume persino la forma di un blocco di appunti presi in fretta come durante un'indagine: Hustvedt appunta le sue scoperte, i suoi incontri, i farmaci che prende e le sue riflessioni, i suoi sogni e ci rende partecipi della continua scoperta di nuovi elementi, nuovi sintomi, ricordi riaffiorati da un luogo o da un'immagine.

L'autopatografia *La donna che trema* rappresenta, dunque, il tentativo di fare i conti con un cambiamento radicale, con la paura di perdere il controllo di un sé duplice, con la premessa che nulla sarà più come prima. Accettare e convivere con i tremori, così come avviene per altre malattie neurologiche e non, implica accettare prima di tutto l'ambiguità contro ogni presunta monoliticità del Sé, soprattutto, nel caso in cui la vita di un individuo sia stata attraversata da esperienze traumatiche, come la malattia, che ne determinano una frattura. D'altronde, come sottolinea Britta Bein nel suo saggio

²¹⁹ A. Frank, *Il narratore ferito*, cit., p.119.

²²⁰ Ivi, p.120.

Mysterious Illness and the Acceptance of Ambiguity, «accogliere l'ambiguità può significare, talvolta, aprire nuove possibilità»²²¹.

La donna che trema, dunque, si configura come un'autopatografia in cui la letteratura scientifica si intreccia con il racconto autobiografico dando vita a due storie parallele, della ricerca della sua identità in preda ai tremori durante i discorsi in pubblico, la donna che trema appunto, attraverso un'indagine di sé stessa e dei suoi ricordi, e quella della storia del rapporto mente-corpo e cervello-mente attraverso la neurologia e la psichiatria, discipline considerate da sempre distinte e in cui si contrappongono rispettivamente menti malate contro cervelli malati, fino ad approdare al regno della neuropsicoanalisi, portandoci a riflettere su quanto sia ambiguo il confine tra psichico e fisico, tra organico e non-organico, ed è proprio in questi termini che l'ambiguità, alla fine, ha necessità di essere accettata:

Ma l'ambiguità è intrinsecamente contraddittoria e insolubile, una sconcertante verità di nebbie e di foschie, una figura indistinta, il fantasma del ricordo o del sogno che non può essere contenuto o stretto in mano perché vola sempre via. E non riesco a capire cos'è e nemmeno se è qualcosa. Lo seguo con le parole, anche se forse non riuscirò a catturarlo e, ogni tanto, immagino di esserci arrivata vicina. Nel maggio 2006, sotto un nitido cielo azzurro, mi sono messa a parlare di mio padre, che era morto da più di due anni. Appena ho aperto bocca, ho incominciato a tremare violentemente. Ho tremato quel giorno e ho tremato altre volte. Sono la donna che trema²²².

All'inizio del racconto Hustvedt si chiede chi sia quella donna che trema, fuori dal suo controllo e in cui non si riconosce, ponendo la questione sulla natura dell'identità, la personalità e la percezione di sé stessi e affermando la necessità di osservare i sintomi non soltanto attraverso una sola prospettiva ma da diverse angolature che coinvolgano la neurologia, la psichiatria, le neuroscienze e anche la filosofia. Il disorientamento e la discontinuità che provocano esperienze di questo genere, fuori dal controllo del soggetto che le sta vivendo, pongono il problema del Sé, di dove è situato e se è possibile individuarlo in qualche parte nel rapporto tra mente, corpo e ambiente circostante, tra conscio e inconscio ed è proprio in questo campo di frontiera che Hustvedt si vuole

²²¹ B. Bein, *Mysterious Illness and the Acceptance of Ambiguity*, in J. Hartmann, C. Marks and H. Zapf (a cura di), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*, De Gruyter, Berlin, 2016, p. 235. Traduzione mia.

²²² S. Hustvedt, *La donna che trema. Breve storia del mio sistema nervoso*, cit., p. 194.

collocare. Per queste ragioni, nel quadro teorico-letterario dell'autopatografia e della cura attraverso la narrazione del sé, la scrittura di Siri Hustvedt si impone necessariamente come punto di riferimento in quanto si propone come un continuo dialogo tra letteratura e scienze del *bios*. L'autrice ne *La donna che trema*, come del resto anche nei suoi altri romanzi e saggi, partendo dalla propria esperienza personale si espone in prima persona per cercare di comprendere il funzionamento della mente umana e il ruolo che la memoria e l'immaginazione hanno nelle nostre vite. La scrittura di Hustvedt è un continuo andirivieni nel tempo, recuperare ricordi, riflettere sul nuovo significato che hanno assunto dalla prospettiva del presente, indagare sé e gli altri da un prospettiva sempre nuova. Per giungere alla conclusione che non esiste, dunque, una netta distinzione tra psicologico e biologico, tra mente e corpo, ma i due aspetti coesistono nello stesso soggetto influenzandosi a vicenda, con le parole di Arthur Frank: «Ci sono collegamenti che la scienza ha cominciato a comprendere da poco ma il principio generale è chiaro: la mente si diffonde nel corpo, non lo controlla dall'alto»²²³. L'episodio autobiografico dei tremori introduce, dunque, Hustvedt a quelli che saranno le riflessioni e gli interrogativi principali che percorrono la sua scrittura:

Di certo l'esperienza di vivere nella mia testa ha qualcosa di magico. Come sento, penso, vedo? E cos'è di preciso la mia mente? Mente e cervello sono la stessa cosa? Come è possibile che l'esperienza umana possa avere origine da una materia bianca e grigia? Cosa significano esattamente organico e non organico?²²⁴

La conclusione che Siri Hustvedt trae dall'analisi del suo e di altri casi simili è che «qualsiasi concezione del Sé come entità unitaria andrebbe rivista»²²⁵, come affermava già Merleau-Ponty, infatti, la coscienza che abbiamo del nostro corpo non può essere vista come la coscienza di un blocco isolato, ma si tratta a tutti gli effetti di uno schema posturale, un senso introcettivo.

Con questa autopatografia Hustvedt mette in pratica quella che a detta di Arthur Frank è l'unica condizione possibile per reclamare un'identità: «mettersi a disposizione di se stessi e fare da pubblico per ciò che si racconta»²²⁶, ma al contempo l'autrice si mette

²²³ A. Frank, *Il narratore ferito*, cit., p. 4.

²²⁴ S. Hustvedt, *La donna che trema. Breve storia del mio sistema nervoso*, cit., p.15.

²²⁵ Ivi, p.50.

²²⁶ A. Frank, *Il narratore ferito*, cit., p.65.

anche a disposizione del lettore: «la narrazione inevitabilmente da un lato ci distanzia, dall'altro riattiva le emozioni passate, organizzando il materiale affettivo della memoria in uno schema temporale e linguistico necessariamente dialogico dove un "io" implica un "tu"»²²⁷. È proprio a quel "tu" che decide di affidare la sua testimonianza «Io sono la donna che trema», che sancisce la fine di questo viaggio di ricerca.

AUTOBIOGRAFIA

Jerome Bruner ne *La fabbrica delle storie*, attraverso l'etimologia latina del verbo *narrare*, tenta di fornire un'ulteriore spiegazione sul perché utilizziamo la forma del racconto per descrivere gli eventi della nostra vita e sulla predilezione innata che noi umani abbiamo per le storie:

L'etimologia ci avverte che *narrare* deriva sia da *narrare* sia da *gnarus*, che è "chi sa in un particolare modo" — il che ci fa pensare che il racconto implichi sia un modo di conoscere, sia un modo di narrare, in una mescolanza inestricabile²²⁸

Il racconto, a partire da questa prospettiva, sembra essere, dunque, la forma stessa che la nostra esperienza assume per poter essere compresa: «un modo di conoscere». Queste riflessioni si collegano direttamente a quel campo che viene definito da Andrea Smorti «comprensione narrativa»²²⁹, che chiama in causa il concetto di memoria autobiografica e la sua relazione con la narrazione autobiografica, e che permette di dotare il nostro Sé di quella continuità necessaria per potere definire, anche se non in via definitiva, la nostra identità. Smorti in *Raccontare per capire. Perché narrare aiuta a pensare*, mette insieme le teorie sull'autobiografia da Ricoeur a McAdams, passando per Bruner, Lejeune, ma anche attraverso le teorie di illustri esponenti di altre discipline quali il filosofo Daniel D. Hutto e il biologo Gerald Edelman. In questa sua opera, Smorti riflette sul ruolo che il parlare, e più in generale il linguaggio, svolge nel pensare e su quanto raccontare qualcosa possa facilitare e consolidare la consapevolezza di ricordi o emozioni che, prima di essere narrati, non erano altro che immagini, odori e sensazioni percepiti in modo discontinuo. La sua riflessione, in quanto scrittore, parte proprio dal processo stesso di scrittura, durante il quale, sottolinea, insieme a quelli di cui siamo

²²⁷ S. Hustvedt, *La donna che trema. Breve storia del mio sistema nervoso*, cit., p.201.

²²⁸ J. Bruner, *Making stories: Law, literature, life*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 2002; trad. It, M. Carpitella, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Laterza, Roma 2006, p.31.

²²⁹ A. Smorti, *Raccontare per capire. Perché narrare aiuta a pensare*, Il Mulino, Bologna 2018, p.31.

consci e che richiamiamo volontariamente alla memoria, vengono rievocati ricordi ed emozioni, prima dimenticati. L'idea di scrittura che propone Smorti ben si sposa, dunque, con le riflessioni di Hustvedt sul ruolo che questa ha nel recupero della memoria e nell'elaborazione dei ricordi, specialmente quelli traumatici o spiacevoli, a cui, talvolta non si ha un accesso volontario.

La comprensione narrativa viene declinata da Smorti in due aspetti che si intrecciano tra di loro. Il primo coinvolge il soggetto come narratore della propria storia, il secondo lo prospetta come destinatario delle narrazioni altrui. Nel primo caso narrare a qualcuno, o anche semplicemente a se stessi, la propria storia, conduce alla comprensione, nel senso etimologico del termine "comprendere" ovvero "tenere insieme", degli eventi della propria vita, dotandoli sempre di nuovi significati alla luce del presente in cui si sta vivendo. Secondo Smorti questa capacità umana di comprensione e costruzione di significati si può fare risalire a due origini diverse: la memoria autobiografica e il gioco. Le narrazioni che produciamo a partire dalla memoria autobiografica hanno lo scopo di dare un ordine e un senso agli avvenimenti accaduti nel passato. Queste storie possono essere considerate, dunque, per così dire, maggiormente attendibili, dal momento che il soggetto è interessato a recuperare ciò che è realmente accaduto. Smorti ci avverte però che, allo stesso tempo, bisogna tener conto, di tutti i processi di ricostruzioni a cui sono state sottoposte queste storie, dovuti al fatto che qualsiasi evento passato è ricordato sempre nel presente, a partire da una certa prospettiva, da un certo stato d'animo e ha subito trasformazioni rilevanti che dipendono da moltissime altre variabili che coinvolgono il soggetto che sta ricordando qualcosa²³⁰.

Le narrazioni che produciamo a partire da una dimensione ludica, invece, sono costruite prevalentemente secondo modalità estetiche e, dunque, svincolate dall'esigenza di aderire alla realtà²³¹. Come nel caso del *making special* di cui parla Ellen Dissanayake²³², durante il gioco, oltre ad apprendere informazioni utili in modo quasi immediato, sperimentiamo, infatti, una situazione di esonero dalla realtà che permette di disattivare il meccanismo dell'ansia²³³. Smorti sottolinea come attraverso il gioco «viene costruita una seconda realtà, cioè un mondo possibile utile per comprendere ciò

²³⁰ Ibidem.

²³¹ Ivi, p.132.

²³² E. Dissanayake, *Making special: An undescribed human universal and the core of a behavior of art*, cit., pp. 27-46.

²³³ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, cit., p.319.

che è accaduto, accade o accadrà»²³⁴. Il gioco è, infatti, una di quelle attività umane che nel corso dei millenni ha contribuito a generare la narrazione ed è legato all'apprendimento delle condotte necessarie per la sopravvivenza della specie, come la caccia, alle relazioni sociali e alla ritualità. È, inoltre, naturalmente un'attività che, tra i suoi scopi, ha quello del divertimento e del piacere e, proprio per questo, si lega inevitabilmente alla finzione. Nonostante ciò, però, la creazione di questa “seconda realtà” è basata sul principio della verosimiglianza, dal momento che, anche se la realtà viene rimodellata attraverso l'immaginazione, nel gioco questa diventa la base indispensabile per la creazione di un mondo virtuale nel quale si può entrare e uscire a proprio piacimento:

Taluni giochi si trasformano in forme artistiche [...]. L'arte infantile diventa così una forma di conciliazione tra due opposte esigenze: quella di adattarsi alla realtà materiale e sociale e quella di esprimere simbolicamente conflitti, emozioni, sentimenti personali altrimenti non esprimibili²³⁵.

Sia nel caso della memoria autobiografica, sia in quello del gioco, la narrazione, ribadisce Smorti, svolge un preciso compito: far fronte alle anomalie e agli imprevisti che ci accadono durante la nostra esperienza quotidiana. Le storie servono, in particolare, quando emergono incongruenze o contraddizioni rispetto a ciò che percepiamo come la nostra personale storia di vita, e il loro scopo è quello di “riparare” queste anomalie costruendo ad hoc una spiegazione plausibile e dandoci la sensazione, seppur fittizia, di potere tenere sotto controllo ciò che ci spaventa. La comprensione narrativa deve, quindi, mettere in ordine ciò che può apparire caotico o anomalo e, così, attraverso il cosiddetto «principio della riduzione della discrepanza», l'essere umano, nell'affrontare le anomalie, usa la memoria e le storie per trovare una risposta creativa a ciò che non conosce²³⁶. Come, d'altronde, afferma Bruner in *La fabbrica delle storie*:

²³⁴ A. Smorti, *Raccontare per capire. Perché narrare aiuta a pensare*, cit., p.132.

²³⁵ Ivi, p.137.

²³⁶ Rispetto a questo tema l'autore si rifà alle tre fasi, individuate da Roger Schank, che compongono il processo di comprensione del Sé attraverso la creazione di storie. La prima fase comprende l'effettivo verificarsi di una situazione percepita come un'anomalia. La seconda fase consisterà nell'analisi dell'anomalia, ovvero nell'individuare ciò che rende inaspettata e nuova questa situazione. La forma che questa anomalia assume durante il processo di analisi è quello di una “storia anomala”, ovvero una storia raccontata a partire da un certo punto di vista, che è, appunto, quello del soggetto. La terza e ultima fase prevede la creazione di una nuova categoria di spiegazione che possa integrare l'anomalia in una storia, cercando di ristabilire l'equilibrio del Sé; R. Schank, *Tell me a Story*, Northwestern University Press, Evanston 1999.

In primo luogo sappiamo che la narrativa in tutte le sue forme è una dialettica fra ciò che si attendeva e ciò che è stato. Perché vi sia un racconto, occorre che accada qualcosa di imprevisto [...]. Il racconto è enormemente sensibile a ciò che sfida la nostra concezione del canonico. È uno strumento non tanto per risolvere i problemi, quanto per trovarli. [...] raccontiamo più spesso per prevenire che per istruire²³⁷.

Dunque, secondo questa prospettiva, sembra che sia proprio la narrativa a offrirci un mezzo efficace e flessibile, ovvero le storie, per trattare gli incerti esiti dei nostri progetti e delle nostre aspettative, ed è grazie al nostro talento narrativo che possiamo dare un senso alle cose che ci accadono.

Il secondo aspetto della comprensione narrativa descritto da Smorti coinvolge la persona in quanto destinatario delle narrazioni degli altri. Partendo dalle riflessioni di Paul Ricoeur, nella sua teoria della comprensione narrativa Smorti si sofferma, dunque, proprio sulla questione Sé-Altro in relazione all'identità di un individuo²³⁸. Quest'ultima, da un lato, può, infatti, essere definita come un «marchio impresso sulla persona», che si concretizza nel suo rimanere uguale a se stessa nel tempo. La continuità nel tempo permette, dunque, una certa stabilità dell'identità e questo aspetto viene chiamato da Ricoeur *idem* o medesimezza. A questa forma di identità-marchio deve necessariamente, però, esserne associata un'altra, strettamente dipendente dalla relazione con gli altri, considerando che il Sé non può escludere l'Altro dalla propria vita. Questo "altro" si concretizza nelle figure dei genitori, dei coetanei, degli altri significativi, ma è rappresentato anche dagli ostacoli che il soggetto incontra rispetto ai suoi progetti e piani d'azione e dall'"altro" inteso come possibilità di essere diverso da ciò che si è, dunque, da una molteplicità di Sé immaginati. Questa seconda forma di identità è definita dal filosofo *ipse* o ipseità e consente, dunque, di aprirsi all'altro-da-Sé. La narrazione diventa, quindi, una delle modalità con cui si realizza l'identità come alterità, ovvero l'identità narrativa²³⁹. In questa visione, la medesimezza rappresenta il principio di continuità e l'ipseità quello che tende alla diversità, ed è proprio attraverso la narrazione che il Sé riesce a realizzare sia il senso della continuità dell'*idem*, sia il

²³⁷ J. Bruner, *La fabbrica delle storie*, cit., p.17.

²³⁸A. Smorti, *Raccontare per capire. Perché narrare aiuta a pensare*, cit., p.31.

²³⁹ Si veda: P. Ricoeur, *Soi-meme comme un autre*, Seuil, Paris 1990, trad. It., D. Iannotta, *Il Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 2015.

senso della discontinuità dell'*ipse*. Ancora una volta è Bruner che ci fornisce un'esemplificazione del concetto appena discusso:

Una narrazione creatrice del Sé è una specie di atto di bilanciamento. Da una parte deve creare una convinzione di autonomia, persuaderci che abbiamo una volontà nostra, una certa libertà di scelta, un certo grado di possibilità. Ma deve anche metterci in relazione con un mondo di altre persone²⁴⁰.

A partire da queste riflessioni, Smorti sostiene l'esistenza di una profonda connessione tra la memoria autobiografica e la narrazione autobiografica²⁴¹. Proprio grazie a quest'ultima, infatti, può emergere «il rapporto Sé-altro nel passato così come è ricordato nel momento presente»²⁴². La memoria autobiografica è considerata da Smorti la base della nostra capacità di conoscere il mondo, dal momento che è attraverso questa che possiamo ricordare le informazioni che abbiamo acquisito in qualche modo, o dimenticarle e, proprio per questo, costituisce il fondamento del rapporto con gli altri e con sé stessi. Può essere inoltre considerata il *prius* della narrazione, ovvero l'insieme del materiale da cui le narrazioni autobiografiche prendono vita. Quando riattiviamo un ricordi, infatti, modifichiamo la cronologia degli eventi, il loro senso, inseriamo elementi, persone o dettagli e ne omettiamo degli altri, proprio perché non siamo più noi a vivere una determinata realtà ma, la ricostruiamo a partire dal materiale che ricordiamo in quel momento, essendo in preda a specifiche emozioni e condizionati in modo preponderante anche dalle circostanze che fanno parte del presente che stiamo vivendo in quel preciso istante. La memoria autobiografica è, dunque, da considerarsi «un processo fondato sul trasformare per ricordare»²⁴³, poiché un certo ricordo può essere modificato profondamente da eventi come il ritornare sul luogo in cui quell'evento è accaduto, oppure rincontrare la persona con cui si è condiviso una certa

²⁴⁰ J. Bruner, *La fabbrica delle storie*, cit., p. 89.

²⁴¹ L'autore per analizzare questo legame inizia la sua riflessione a partire da ciò che le accomuna e ciò che le differenzia. Innanzitutto la narrazione autobiografica, similmente alla memoria autobiografica, si svolge nel presente e parla di un passato ricordato, ma essa, a differenza della seconda, non si limita a raccontare di un rapporto sé-altro perché rivolge materialmente questo racconto all'altro. Inoltre, mentre la memoria autobiografica è silenziosa, la narrazione è verbale e sonora. Un'altra differenza consiste nel fatto che la memoria è fatta sostanzialmente di ricordi, di odori, di sapori, di suoni, di voci e di immagini, mentre la narrazione ha il compito di articolare questi contenuti in parole e frasi di senso compiuto. Aldilà delle differenze, però, ciò che le accomuna e le rende interconnesse tra loro è che entrambe «rendono sperimentabile il passato nel presente»; A. Smorti, *Raccontare per capire. Perché narrare aiuta a pensare*, cit., p.42.

²⁴² Ivi, p.39.

²⁴³ Ivi, p.51.

esperienza. Ciò può determinare un «*reinstatement*»²⁴⁴ del ricordo, ovvero quel processo attraverso cui il ricordo originale viene messo a confronto con l'evento così come è percepito nel presente, dando vita a un nuovo ricordo, frutto del mescolarsi delle due esperienze, quella passata e quella che si sta vivendo in quel preciso momento. Ci sono, inoltre, tante altre esperienze che possono interagire con il ricordo di eventi passati, modificandolo, che si configurano come attività interiori all'individuo fatte di ripensamenti, riorganizzazioni, tentativi di comprendere l'accaduto, confronti con esperienze analoghe o, come nel caso di *Ricordi del futuro* di Siri Hustvedt, il sovrapporsi di ciò che si ricorda del passato con la fiction.

Hustvedt nel suo articolo *Pace, Space and the Other in the making of Fiction*, rimarca come la narrazione, essendo un'azione necessariamente selettiva, richieda la capacità di distanziarsi dalla propria esperienza, dividendo di fatto sé stessi in due per dare coerenza al flusso continuo di eventi che, soltanto dopo essere stati elaborati attraverso una narrazione autobiografica, assumeranno la conformazione della nostra storia di vita²⁴⁵. Secondo questa prospettiva, narrare si configura, dunque, come un'azione sempre rivolta a qualcun altro, dal momento che, anche quando il racconto è soltanto per noi stessi, ci rivolgiamo, di fatto, a un "altro" da noi stessi. Quando si richiamerà alla mente un ricordo, infatti, questo non sarà già più lo stesso, poiché si è arricchito di nuovi elementi, così come degli stati d'animo dell'individuo, e avrà subito molte trasformazioni rispetto al momento in cui è stato raccontato la prima volta e nuovamente interiorizzato. Con le parole di Smorti:

La trasformazione del ricordo in storia e della storia in ricordo è un processo che induce cambiamenti importanti anche nello stesso modo di ragionare. Infatti, progressivamente, la memoria viene a essere sempre più strutturata in modo narrativo. Ricordi confusi di esperienze, se vengono raccontati, assumono un'articolazione soggetto-verbo-predicato e lo stesso formato di storia spinge a trovare le cause degli eventi, gli scopi che i personaggi si prefiggono.²⁴⁶

A partire da queste considerazioni, la comprensione narrativa di cui parla Smorti potrebbe essere definita, dunque, come una forma di consapevolezza che si sviluppa

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ S. Hustvedt, *Pace, Space and the Other in the Making of Fiction*, in Massara, G. (a cura di), «Costellazioni», Pagine, Roma 2017, pp.23-45.

²⁴⁶ A. Smorti, *Raccontare per capire. Perché narrare aiuta a pensare*, cit., p.104.

quando i ricordi si trasformano, attraverso il linguaggio, in storie, permettendo all'individuo di dargli una coerenza, una cronologia e soprattutto, un senso e integrarli nella sua personale storia di vita.

Hustvedt tenta questa impresa nel suo romanzo *Ricordi dal futuro*, il cui titolo è emblematico dell'idea che un ricordo non possa mai essere recuperato a partire dal tempo in cui è stato esperito, ma la prospettiva a partire da cui lo interpretiamo è sempre quella del nostro presente e, dunque, il futuro rispetto all'evento che stiamo ricordando. Nel tempo della narrazione, afferma l'autrice, «l'“Io” di ragazza e l'“Io” ben più maturo di adesso coesistono»²⁴⁷, e, inevitabilmente, la memoria del suo “Io” del passato è stata modificata dalle esperienze vissute, sia alla luce delle rielaborazioni dei ricordi in narrazioni autobiografiche sia di quelle finzionali di cui sono stati oggetto questi eventi. L'autobiografia *Ricordi del futuro* non rispetta i crismi tradizionali della storia di vita che ha inizio con l'infanzia, o meglio, ciò che si ricorda della propria infanzia, e si conclude, al tempo presente, nel momento in cui l'autore sta scrivendo, ma si prospetta come il racconto di un intero anno vissuto a New York della giovane Siri appena ventenne. Le vicende che l'autrice vive in questa città che da sempre l'ha affascinata, tanto da partire all'avventura e stabilirsi lì subito dopo la laurea, vengono ricostruite a partire da un diario che teneva all'epoca dove annotava ciò che le accadeva giorno per giorno. I ricordi che vengono a galla da quelle pagine diventano un pretesto per recuperare squarci di vita della sua infanzia e del suo presente, alla luce del quale le esperienze vissute durante quell'anno vengono analizzate a partire da una nuova prospettiva, quella dell'“adesso”, assumendo un nuovo significato. Un ricordo, infatti, è tale quando abbiamo la possibilità di recuperarlo nella nostra memoria, ma ciò può avvenire soltanto nel presente che stiamo vivendo, un tempo in cui non siamo più i protagonisti di ciò che abbiamo vissuto, ma semplici spettatori che osservano, giudicano e interpretano le azioni e i pensieri del Sé del passato. Come la stessa Hustvedt ci avverte, infatti: «non dimentichiamo che un ricordo avviene sempre nel presente. Non dimentichiamo che ogni volta che evochiamo un ricordo, esso va incontro a un cambiamento»²⁴⁸. I ricordi del periodo trascorso a New York assumono, dopo 40 anni, un nuovo significato. Molti dei particolari sono scomparsi così come molte delle persone che all'epoca l'autrice riteneva importanti per lei. Questa distanza temporale dà

²⁴⁷ S.Hustvedt, *Ricordi del futuro*, cit. p.34.

²⁴⁸ Ivi, p.198.

vita a un nuovo personaggio della sua autobiografia, Minnesota, ovvero la giovane sé stessa del passato chiamata con il soprannome che le aveva affibbiato l'amica Whitney. Minnesota agli occhi della Siri invecchiata diventa un'altra da sé, una ragazza le cui azioni e pensieri sono difficili da interpretare, un personaggio le cui lacune narrative devono essere colmate dall'immaginazione, integrata con la memoria, per dar vita a un racconto che disorienta sul confine tra ciò che è stato realmente e ciò che l'autrice immagina sia stato: «il passato può servire per nascondersi dal presente? Il libro che stai leggendo in questo momento è la mia ricerca di una destinazione il cui nome è allora? Dimmi dove finisce il ricordo e dove comincia l'invenzione»²⁴⁹.

All' "allora" dell'autrice si contrappone l'"adesso", che restituisce una giovane Siri in cui l'autrice non si riconosce più ma che riesce ad analizzare alla luce delle esperienze future che verranno nella sua vita: «Sto riscrivendo Whitney e me dallo strano luogo che chiamiamo "adesso", dal quale ho la possibilità di esaminare le due giovani donne che camminano per West Broadway sotto una luce di cui non disponevo allora»²⁵⁰.

In *Ricordi del futuro* la narrazione si dispiega su tre livelli. Il primo si delinea a partire dalla narrazione della Siri che racconta dalla prospettiva del presente, commentando e integrando i suoi ricordi. Il secondo è rappresentato dalla narrazione che emerge dalle pagine del diario che la giovane Siri teneva ai tempi del suo trasferimento a New York, grazie a cui riesce a recuperare il ricordo di luoghi e persone a cui adesso riesce soltanto vagamente ad attribuire una forma e che si mescolano a ricordi nitidi di emozioni, sensazioni e paure dell'autrice che ricorda nel presente. Infine, il terzo è il livello della fiction pura, quello di un libro che l'autrice aveva iniziato a scrivere in quel periodo con lo scopo di diventare una grande scrittrice di romanzi gialli. Questa autobiografia per Hustvedt, dunque, consiste nel percorrere in modo trasversale la sua memoria saltando, tra realtà e fiction, da un personaggio all'altro, da un momento della sua vita a un altro per cercare di trovare un significato mai stabile, missione che, alla fine del romanzo, rivolge al lettore, che durante la narrazione delle sue vicende non perde mai di vista, accompagnandolo all'interno dell'introspezione della giovane Siri e di quella ormai adulta. Le riflessioni che Bruner fa sul genere autobiografico in *La fabbrica delle storie*, si accostano bene al lavoro che Hustvedt fa in questa sua autobiografia:

²⁴⁹ Ivi, p.143.

²⁵⁰ Ivi, p.72

Giacché i racconti dal vero — l'autobiografia, la narrativa autoreferenziale in genere — hanno lo scopo di mantenere il passato e il possibile accettabilmente uniti. Nell'autobiografia (o “creazione del Sé”) c'è una perpetua dialettica tra loro: “come la mia vita è sempre stata e deve giustamente rimanere” e “come le cose avrebbero potuto e ancora potrebbero essere”²⁵¹.

Il tentativo è, infatti, quello di tenere insieme in un'unica identità il suo Sé del passato e quello del presente, sapendo che non soltanto ciò che ha vissuto, ma anche le emozioni, i dolori e le gioie fanno parte di lei anche quando le ha apparentemente dimenticate. In quella che dovrebbe essere dichiaratamente la sua autobiografia Hustvedt, dunque, non dà un senso di unità agli eventi che racconta, i ricordi si mescolano alle pagine del suo diario, ai commenti della Siri del presente che scrive, ai ricordi della sua infanzia in Minnesota e alle pagine di quello che sarebbe dovuto essere il suo primo romanzo. Hustvedt è consapevole che l'identità non è una cosa stabile, non ha una sede né una fine, i suoi ricordi, che prima avevano un certo significato, una volta richiamati alla mente ne hanno assunto uno nuovo e, se saranno nuovamente recuperati ne assumeranno volta per volta degli altri. Quella che lei definisce la sua autobiografia, dunque, non ha un inizio e una chiusura, semplicemente si interrompe. Come Bruner sottolinea in *La fabbrica delle storie* :

Nessuna autobiografia è completa, la si può solo terminare. Nessuna autobiografia può sottrarsi alla domanda: di quale Sé tratta l'autobiografia, da quale prospettiva è composta e per chi? L'autobiografia che effettivamente scriviamo non è che una versione, un modo di conseguire la coerenza²⁵².

L'autobiografia sembra essere, dunque, il genere di scrittura in cui questa esigenza di coerenza si concretizza, il bisogno di “fare il punto della situazione”, capire chi siamo, chi eravamo e chi potremmo essere. Come si evince già dai suoi romanzi e saggi precedenti, la scrittura autobiografica, secondo Hustvedt, è lo strumento privilegiato per la costruzione di un'identità che parta dall'indagine del proprio Sé e dalla rielaborazione narrativa della memoria tra passato e presente: come la stessa scrittrice afferma nella

²⁵¹ J.Bruner, *La fabbrica delle storie*, cit., p.15

²⁵²Ivi, p.84.

sua autobiografia, «a quel tempo non sapevo ciò che so adesso: mentre scrivevo, venivo scritta»²⁵³.

Se, dunque, *Ricordi del futuro* sembra corrispondere al primo aspetto della comprensione narrativa individuato da Smorti, ovvero l'individuo come narratore della propria storia, la racconta di saggi autobiografici *Madri, Padri e altri. Appunti sulla mia famiglia reale e letteraria*, coincide, invece, con il secondo aspetto, che vede l'individuo come destinatario delle narrazioni altrui. In questa raccolta Hustvedt riflette sul rapporto Sé-altro attraverso quelle che riconosce come le figure fondamentali, reali e letterarie, che hanno attraversato e attraversano la sua vita. Tra le figure della sua “famiglia reale” troviamo la nonna Tillie, a cui è dedicato l'omonimo saggio, tramite i cui racconti Hustvedt riflette sulla figura del nonno, del padre e della madre, tra il detto e il non detto della storia della sua famiglia. Al ricordo del padre viene dedicato il saggio *Pietre e ceneri*, occasione per una riflessione più ampia sul concetto di lutto nella sua accezione personale e collettiva. Alla madre l'autrice dedica due saggi, *Una passeggiata con mia madre* e *L'oceano di mia madre e come è diventato mio*. Infine, nel saggio *Fantasma di mentori*, tra gli altri, troviamo il marito Paul Auster, mentore, per così dire, indesiderato, che le è stato da sempre attribuito dalla maggior parte della critica e del mondo accademico. La sua «mentore fantasma»²⁵⁴ Djuna Barnes, definita dall'autrice così dal momento che la loro relazione si risolse in un brevissimo scambio di lettere, apre a quelle figure che compongono la “famiglia letteraria” di Hustvedt che annovera anche Jane Austen, a cui dedica il saggio *Gli era caduta la penna*, Emily Bronte di cui discute nel saggio *l'enigma della lettura*, e Louise Bourgeois, protagonista del saggio *Sia-sia*.

Siamo tutti, in un modo o nell'altro, fatti di ciò che de finiamo “memoria”, non solo i brandelli di immagini che si sono consolidati ripetendo le nostre storie, ma anche i ricordi che abbiamo introiettato senza capire — il profumo che porta con sé qualcosa che abbiamo perduto o un gesto o il tocco di una persona che ce ne fanno venire in mente un'altra, oppure un suono, vicino o lontano, che scatena una paura sconosciuta. E poi ci sono i ricordi degli altri, che adottiamo e cataloghiamo insieme ai nostri, a volte

²⁵³ S. Hustvedt, *Ricordi del futuro*, Einaudi, Torino 2019, p.3.

²⁵⁴ S. Hustvedt, *Mother, Father and Others*, Sceptre, London 2021, trad. It., G. Guerzoni, *Madri, Padri e altri. Appunti sulla mia famiglia reale e letteraria*, Einaudi, Torino 2023, p.67.

mescolandoli. E ancora, ci sono ricordi che si trasformano perché la prospettiva è cambiata: la nonna che torna da me in una veste diversa, rievocata e reimmaginata²⁵⁵.

La riflessione di Hustvedt piega, ancora una volta, verso la relazione Sé-altro in rapporto alla rielaborazione narrativa della memoria autobiografica, alla luce dell'esperienza del presente, dei ricordi degli altri, di cui si è destinatari o protagonisti, e della fiction. Nel saggio *L'oceano di mia madre e come è diventato mio* Hustvedt si concentra, in particolare, proprio sulla questione legata ai ricordi condivisi con gli altri, quelle immagini che, seppur così vivide, sono state create e vivono soltanto nella condivisione dei ricordi. Qui l'autrice si sofferma sulle storie che la madre raccontava a lei e alle sue sorelle, ambientate nella sua città natale, Mandal:

Prima dell'oceano c'erano i racconti dell'oceano, i racconti di mia madre su Mandal, una cittadina nel punto più a sud della costa norvegese, dove viveva su una piccola montagna in una casa che dava sulla vasta distesa del Mare del Nord, con i suoi genitori, due fratelli e una sorella, in un idillio quasi paradisiaco se vogliamo crederle (e io le credevo quasi sempre, pur ammettendo che di solito i ricordi dell'infanzia assumono le tinte rosate della gioia o le tinte fosche della tristezza, e solo di rado le sfumature grigiastre dell'ambivalenza), ma è certo che il vento portava l'odore di pesce e acqua salmastra sulla sabbia e gli scogli e le strade di ciottoli su cui mia madre camminava e correva e si arrampicava da bambina, e che le storie che raccontava da grande erano fluttuate nella mente mia e delle mie tre sorelle che, dalla finestra della nostra casa a Northfield, Minnesota, vedevamo i campi di mais e le recinzioni basse di filo spinato, dietro cui le mucche pascolavano e lasciavano le loro torte ad asciugare al sole, ma non conoscevamo nessun oceano se non quello che arrivava dai racconti di nostra madre, ed era così che avevamo scoperto l'effetto corroborante della vita di mare senza averlo mai sperimentato.

Questo è, dunque, un esempio di come i ricordi autobiografici possono essere intrecciati alla fiction, in questo caso i racconti della madre. Quei «ricordi introiettati senza capire», di cui Hustvedt parla nelle prime pagine del volume, diventano, dunque, parte della sua storia autobiografica, nonostante non li abbia vissuti in prima persona e non fosse stata mai stata in quei luoghi da bambina, percepito quegli odori o visto quelle immagini.

L'integrazione della propria memoria autobiografica con quei ricordi che appartengono ad "altri" da sé, attraverso le storie e la narrazione, si inserisce nel quadro più ampio

²⁵⁵ Ivi, p.13.

della riflessione che ha aperto questo capitolo dedicato alla questione neuroscientifica, quella sul rapporto tra memoria e immaginazione, ripreso da Hustvedt anche in questo suo ultimo volume:

Ho il sospetto che l'immaginario mentale che una persona costruisce omologandosi a convinzioni altrui vada a sostituire le immagini iniziali[...] i ricordi autobiografici possono essere intrecciati alla finzione. In un saggio del 1995 intitolato *Yonder* scrivevo: «Scrivere narrativa è come ricordare ciò che non è mai accaduto». Più di quindici anni dopo sono tornata su quella frase in un altro saggio, *Tre storie emozionali*, e l'ho rielaborata. Perché sono convinta che non sto inventando la trama di un romanzo, ma la sto ripescando dalla memoria? [...] Eppure, c'è un legame importante tra le dinamiche del ricordo e dell'immaginazione, tra passato e futuro²⁵⁶.

Nell'ambito della relazione tra memoria e immaginazione, l'approccio che si è recentemente diffuso nelle scienze cognitive, e in molte altre discipline ad esse connesse, basato su una comprensione incarnata (*embodied*) del pensiero umano, ha messo in discussione l'idea che la narrazione sia un fenomeno puramente linguistico. L'immaginazione, che dà vita alla narrazione, dipende, infatti, dalla rielaborazione narrativa che fa il soggetto di esperienze realmente vissute in spazi reali ed entrando in relazione con persone reali, dando vita a mondi alternativi nella *fiction*, un'operazione possibile soltanto a partire dall'emergere della memoria autobiografica. Con le parole di Hustvedt: «per me scrivere *fiction* è una forma ritmica di navigazione negli spazi ricordati»²⁵⁷. Un ulteriore fattore che Hustvedt chiama in causa nella relazione tra *bios* e letteratura e che considera fondamentale nel passaggio dalla memoria autobiografica alla narrazione autobiografica è, infatti, proprio il ritmo. Il ritmo è considerato la variabile più importante di una narrazione, anche rispetto alle parole, dal momento che viene visto dall'autrice come il modo per cogliere «il battito pulsante della vitalità (*the pulsing beat of aliveness*)»²⁵⁸. Secondo Hustvedt, gli scrittori devono ricercare nelle loro opere un andamento ritmico sia in termini di musicalità delle frasi che scrivono, sia rispetto all'andamento complessivo del romanzo, nel quale si alterneranno momenti più veloci, a quelli più lenti. Se il ritmo del testo risulterà sbagliato lo sarà, di conseguenza,

²⁵⁶ S. Hustvedt, *Madri, Padri e altri. Appunti sulla mia famiglia reale e letteraria*, cit., pp.119-120.

²⁵⁷ S. Hustvedt, *Pace, Space and the Other in the Making of Fiction*, cit., p.36.

²⁵⁸ Ivi, p.24.

anche il testo, ragion per cui sono le parole a dover riprodurre il ritmo che l'autore ricerca. «Le parole devono adattarsi al ritmo»²⁵⁹, afferma infatti l'autrice, e non il contrario. Le parole che compongono un'opera devono conformarsi, dunque, alla cadenza percepita dallo scrittore o dalla scrittrice che la sta componendo, poiché il ritmo riproduce, ed è direttamente connesso, alla risonanza emotiva che ha avuto un evento per chi lo ha vissuto e sarà, quindi, la cifra significativa che permetterà a una storia di essere percepita come vera. Questa riflessione sul ritmo apre la questione della riproduzione del tempo a cui la narrazione è inevitabilmente connessa, tuttavia, bisogna fare una distinzione tra questi due elementi. Come afferma Agostino nelle sue *Confessioni*, infatti, il tempo è quasi impossibile da descrivere in quanto, qualsiasi cosa esso sia, non è direttamente percepibile attraverso i nostri sensi: non sentiamo il tempo, non lo vediamo o, tantomeno, lo tocchiamo. Diversamente dal tempo il ritmo, invece è possibile esperirlo a livello sensoriale attraverso il nostro corpo, infatti, può essere visto e percepito dal momento che, come tutte le creature viventi, siamo soggetti al ritmo della natura, con il succedersi dell'alba e del tramonto, alle fasi lunari, alle stagioni che cambiano, e, in modo preponderante, ai movimenti interni del nostro corpo, come il battito cardiaco o la respirazione²⁶⁰. Ma l'essere umano è anche capace di creare il ritmo cantando, ballando, o attraverso i riti. Il ruolo del ritmo è, dunque, direttamente connesso al concetto di ripetizione, senza ritmo non potrà essere riprodotta alcuna sequenza narrativa che metta in connessione gli eventi tra loro, dotandoli di una dinamica e una frequenza specifici, inoltre, la ripetizione è l'elemento che permette il passaggio dalla memoria autobiografica alla narrazione autobiografica dal momento che ricordare qualcosa non è altro che rimettere in scena (*re-enactment*) un'esperienza vissuta, dotandola di una forma e un significato specifici: «il ritmo è ripetizione, e la ripetizione ricordata crea significato»²⁶¹.

La prospettiva proposta da Hustvedt prevede, dunque, una profonda connessione tra corpo, memoria, narrazioni e immaginazione. Le nostre storie di vita non sono altro che storie di corpi che entrano continuamente in contatto tra loro e con l'ambiente che li circonda, e la cui relazione può essere interpretata alla luce del processo di simulazione

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Ivi, p.26.

²⁶¹ Ibidem.

incarnata, teorizzato da Vittorio Gallese, che, a partire da questo propone una nuova idea di intersoggettività.

Come ha dimostrato Eric Kandel, neurologo, psichiatra e neuroscienziato statunitense, il recupero e, dunque, ripetizione di un ricordo all'interno della nostra mente determina un *rehearsal*, che si traduce in specifici effetti fisiologici come la concentrazione di neurotrasmettitori nelle sinapsi e l'aumento delle connessioni interneuroniche²⁶². Dunque, la memoria autobiografica nel suo costituirsi si mappa nel cervello dell'individuo stabilendo a livello fisiologico delle connessioni tra neuroni che provano, ancora una volta, l'impossibilità di scindere il sistema mente-corpo. La memoria e ciò che viene chiamato processo di ritenzione di un ricordo appare, dunque, tutt'altro che un archivio dal quale estrarre uno specifico documento che resta uguale a se stesso nel tempo :

La vita di un ricordo è molto diversa da un viaggio senza scosse alla fine del quale si resta uguali a come si era quando siamo partiti. La vita di un ricordo è una continua trasformazione legata al fatto che la persona vive attraverso il tempo²⁶³

Le neuroscienze hanno rivelato che non esistono evidenze chiare sulla precisa connessione tra specifiche aree cerebrali e determinati processi operativi, e, dunque, che non siamo in grado di distinguere sul piano anatomico e funzionale l'atto di ricordare da quello del percepire, il percepire dall'immaginare, il ricordare dal simulare. Gerald Edelman e Giulio Tononi hanno dimostrato, ad esempio, che le connessioni multimodali sono alla base di quella che viene definita coscienza primaria, ovvero la capacità di immaginare una scena e, di conseguenza, costruire una relazione con gli oggetti e gli altri in cui vengono integrate una serie di informazioni eterogenee al fine di guidare il proprio comportamento. Nella coscienza primaria, categorizzazione percettiva e memoria sono processi quasi simultanei, poiché non è possibile categorizzare la realtà se non esiste già una qualche memoria di essa²⁶⁴. Ciò comporta che il ricordo del passato, la percezione del presente, l'aspettativa verso il futuro e l'immaginazione sono

²⁶² E. Kandel, *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind and Brain, from Vienna 1990 to the Present*, Random House, New York 2012; trad. It., G. Guerriero, *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, Raffaello Cortina, Milano 2016.

²⁶³ A. Smorti, *Raccontare per capire. Perché narrare aiuta a pensare*, cit., p.56.

²⁶⁴ G. M. Edelman, G. Tononi, *Universe of Consciousness. How matter becomes imagination*, Basic Books, New York 2000; trad. It, S. Ferraresi, *Un universo di conoscenza. Come la materia diventa immaginazione*, Einaudi, Torino 2000, p.93.

processi non sempre distinguibili sul piano atomico funzionale e dunque, come sostiene Hustvedt, memoria e immaginazione coinvolgono gli stessi processi mentali e, proprio per questo, sono profondamente connesse tra loro.

CAPITOLO II
JUDITH SCHALANSKY

Anche solo in misura minima,
l'opera letteraria deve far progredire — nel tema che affronta,
nel modo in cui lo esprime — la nostra comprensione di noi stessi,
e di noi stessi nel mondo.
Ian McEwan

LA QUESTIONE ECOLOGICA

Uno studio della letteratura che intende analizzare, in una prospettiva biopoetica, i suoi intrecci con il *bios*, deve necessariamente tenere in considerazione, non soltanto i rapporti che si instaurano con le neuroscienze cognitive, ma anche quelli che si istituiscono con la questione ecologica. Nel mondo contemporaneo l'ecologia è una struttura di senso che coinvolge molteplici aspetti del vivere sociale e della cultura¹. L'urgenza delle questioni ambientali, data, principalmente, dai cambiamenti climatici e da una conseguente diffusa percezione del rischio ecologico, ha fatto sì che i temi legati all'ecologia si insinuassero nella nostra vita quotidiana. Questo fattore, insieme alla maturazione di una coscienza ecologica da parte degli intellettuali, ha collocato il discorso ecologico, nelle sue varie accezioni e declinazioni, al centro dell'immaginario contemporaneo, rendendo i suoi motivi e temi sempre più presenti nell'arte figurativa, nel cinema e, naturalmente, anche nella letteratura. Quest'ultima ha avuto, e continua ad avere, un ruolo cruciale nel restituire, da un lato, e costruire, dall'altro, l'idea di ambiente che si afferma in una determinata epoca, proprio poiché il meccanismo stesso della narrazione permette il dispiegarsi delle forme di relazione che si instaurano tra esseri umani e natura². Per il pubblico italiano, a partire da questa considerazione, Niccolò Scaffai, nel suo *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, descrive il rapporto che si instaura tra la letteratura e l'ecologia, intesa come lo studio dei legami tra gli organismi viventi e il loro ambiente³, nei termini di uno scambio basato su una reciproca influenza: da un lato, il discorso ecologico si serve delle costruzioni narrative tipicamente letterarie, dall'altro, la letteratura trova

¹ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017, p.73.

² Ivi, p.74-75.

³ Ivi, p.11.

nell'ecologia sia argomenti originali, sia elementi per rinnovare temi classici come, ad esempio, quelli dell'apocalisse e della fine del mondo⁴.

Sostiene l'idea di questa profonda connessione tra la letteratura contemporanea, in particolare, e l'ecologia, anche Serenella Iovino che, nel volume *Ecologia Letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, collega il ritrovato interesse per i temi connessi alla questione ecologica a una vera e propria crisi, intesa come un complesso di condizioni storiche, biologiche e sociali⁵. L'inizio di questa crisi ecologica viene collocato da Iovino nel periodo in cui, con l'emergere dell'industrialismo a metà dell'Ottocento, scrittori e pensatori, quali Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, William Blake, Thomas Carlyle e, non per ultimo, Karl Marx, cominciarono a mettere in relazione la modifica dell'ambiente naturale con il mutamento della società. A questi, in territorio inglese e statunitense, seguono autori quali Nathaniel Hawthorne, Herman Melville e Charles Dickens, nelle cui opere trova una delle prime raffigurazioni letterarie l'altra faccia dello sviluppo industriale. Le riflessioni, che in questi autori, per lo più, prendono la forma di una denuncia sociale, si concretizzeranno soltanto negli anni '60 del secolo successivo, in un dibattito vero e proprio sulle conseguenze delle attività produttive dell'uomo sulla natura⁶. In questo contesto emerge, ad esempio, il tema della *carrying capacity* della Terra, ovvero la capacità di carico che il pianeta ha di sostenere l'impatto delle attività umane, portato per la prima volta all'attenzione nel 1864 dal politico e ambasciatore statunitense George Perkins Marsh, nel suo *Man and Nature; or, Physical Geography as Modified by Human Action*⁷.

Da questo momento in poi, l'argomento che si colloca al centro della questione ecologica è la definizione dei termini e dei confini dell'intervento umano sulla natura, contro quell'idea che la concepisce soltanto come una risorsa da sfruttare. Tra gli intellettuali che si occupano di questo tema in Italia vi è Pier Paolo Pasolini che, nei suoi *Scritti Corsari*⁸, riflette sulle contraddizioni del concetto di progresso, nell'ambito delle dinamiche dello sviluppo capitalistico. Pasolini, nei suoi articoli, che prima ancora di essere raccolti in un volume furono pubblicati sulla rivista *Il Corriere della Sera*, si

⁴ Ivi, pp.12-13.

⁵ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano 2006, p.31.

⁶ Si veda: S. Iovino, *Filosofie dell'ambiente. Etica, natura, società*, Carocci, Roma 2004, pp.26-32.

⁷ G. P. Marsh, *Man and Nature; or, Physical Geography as Modified by Human Action*, Seribner, New York 1864; trad. it. F. O. Vallino, *L'uomo e la natura, ossia la superficie terrestre modificata per opera dell'uomo*, Franco Angeli, Milano 1988.

⁸ P.P. Pasolini, *Scritti Corsari* (1975), Garzanti, Milano 2015.

occupò di argomenti che, insieme alle implicazioni di tipo socio-politico, posero all'attenzione del grande pubblico temi quali l'inquinamento dell'aria e dell'acqua, come avvenne, ad esempio, nel caso de *L'articolo delle Lucciole*. Gli anni '70 aprono, inoltre, con volumi quali *Animal Liberation* (1975) di Peter Singer o *Victims of Science. The Use of Animals in Research* (1975) di Richard Ryder, una riflessione sull'impossibilità di concepire un universo morale specistico, ovvero costituito unicamente in funzione della specie umana, ponendosi in contrasto con l'idea di oppressione e soggiogamento degli animali secondo gli interessi del sistema di produzione industriale. Considerazioni come queste pongono le basi per quegli interrogativi che, nei due decenni successivi, faranno emergere, in modo ancora più evidente, le incongruenze di un atteggiamento epistemologico che, nel tentativo di favorire il progresso dell'uomo, ha danneggiato gli equilibri ecologici di forme di vita umane e non umane. Di ciò si fanno portavoce Carolyn Merchant, con opere quali *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution* (1980) e, qualche anno più tardi, *Radical Ecology: The Search for a Livable World* (1992), o Evelyn Fox Keller in *Reflections on Gender and Science* (1985). Il dibattito sulla questione ecologica, in questi anni, vira verso la possibilità, che diventa una necessità, di un uso etico della razionalità scientifica e tecnologica, che deve tenere conto, dunque, sul piano ecologico e sociale, delle sue conseguenze: si fa avanti l'idea di un'etica ambientale che mira a infrangere il mito della priorità ontologica dell'essere umano sulla natura⁹. Alla luce di ciò, nell'ambito della cultura postmoderna, la crisi ecologica di cui parla Iovino si colloca su un versante «anti-ideologico costruttivo»¹⁰, ovvero che si impegna nella ricostruzione di un orizzonte aperto di valori, partendo, con evidenti implicazioni etiche, dallo smascheramento e dalla decostruzione di ideologie e concetti assiologici appartenenti a una logica antropocentrica e di dominio sulla natura da parte dell'uomo. Secondo Iovino, proprio per il suo carattere costruttivo, la crisi ecologica che si verifica nella società, ha delle ripercussioni anche sulla letteratura contemporanea, che, da parte sua, si assume il compito di rielaborare i nuovi valori che emergono dalla rottura con una tradizione basata su quelle ideologie che avevano caratterizzato la modernità, e il periodo precedente a questa, e che proprio la letteratura aveva, in parte, anche allora, contribuito a diffondere e consolidare. La letteratura in questo contesto diventa, dunque,

⁹ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p.34.

¹⁰ Ivi, p.40.

il luogo in cui si costituiscono e uno dei principali mezzi attraverso cui vengono trasmessi questi nuovi sistemi di valori, basati sull'idea che un tipo di progresso fondato sull'indiscutibile centralità dell'umano e del suo completo dominio sulla natura non sia più proponibile:

[...]nell'età della crisi (e della cultura) ecologica, la letteratura *ri*-diviene una forma di discorso filosofico: una forma educativa e riflessiva, etica nel senso che dà rappresentazioni significative del mondo umano e, proprio in forza di queste rappresentazioni, crea una consapevolezza intorno al valore¹¹.

Al fine di comprendere questi rapporti, sempre più stretti, tra letteratura ed ecologia, tra la fine degli anni '80 e gli inizi degli anni '90, negli Stati Uniti, nasce l'*Ecocriticism*, diffusosi, poi, in Italia con il nome di ecocritica o ecologia letteraria¹², che individua come peculiare oggetto di analisi proprio quei rapporti che si instaurano, attraverso la narrazione, tra gli esseri umani e la natura all'interno di un testo letterario. Il termine *Ecocriticism* fu coniato da William Rueckert nel 1978 nel suo articolo *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*¹³, ma l'idea di una critica letteraria ecologica compare ancora prima con il libro di Joseph Meeker, *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, pubblicato nel 1972, in cui l'ecologia letteraria viene definita come «lo studio dei temi e delle relazioni biologiche che appaiono nelle opere letterarie»¹⁴. Oltre ad avere posto le basi per lo studio di quelle che Meeker definisce le «relazioni biologiche» che si istituiscono all'interno di un testo letterario, al volume va riconosciuto, inoltre, il merito di avere introdotto una questione fondamentale nell'ambito dell'ecologia letteraria, ovvero quale sia il ruolo giocato dalla letteratura nell'ecologia della specie umana e, dunque, che ruolo ha e ha avuto nella sua evoluzione:

Se la creazione della letteratura è un'importante caratteristica della specie umana, allora bisognerebbe esaminarla con attenzione e onestà per scoprire la sua influenza sul comportamento umano e sull'ambiente naturale, per determinare quale ruolo, se ne ha

¹¹ Ivi, p.67.

¹² Ivi, p.15.

¹³ W. Rueckert, *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*, in «Iowa Review», 9.1 (1978), pp.62-86.

¹⁴ J. Meeker, *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, Carl Scribner's Sons, New York 1972, p.9. Traduzione mia.

uno, essa gioca nel benessere e nella sopravvivenza del genere umano[...]. È un'attività che ci permette un miglior adattamento al mondo o che ci estranea da esso? Vista nell'ottica impietosa dell'evoluzione e della selezione naturale, la letteratura contribuisce più alla nostra sopravvivenza o alla nostra estinzione?¹⁵

In questa cornice teorica tracciata da Meeker, dando come assunto di base il ruolo coevolutivo di natura e cultura, le forme di conoscenza in generale, siano esse umanistiche o scientifiche, influiscono sulle condizioni di vita degli esseri umani e sugli ambienti in cui vivono e, dunque, è proprio in questo senso, sottolinea Meeker, che l'ecologia letteraria ci permette di studiare la funzione della letteratura e il modo in cui essa influisce sulla sopravvivenza della specie umana¹⁶. L'ecologia letteraria, per questa sua attenzione alla funzione della letteratura rispetto all'evoluzione e alla sopravvivenza del genere umano, si rifà, dunque, a un interrogativo darwiniano che Serenella Iovino traduce nel quesito «in che misura la cultura rappresenta uno strumento adattivo nell'evoluzione dell'umano?»¹⁷. Questa domanda sottende, in modo evidente, quelle teorie secondo cui proprio lo sviluppo della cultura stessa è, di per sé, una risposta evolutiva, nonché una strategia vincente di sopravvivenza, considerazioni che, sempre di più negli ultimi anni, diventano oggetto di riflessione anche dei letterati¹⁸.

Nell'ambito dell'*Ecocriticism*, sulla scia di Meeker, anche Glen Love, parla di una stretta correlazione tra l'evoluzione biologica e quella culturale, che si concretizza in una reciprocità bio-culturale¹⁹. Se, infatti, la letteratura, e la cultura in generale, sono un modo attraverso il quale l'essere umano rappresenta i propri valori e il proprio rapporto con il mondo che lo circonda, allora è possibile immaginare che esse abbiano una forte incidenza su questo rapporto, e che contribuiscano a orientare il nostro processo di adattamento²⁰. È proprio grazie all'iniziativa di Glen Love insieme ad altri studiosi di letteratura americana, quali Cheryll Burgess Glotfelty, Scott Slovic, Patrick Murphy e Lawrence Buell, che l'*Ecocriticism*, agli inizi degli anni '90, diventa una vera e propria

¹⁵ Ivi, pp.3-4. Traduzione mia.

¹⁶ Ivi, p.17.

¹⁷ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p.64.

¹⁸ Si vedano: M. Cometa, *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Carocci, Roma 2018, pp.99-136; J. Gottschall, *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*, Mariner Books, Boston 2012; trad. it., G. M. Olivero, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2018.

¹⁹ G. A. Love, *Practical Ecocriticism: Literature, Biology and the Environment*, University press of Virginia, Charlottesville 2003, p.19.

²⁰ Ivi, p.16.

disciplina: nei dipartimenti di letteratura si comincia a discutere di crisi ecologica. L'ecologia letteraria che fa capo a questi studiosi statunitensi, propone una visione in cui tra natura e cultura esiste una relazione che non è solo di contiguità, ma di azione reciproca. In quest'ottica, le opere letterarie, dunque, possono avere la funzione di indirizzare questa reciprocità secondo specifici valori, concedendo all'uomo quella che Robert Ornstein e Paul Ehrlich definiscono un'«evoluzione consapevole»²¹. In questo contesto, ci si chiede quali siano gli strumenti di cui l'etica e la cultura dispongono per fronteggiare la crisi ecologica e come possa essere possibile trasmettere una consapevolezza ecologica attraverso la letteratura, una disciplina evidentemente non tecnico-scientifica²². L'*Ecocriticism* degli anni '90 e del successivo decennio, dunque, intende essere una forma di attivismo culturale che, attraverso la critica letteraria, sia capace di sollecitare un cambiamento e un impegno per un agire ambientale²³.

Se le prime forme di critica letteraria ecologicamente orientata degli anni Sessanta e Settanta rimasero delle espressioni individuali, nell'ambito dell'*Ecocriticism*, proprio a partire l'intento etico-educativo da cui nasce, prevale l'idea di una collaborazione e un continuo scambio di idee tra studiosi, che si concretizza nella nascita dell'Asle (*Association for the Study of Literature and Environment*), fondata nel 1992 negli Stati Uniti, a cui fa capo la rivista, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment (Isle)*. Grazie anche a questa associazione, l'*Ecocriticism* ha trovato un'enorme diffusione in quasi tutto il mondo, come dimostrano il fiorire delle varie filiazioni internazionali, come quella nate in Gran Bretagna, Corea, Australia, Nuova Zelanda, Giappone, India e Cina, e l'istituzione di altre società di studi ecocritici, quali l'Easlce (*European Association for the Study of Literature, Culture, and the Environment*), l'Osle India (*Organisation for Studies in Literature and Environment-India*), e la Esac/Acée (*Environmental Studies Association of Canada*)²⁴.

Quello che Iovino descrive come il duplice intento politico-epistemologico dell'*ecocriticism*²⁵, si riflette anche nella metodologia che viene definita all'interno di

²¹ R. Ornstein, P. Ehrlich, *New World, New Mind: Moving Toward Conscious Evolution*, Simon New York 1990.

²² Si vedano: C. Glotfelty, *Teaching Green: Ideas, Sample Syllabi, and Resources*, in «ISLE», 1.1(1993), pp.151-156; Id, *Literary Studies in an Age of Environmental Crisis*, in Id, H. Fromm (a cura di), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, Athens-London 1996.

²³ Si vedano: L. Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, Cambridge 1995; Id, *The Future of Environmental Criticism: Environmental crisis and Literary Imagination*, Blackwell, Malden 2005.

²⁴ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p.17.

²⁵ Ivi, p.19.

questa tipologia di critica letteraria. Si delinea, da un lato, una linea storico-ermeneutica, dall'altro, una linea etico-pedagogica. La prima cerca di ricostruire, a partire dall'analisi dei testi, il rapporto tra umanità e natura che viene definito dall'autore nella sua opera, conformandosi all'ideologia dominante del periodo storico in cui vive o distaccandosene. Questo tipo di analisi riguarda, in particolare, il filone della cosiddetta *nature writing*, a cui si dedicano Lawrence Buell²⁶, Jonathan Bate²⁷, David Mazel²⁸, e Terry Gifford²⁹, che hanno fornito interessanti letture di Thoreau, Emerson, William Wordsworth, così come di altri autori romantici inglesi. La linea storico-ermeneutica tende, invece a privilegiare un approccio all'analisi del testo che ne faccia emergere, di volta in volta, i valori di cui si fa veicolo, in relazione alle problematiche dell'etica ambientale. Talvolta, queste due linee si costituiscono come articolazioni di un unico processo di lettura, che mira a una presa di coscienza dei valori ecologici di cui il testo, per via negativa o affermativa, si fa portavoce³⁰.

Allo stato attuale, l'analisi ecocritica non si esercita più solo su testi letterari di argomento naturalistico o ambientale, in cui la natura sia oggetto di rappresentazione *tout court* alla luce di un'idea di *wilderness*, e, dunque, di natura incontaminata, ma, si estendono a tutto lo spettro delle questioni ecologiche che possono essere oggetto di rappresentazione. Il rinnovamento del pensiero ecocritico ha portato, negli ultimi anni, all'elaborazione del cosiddetto *Material Ecocriticism* che, emancipandosi dall'idea di *wilderness*, in relazione a una natura in netta opposizione all'uomo, caratteristica del primo *Ecocriticism*, orienta l'analisi verso contesti ibridi in cui elementi naturali e antropici si mescolano ed entrano in relazione l'uno con l'altro³¹. Ha contribuito a rinnovare il concetto di *wilderness*, intrinseco alla visione della natura dell'*Ecocriticism* anglo-americano, anche il pensiero ecologico sviluppatosi in Francia negli ultimi decenni, che fa capo ad autori quali Edgar Morin o Philippe Descola. Riproponendo la lettura dell'etica ambientale del filosofo John Baird Callicot, che si rifà, a sua volta, al

²⁶ Si vedano: L. Buell, *The Thoreauvian Pilgrimage: The Structure of an American Cult*, in «American Literature», 61.2(1989), pp. 175-99; Id, *Emerson*, Harvard University Press, Cambridge-London 2003.

²⁷ J. Bate, *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*, Routledge, London-New York 1991.

²⁸ D. Mazel, *A Century of Early Ecocriticism*, University of Georgia Press, Athens-London 2001.

²⁹ T. Gifford, *Pastoral*, Routledge, London-New York 1999; Id, *Reconnecting with John Muir: Essays in Post-Pastoral Practice*, University of Georgia Press, Athens-London 2006.

³⁰ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., pp.16-18.

³¹ Per un approfondimento sul *Material Ecocriticism*: C. Schliephake, *Urban Ecologies: City Space, Material Agency, and Environmental Politics in Contemporary Culture*, Lexington Books, New York-London 2014; S. Iovino, S., Oppermann., *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington 2014.

concetto di *land ethic* dello scrittore ecologista americano Aldo Leopold, il dibattito francese e, successivamente anche europeo, propone una nuova etica della natura basata sul valore della conservazione, che mette in discussione i confini tra umano e non-umano³². A partire dalla sua diffusione in Europa e nel mondo, l'*Ecocriticism* comincia, dunque, a rivolgersi alle opere letterarie e a tutte le forme culturali in cui sia tematizzato il rapporto umanità-natura. In particolare, si pone l'obiettivo di individuare, nel suo lavoro di analisi delle opere letterarie, quelle espressioni delle tematiche emergenti nel dibattito etico-ambientale, con particolare attenzione a quelle istanze della natura considerate marginali³³. In questo senso, le analisi ecocritiche si concentrano sul modo in cui la letteratura si fa espressione dei conflitti socio-ecologici, a partire dalle problematiche legate alle differenze, ad esempio, di genere e di specie, fino alle discriminazioni ambientali, come il razzismo e classismo ambientale³⁴. Sono sempre più numerosi, infatti, gli studi dedicati a intersezioni tematiche e prospettive in ambiti quali l'ecofemminismo, o quelli che incrociano l'ecologia con la sociologia, le questioni di giustizia sociale, insieme alla scrittura nativa e afroamericana, o ancora quegli ambiti in cui l'ecologia urbana incontra gli studi sul paesaggio, il cinema, l'arte, la pratica pedagogica e la semiotica, arricchendo la pluralità degli approcci, e dando un grande impulso allo studio comparatistico e interdisciplinare. Questo è quanto Meeker in un certo senso prefigurava, sottolinea Iovino, quando insisteva proprio sul carattere interdisciplinare dell'ecologia letteraria e auspicava una metodologia basata su una visione ecologica e un approccio comparatistico³⁵.

In Italia, a partire dai macrotemi individuati dagli studi di ecocritica di ascendenza statunitense, Niccolò Scaffai propone una prospettiva, in parte diversa e autonoma, che si concentra sui legami tra ambiente e letteratura, e che punta a fare emergere il nesso tra l'ecologia e la struttura delle opere in cui gli elementi legati al discorso ecologico agiscono come figure e determinano lo sviluppo della trama. Scaffai nell'analisi dei testi letterari in cui è presente la tematica ambientale, mette, dunque, al centro della sua riflessione i dispositivi formali attraverso cui questa viene affrontata e inserita

³² N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., pp.64-65.

³³ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., pp.68-70.

³⁴ Si veda: K. Armbruster, K. Wallace (a cura di), *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, University of Virginia Press, Charlottesville 2001.

³⁵ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., pp.20-21.

all'interno della trama³⁶. Uno di questi dispositivi è lo straniamento che, nell'ambito di un'opera di finzione che sviluppa temi e motivi legati all'ecologia, risulta particolarmente utile proprio poiché:

Un autore può ad esempio contare su tale meccanismo per illustrare i danni prodotti dall'uomo sull'ambiente, facendoci guardare con occhi diversi gli effetti di alcune nostre abitudini quotidiane — effetti che di solito ignoriamo o trascuriamo. Lo stesso accade, in forma anche più evidente, quando un'opera di finzione racconta e giudica la civiltà umana dalla prospettiva di altri esseri —animali, creature fantastiche — o da un orizzonte temporale lontano nel futuro o nel passato³⁷.

Partendo dalla definizione del teorico russo Viktor Borisovič Šklovskij, che descrive lo straniamento come un procedimento letterario basato su una prospettiva inattesa su una realtà che, sotto altra luce, ci era o ci appariva nota e familiare, Scaffai ne estende il campo di azione, sottolineando che, non soltanto si tratta di un procedimento basato sull'invenzione di una prospettiva inedita, ma prevede anche un ribaltamento di prospettive già esistenti tra umano e non umano³⁸. Alla luce di ciò, Scaffai fa riferimento ad altri due dispositivi formali, la naturalizzazione e la defamiliarizzazione. La naturalizzazione, che si produce quando si assume il punto di vista dello “strano”, dunque, dell’“altro”, insieme alla defamiliarizzazione, ottenuta facendo apparire inusuali, attraverso, ad esempio, l'uso della focalizzazione esterna, figure, luoghi o oggetti che non hanno mutato ontologicamente le loro qualità normali, sono spesso considerate fasi di uno stesso processo nel medesimo testo, talvolta, preliminari allo straniamento propriamente detto, e permettono all'autore o all'autrice di creare una «visione nuova» su un ambiente, apparentemente, già noto³⁹. Proprio per questa ragione, questi dispositivi formali sono considerati forme di relazione tra letteratura ed ecologia. Quest'ultima, infatti, ha dato alla letteratura, soprattutto quella contemporanea, nuove occasioni tematiche per mettere in scena questi dispositivi formali classici che rinnovano nella tematica ecologica la loro efficacia cognitiva⁴⁰. Scaffai sottolinea, inoltre, come proprio l'utilizzo di una prospettiva, per così dire,

³⁶ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., pp.13-14.

³⁷ Ivi, p.14.

³⁸ Ivi, pp.27-28.

³⁹ Ivi, p.27.

⁴⁰ Ivi, p.12.

straniante costituisca la radice dello stesso sviluppo del pensiero ecologico, in particolare, del concetto di *Umwelt*, ovvero ambiente⁴¹. Questo concetto è stato introdotto, nella prima metà del Novecento, dal biologo ed etologo Jakob von Uexküll, considerato uno dei padri dell'ecologia e recuperato di frequente nell'ambito dell'ecofilosofia contemporanea. Il lavoro di Uexküll, infatti, ha rappresentato una tappa importante nello sviluppo del moderno pensiero ecologico. In libri come *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*⁴², Uexküll mette in discussione la prospettiva antropocentrica sull'ambiente, dimostrando che ogni organismo percepisce il medesimo ecosistema per mezzo di coordinate di spazio e di tempo diverse, ovvero vive quel luogo come una *Umwelt* particolare⁴³. Considerare uno stesso luogo non più come un unico ambiente ma come un insieme di infiniti mondi percettivi, reciprocamente esclusivi a seconda del punto di vista, che sia quello dell'ape, della zecca o della medusa, produce, dunque, un punto di vista straniante su uno spazio conosciuto, proprio perché la percezione di questo ambiente da parte degli animali, delle piante e dei minuscoli organismi che lo abitano risulta lontana da quella che ne ha l'essere umano.

Un'ultima questione relativa al rapporto tra letteratura ed ecologia, che verrà approfondita in questo capitolo, si rifà a quelle «relazioni biologiche», di cui parla Meeker, che si instaurano all'interno di un testo letterario. Il concetto fondamentale intorno a cui ruota questo ulteriore anello di congiunzione tra i due ambiti è quello di ecosistema, che, in ambito letterario si traduce in quel «complesso di viventi relazioni»⁴⁴ che fanno di un'opera letteraria un vero e proprio ambiente. Questo ulteriore legame tra ecologia e letteratura e, in particolare tra biologia e letteratura, prevede che l'intreccio della trama e il sistema di relazioni che si instaurano all'interno di un'opera di finzione, imitino l'interazione tra i molteplici fattori che incidono su un ecosistema naturale rendendolo tale ed è, dunque, proprio in questo senso che Scaffai definisce l'opera letteraria come un ambiente. Prendendo in considerazione, però, anche quelle opere in cui, oltre al testo, coesistono immagini, o fotografie, ovvero gli

⁴¹ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., pp.28-29.

⁴² J. von Uexküll, K. Georg, K., *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten* (1934); trad. it., M. Mazzeo (a cura di), *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata 2013.

⁴³Ivi, pp.54-55.

⁴⁴ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p.72.

iconotesti, il concetto di opera letteraria come ecosistema deve necessariamente tenere in considerazione, non soltanto il sistema di relazioni che si instaurano all'interno della narrazione stessa, ma anche di quello che si stabilisce tra il testo e le immagini, o ancora tra questi due elementi, il layout delle singole pagine e il design dell'intera opera. Alain Montandon, nel suo *Iconotextes*, definisce la forma iconotestuale come una «totalità inscindibile», ponendo l'accento sull'interattività del rapporto fra la scrittura e la componente visuale e su come questa incida anche sulle peculiarità dell'atto di ricezione⁴⁵. La combinazione delle due componenti, visiva e testuale, sia dal punto di vista della collaborazione al significato, sia della disposizione tipografica, danno vita a una specifica relazione tra parole e immagini che, sottolinea Daniela Brogi, non vive, né va considerata, puramente in termini di intertestualità ma nei termini di un ecosistema⁴⁶. Riprendendo il concetto di Brogi, Giuseppe Carrara in *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, definisce l'ecosistema, nella sua accezione iconotestuale, una struttura complessa e aperta di più elementi:

L'idea di ecosistema, infatti, presuppone il dialogo, il conflitto e la costante complicazione di tutti gli elementi, in un continuo interscambio che permette la vita (in biologia) e la creazione di un significato (in letteratura). Il senso e il funzionamento della struttura, dunque, è dato dalla collaborazione delle sue componenti: la convivenza nel medesimo spazio testuale di parole e di immagini determinerà prassi di lettura e di interpretazione diversi che dovranno tenere conto necessariamente del dialogo fra questi elementi e di quel principio di insubordinazione di cui s'è detto, poiché la componente verbale e quella visuale non sono in una posizione di dipendenza gerarchica, bensì di compresenza e possono farsi veicolo di istanze diverse⁴⁷.

È proprio, dunque, in questo sistema di relazioni che si realizza quel parallelismo tra letteratura ed ecologia attraverso il concetto di ecosistema, che in letteratura diventa, sottolinea Carrara, una struttura retorica, complessa, aperta e reticolare⁴⁸.

Avendo individuato i temi principali attorno a cui si muove la questione ecologica nei suoi rapporti con la letteratura, in questo capitolo verrà approfondito il caso della scrittrice e designer tedesca Judith Schalansky. Alla luce di un approccio che si basa

⁴⁵ A. Montandon, *Iconotextes*, Ophrys, Paris 1990, p.7.

⁴⁶ D. Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Carocci, Roma 2028, p.38.

⁴⁷ G. Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020, p. 370.

⁴⁸ Ivi, p. 10.

sulla critica letteraria a sfondo ecologico e che punta a indagare i rapporti che si instaurano tra letteratura contemporanea ed ecologia. Le opere di questa autrice, infatti, risultano particolarmente interessanti, sia per quanto riguarda le relazioni biologiche che si instaurano nel testo letterario, proprio a partire dal concetto di ecosistema iconotestuale, sia per quanto riguarda i procedimenti retorico-cognitivi attraverso cui le tematiche ambientali entrano a far parte della trama del racconto, in particolare, tramite l'uso del dispositivo dello straniamento.

Schalansky, nata a Greifswald nel 1980, è laureata in Storia dell'arte e in Design e lavora a Berlino come scrittrice e designer. Esordisce nella scrittura con il saggio *Fraktur mon Amour*, compendio tipografico pubblicato nel 2006, in cui riproduce più di 300 caratteri della scrittura gotica, spaziando da quelli storici alle reinvenzioni contemporanee. A questo volume hanno fatto seguito nel 2008 il fototesto *Blau steht dir nicht. Matrosenroman*⁴⁹, nel 2009 *Atlas der abgelegene Inseln: Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*⁵⁰, e, nel 2011, *Der Hals der Giraffe. Bildungsroman*⁵¹. Dopo *Verzeichnis einiger Verluste*⁵², che risale al 2018, la sua opera più recente è il saggio, pubblicata a Giugno 2023, *Schwankende Kanarien*. La caratteristica principale che accomuna le opere di Schalansky risiede nell'abilità dell'autrice di dar vita a narrazioni composite e che si sviluppano su più temi, in grado di stabilire connessioni tra passato e presente. Le sue opere si inseriscono all'interno di un profondo dialogo e confronto su alcuni temi centrali che appartengono al discorso ecologico, che saranno qui oggetto di analisi, a partire da cinque delle categorie che sono state individuate in precedenza a fondamento di una prospettiva di analisi biopoetica della letteratura: evoluzione, ambienti, ibridazione, animalità ed estinzione. Nelle opere di Schalansky il *bios* si configura spesso come tema centrale attorno a cui si sviluppa la narrazione. È il caso del romanzo *Lo splendore casuale delle meduse*, che ha inizio proprio con la prima lezione di biologia dell'anno della professoressa Inge Lohmark sugli ecosistemi e gli equilibri ambientali, per proseguire, lezione dopo

⁴⁹ J. Schalansky, *Blau steht dir nicht. Matrosenroman*, Mare Verlag, Amburgo 2008; trad. it. F. Pantanella, *Il blu non ti dona. Romanzo marinaresco*, Nottetempo, Torino 2021.

⁵⁰ J. Schalansky, *Atlas der abgelegenen Inseln: Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*, Mare Verlag, Amburgo 2009; trad. it., F. Gabelli, *Atlante tascabile delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, Bompiani, Milano 2015.

⁵¹ J. Schalansky, *Der Hals der Giraffe*, Suhrkamp, Berlin, 2011; trad. it., F. Pantanella, *Lo splendore casuale delle meduse*, Nottetempo, Milano 2013.

⁵² J. Schalansky, *Verzeichnis eineger Verluste*, Suhrkamp, Berlin, 2018; trad. it., F. Pantanella, *Inventario di alcune cose perdute*, Nottetempo, Milano 2020.

lezione, con lo svilupparsi di una profonda riflessione sul concetto di evoluzione, nelle sue varie accezioni, e sulle estinzioni, avvenute e presunte. Gli intrecci tra vegetazione, animali e esseri umani saranno, invece, il filo conduttore che unisce i cinquanta racconti delle isole remote del volume *Atlante tascabile delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, in cui Schalansky lascia emergere la fitta rete di relazioni che si instaurano tra questi tre elementi in un determinato ambiente, chiamando in causa logiche di tipo antropocentrico e colonialista, insieme a quelle derivanti dalla tradizione filosofica occidentale tra cui, in primis, la visione dualistica e piramidale del rapporto tra umanità e natura. Infine, l'eterogeneità dei dodici racconti del volume *Inventario di alcune cose perdute*, ciascuno dedicato a qualcosa che non esiste più nel nostro mondo contemporaneo, permette, l'intreccio delle tematiche già citate insieme a quelle dell'animalità e dell'ibridazione.

In questo capitolo si propone un'analisi che, a partire da una prospettiva biopoetica, indaga in che modo, attraverso la narrazione e, dunque, la *fiction*, emerge e può essere affrontata la questione ecologica. Attraverso un close reading delle opere *Lo splendore casuale delle meduse*, *Atlante tascabile delle isole remote* e *Inventario di alcune cose perdute*, si vedrà quali temi, e attraverso quali procedimenti retorico-cognitivi, Judith Schalansky mette in discussione tematiche quali la distruzione della flora e della fauna, i cambiamenti climatici, l'estinzione di alcune specie animali, o ancora, l'ibridazione degli ambienti tra elementi naturali e antropici. Sarà oggetto di analisi, dunque, come questi temi vengono introdotti e messi in relazione all'interno delle sue opere che si muovono, secondo una logica iconotestuale, tra scrittura, immagini e design.

EVOLUZIONE

Il tema dell'evoluzione, in relazione al ruolo che ha la letteratura nello sviluppo e nella sopravvivenza della specie umana, come si è visto, è al centro, della questione ecologica e dell'analisi ecocritica delle opere di finzione in una prospettiva darwiniana. Quello dell'evoluzione è un tema ben noto alla teoria letteraria e all'antropologia filosofica e, adesso, ci permette di instaurare un nuovo legame con le scienze del *bios*, dal momento che, sia le varie forme di darwinismo letterario, sia le scienze cognitive, sono inclini a

considerare la narrazione, l'arte e la letteratura strumenti cognitivi che hanno dato effettivamente vantaggi evolutivi alla specie umana⁵³.

L'evoluzionismo, da Darwin a Winfried Menninghaus, specialmente negli ultimi anni, ha trovato applicazioni che vanno, per citare soltanto alcuni ambiti, dall'antropologia⁵⁴, alla filosofia della mente⁵⁵, diventando anche oggetto di riflessione dell'ecologia, a partire da pensatori, come il già citato Meeker, il quale, mettendo in relazione l'evoluzione biologica con quella culturale, afferma che «la teoria evoluzionistica ci aiuta a capire che cos'è che ci rende creature culturali»⁵⁶. L'evoluzionismo, similmente all'ecologia, sembra essere diventato, dunque, un vero e proprio paradigma interpretativo, dal momento che, in un'ottica darwiniana, la cultura stessa è considerata una risposta evolutiva e, allo stesso tempo, una strategia vincente di sopravvivenza⁵⁷.

I concetti di risposta evolutiva e di strategia di sopravvivenza, in relazione a un'ottica darwiniana, sono tematizzati nel romanzo di Judith Schalansky *Der Hals der Giraffe*. L'intera trama dell'opera ruota attorno ai temi legati alla biologia e ciò risulta chiaro anche dai titoli che l'autrice affida ai tre capitoli in cui è diviso il libro: Equilibri ecologici, Ereditarietà genetica e Teoria dell'evoluzione. La biologia è l'ambito da cui Schalansky attinge anche per comporre il corredo iconografico del volume. In questo iconotesto, infatti, troviamo, tra le molte immagini a sfondo biologico, oltre a quelle delle meduse, riportate sulla copertina dell'edizione italiana, una sezione di un tronco d'albero⁵⁸, un'illustrazione degli stadi di sviluppo dal girino alla rana⁵⁹, quelli dell'ape⁶⁰, insieme a una riproduzione della struttura del DNA⁶¹ e del processo di divisione mitotico di una cellula⁶². Queste immagini, estendendo la valenza della

⁵³ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017, p.42.

⁵⁴ Si veda, ad esempio, H. Cronin, *The Ant and the Peacock: Altruism and Sexual Selection from Darwin to Today*, Cambridge University Press, London 1991, trad. it., L. Sosio, *Il pavone la formica: selezione sessuale e altruismo da Darwin a oggi*, Il saggiatore, Milano 1999.

⁵⁵ Si vedano: F. Ianneo, *Meme. Genetica e virologia di idee, credenze e mode*, Castelvechi, Roma 2005; R. Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford 1976, trad. it., G. Corte, *Il gene egoista*, Mondadori, Milano 1989; D. C. Dennet, *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meaning of Life*, Simon and Schuster, New York 1995, trad. it., S. Frediani, *L'idea pericolosa di Darwin. L'evoluzione e i significati della vita*, Bollati Boringhieri, Torino 2015.

⁵⁶ J. Meeker, *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, cit., p.9. Traduzione mia.

⁵⁷ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., pp.64-65.

⁵⁸ J. Schalansky, *Der Hals der Giraffe*, Suhrkamp, Berlin, 2011, trad. it., F. Pantanella, *Lo splendore casuale delle meduse*, Nottetempo, Milano 2013, p.42.

⁵⁹ Ivi, p.112.

⁶⁰ Ivi, p.126.

⁶¹ Ivi, p.124.

⁶² Ivi, p.132.

tripartizione di Michele Cometa delle modalità di costruzione del fototesto anche all'iconotesto, istituiscono con il testo un rapporto, talvolta di collaborazione, rispondendo alla logica della forma-illustrazione, talvolta, di conflitto, riproducendo alcune caratteristiche della forma-emblema⁶³.

Il romanzo segue il punto di vista della Professoressa Inge Lohmark, insegnante di biologia ed educazione fisica al Liceo Charles Darwin, situato in una piccola città della Pomerania Anteriore, appartenente all'ex DDR. Questa città, trasposizione letteraria di Greifswald, all'indomani della riunificazione, vive una condizione di spopolamento che, inevitabilmente, si riflette sul numero di alunni, sempre più esiguo, che frequenta il liceo Darwin. Un primo riferimento alla scenario post-riunificazione è proprio il nome stesso della scuola, che, da Lilo Herrmann, diventa, appunto, il liceo Charles Darwin. Dopo la riunificazione, nel 1990, infatti, molte scuole e altre istituzioni che avevano il nome di Lilo Herrmann, protagonista della resistenza comunista contro il nazismo, vennero rinominate al fine di eliminare qualsiasi riferimento al regime precedentemente vigente. Provvedimenti improvvisi e repentini come questo, eliminarono di fatto importanti caratteri identitari di una popolazione che ancora si riconosceva in essi, come avverrà anche nel caso della demolizione del Palazzo della Repubblica di Berlino, a cui Schalansky fa riferimento più volte nei suoi volumi, e contribuirono a determinare una condizione di incertezza e instabilità che, si riflette a pieno nella caratterizzazione della protagonista del romanzo:

Non c'era più nulla che ricordasse Lilo Herrmann. All'epoca avevano voluto fare tutto per bene e insieme alle immagini di compensato avevano tolto di mezzo anche il vecchio nome. Lilo Herrmann era morta e definitivamente dimenticata. Ancora quattro anni e poi sarebbe finito tutto. Anche per lei. Inge Lohmark non si faceva illusioni. Ricominciare da zero da un'altra parte? Non lei. Un vecchio albero non si può trapiantare. E lei era una

⁶³ Si fa riferimento qui alla tripartizione delle modalità di costruzione del fototesto descritte da Michele Cometa, che tiene conto delle strette relazioni che si instaurano fra la visualità dell'opera, la sua messa in pagina in relazione al testo, la collocazione spaziale delle immagini e lo stile visivo. Cometa individua tre forme, la forma-emblema, la forma-illustrazione e la forma-atlante. Nella forma-emblema prevale il ruolo dell'autore che costringe il lettore a una lettura/visione monodirezionale e tripartita in *inscriptio*, il titolo, *pictura*, l'immagine, e *subscriptio*, ovvero una sentenza o un commento che si collega ai primi due elementi. Il significato complessivo, dunque, sarà dato dall'accostamento delle tre componenti. La seconda, la forma-illustrazione, viene definita come la visualizzazione di un testo, e si pone, dunque, in diretta opposizione all'*ékphrasis*, ovvero la narrativizzazione di un'immagine, ed è la forma in cui il testo si riconduce direttamente all'immagine e viceversa. L'ultima, la forma-atlante, predilige il ruolo della ricezione poiché il lettore è chiamato a organizzare autonomamente il senso a partire da assemblaggi di immagini, correlate talvolta soltanto da piccole didascalie, che danno vita a quella che Cometa definisce una «significazione diffusa»; M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e Cultura visuale*, Quodilibet 2016, pp. 69-115.

donna, non un albero e nemmeno un uomo.[...] ma ricominciare da capo? Che cosa poi? Qualcosa di nuovo? Proprio come un vecchio albero. Vecchia come un albero⁶⁴.

In relazione alla reazione della protagonista al contesto post-riunificazione, il nuovo nome scelto per la scuola, Charles Darwin, non risulta essere casuale, in quanto, la visione del mondo e della società di Inge Lohmark, sin dalle prime pagine del libro, sembra essere basata sui principi derivanti proprio dal darwinismo sociale, ovvero la lotta per la sopravvivenza e la selezione naturale del più adatto come regole applicate alle comunità umane:

Tra gli esseri viventi vige la concorrenza e, talvolta, qualcosa che assomiglia alla cooperazione. Anche se accade raramente. Le principali forme di coesistenza sono la concorrenza e il rapporto preda-predatore. [...] Niente e nessuno è giusto. Figuriamoci una società. Forse solo la natura lo è. Non per niente il principio della selezione ci ha fatto diventare ciò che siamo: l'essere vivente con il cervello solcato dalle rughe più profonde⁶⁵.

Tuttavia, l'essere la specie «con il cervello solcato dalle rughe più profonde» non sembra rappresentare un vantaggio. Più volte, infatti, nei lunghi periodi del racconto in cui si lascia andare al flusso dei suoi pensieri, Lohmark sottolinea come sarebbe più vantaggioso per l'essere umano, e, certamente, per lei in prima persona, tornare allo stato animale al fine di potere agire di nuovo d'istinto: «Bisognerebbe essere animali. Veri animali. Privi della coscienza che ostacola la volontà. Gli animali sanno sempre quel che fanno. [...] Invece noi pensiamo sempre alla prossima cosa da fare, al modo migliore di comportarci»⁶⁶, o ancora, «il modello di successo è il comportamento puramente istintivo. Bisogna ristabilire gli istinti naturali»⁶⁷. Sul concetto di istintualità dell'animale viene, dunque, proiettata un'idea di prevedibilità e certezza del comportamento, la cui mancanza fa dell'essere umano, al contrario, come ci suggerisce la tradizione dell'antropologia filosofica, un essere manchevole (*Mängelwesen*) e che, proprio per questa sua condizione, ci ricorda Michele Cometa, ha bisogno di mettere in atto tutta una serie di strategie di compensazione ed esonero, mirate a recuperare il

⁶⁴ J. Schalansky, *Lo splendore casuale delle meduse*, cit., pp.40-41. Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione italiana.

⁶⁵ Ivi, pp.7-13.

⁶⁶ Ivi, pp.198-199.

⁶⁷ Ivi, p.245.

controllo su una realtà potenzialmente pericolosa e incerta⁶⁸. Questo essere manchevole dell'uomo diventa, dunque, oggetto di riflessione nel romanzo attraverso le parole di Lohmark: «Quasi tutti gli altri animali nascono completi. Pronti per la vita. E ne sono all'altezza. Dopo poche ore si reggono già in piedi da soli. Gli esseri umani invece rimangono incompleti per tutta la vita. Esseri difettosi, gracili. Fisiologicamente prematuri[...] Per natura impreparati»⁶⁹. È chiaro che l'incertezza e l'impotenza legate alla condizione umana, nel romanzo *Lo splendore casuale delle meduse*, vengono contestualizzate all'interno di circostanze storiche definite, ovvero lo scenario post-riunificazione, e sono messe in relazione anche alla vita privata della protagonista, costretta ad affrontare, non soltanto l'imminente pensionamento dall'attività di insegnante, ma anche il trasferimento, che ormai sembra essere definitivo, della sua unica figlia Claudia negli Stati Uniti, lontano da lei.

«Come sarebbe bello seguire un'istinto. Senza pensare a niente»⁷⁰, esordisce di tanto in tanto la protagonista del racconto, ribadendo, ancora una volta, come la complessità delle forme di compensazione elaborate dall'*homo sapiens*, per far fronte all'incertezza e all'impotenza, se da un lato ne compensano i deficit ontologici, dall'altro avvolgono l'essere umano in una rete intricatissima di significati, sempre più difficili da controllare, che lo costringe ad altre e più complesse forme di compensazione⁷¹ e che, nel corso della sua evoluzione, ne hanno determinato l'espansione della vita mentale:

Il cervello si nutre di enormi quantità di energia. Le ascidie, invertebrati dal corpo a forma di bulbo, se ne separano non appena diventano adulte e stanziali. Neppure le meduse hanno il cervello. Se la cavano tranquillamente con il sistema nervoso a rete. Quella testa. Troppo grossa anche solo per venire al mondo. L'uomo non è una bestia facile da partorire. Quel suo cervello esageratamente grande. Un deposito di sapere, sovradimensionato. Una sventura⁷².

Questo primo riferimento alle meduse richiama il secondo tipo di strategie individuate da Michele Cometa per fare fronte alla condizione di impotenza e incertezza umane, ovvero quelle che scaturiscono dal desiderio di esonero dalla realtà. L'esonero si

⁶⁸ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, cit., pp. 265-278.

⁶⁹ J. Schalansky, *Lo splendore casuale delle meduse*, cit., p.212.

⁷⁰ Ivi, p.98.

⁷¹ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, cit., pp. 269-272.

⁷² J. Schalansky, *Lo splendore casuale delle meduse*, cit., p.197.

configura propriamente come un insieme di strategie attraverso cui l'essere umano prende le distanze, anche soltanto per un momento, dal peso del mondo reale, e tra queste, ad esempio, troviamo la fiction e, dunque, la letteratura⁷³. In Inge Lohmark questo desiderio di esonero si proietta nella figura della medusa che, grazie al suo sistema nervoso a rete, si lascia trasportare dalla corrente. Questa condizione di completo abbandono applicata all'essere umano, se, da un lato, lo impoverirebbe dal punto di vista cognitivo, dall'altro, gli permetterebbe di sospendere la presa sul reale e disattivare tutto quel sistema di ansie che derivano dall'ambiente esterno in cui si trova⁷⁴.

La figura della medusa è presente nel romanzo non soltanto in riferimento alla sua anatomia, in ambito biologico, ma anche sotto forma di rappresentazione:

Quale nitidezza impressionante, quale splendore deciso emanavano le meduse di Haeckel: la veduta dal basso di una peromedusa con la sua corona di raggi intrecciati color lilla e la bocca a forma di ottagonio, come il calice di un fiore. Al centro c'era l'imbuto purpureo della discomedusa. Una chioma fluttuante di tentacoli che sgorgava da una sottoveste blu a balze. Circondata da minuscole sorelle ornate di stelle cristalline. E tutto a destra lo splendore vitreo dell'antomedusa, dal cui ombrello punteggiato di nodini si dipartivano due tentacoli pressoché simmetrici. Ampie ghirlande tempestate di sacculi rossi, come fossero perle, e incorniciate da due sezioni trasversali. [...] Ogni giorno la loro vista era una benedizione. In principio era la medusa. Tutto il resto venne dopo. La sua perfezione è senza eguali, nessun altro animale bilaterale è dotato della sua bellezza. Nulla supera la simmetria radiale⁷⁵.

In questa *ékphrasis* Lohmark descrive alcuni poster, appesi nel corridoio della scuola, in cui compaiono le raffigurazioni delle meduse di Ernst Haeckel, zoologo, naturalista, filosofo, medico, biologo marino e artista tedesco⁷⁶. Di queste immagini la protagonista esalta la bellezza data dalla «simmetria radiale» delle meduse, e, a suo dire, è proprio

⁷³ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, cit., p.270.

⁷⁴Ivi, pp.265-326.

⁷⁵ J. Schalansky, *Lo splendore casuale delle meduse*, cit., pp.35-39.

⁷⁶ Ernst Haeckel nel corso della sua attività di biologo e naturalista ebbe il merito di scoprire e nominare migliaia di nuove specie animali e vegetali. Nel 1904, pubblica il volume *Kunstformen der Natur - Kunstformen aus dem Meer* (forme d'arte della natura e del mare), in cui confluiscono oltre cento illustrazioni dettagliate a colori, da lui realizzate, di alcune specie animali e creature marine, tra cui, moltissime specie di meduse. Il riferimento a Haeckel in questo romanzo non è casuale, dal momento che fu proprio lui a promuovere e diffondere le teorie di Charles Darwin in Germania.

questa che renderebbe la loro vista ogni giorno una benedizione. L'esonero da una realtà, in particolare quella scolastica, che Lohmark mal sopporta, fatta di convenevoli e colleghi petulanti che la vorrebbero convincere ad adottare un nuovo metodo di insegnamento, meno rigido e severo, non viene ricercato, dunque, nella fiction e nella letteratura, ma in un altro tipo di esperienza estetica, che permette il processo di *decoupling*, ovvero disaccoppiamento, alla base del cosiddetto *offline thinking*, studiato da Leda Cosmides e John Tooby nell'ambito della psicologia evoluzionista⁷⁷. È proprio, infatti, la possibilità di ammirare le meduse di Haeckel che permette a Lohmark, anche solo per un breve istante, quel distacco dalla realtà che tanto desidera e che riesce a trovare nella bellezza e nella ritmicità delle manifestazioni della natura.

Oltre che grazie alla fiction, l'effetto di esonero dalla realtà si può raggiungere, infatti, anche attraverso l'illusione di controllo su essa, e l'abitudine e la ritmicità, di un evento, di un'attività, o, come in questo caso, di un'immagine, rappresentano un modo efficace per ottenerla. La spiegazione cognitiva della sensazione di sollievo che deriva dalla prevedibilità, sta nel fatto che, proprio nelle situazioni di incertezza e di stress in cui si tende a perdere il controllo, affidarsi a un'attività organizzata in un pattern ripetitivo e che segue regole certe, o la visione stessa di un'immagine o di un'evento che le riproduce, proprio grazie ai meccanismi di simulazione incarnata a cui si è fatto riferimento nel capitolo precedente, permette di riappropriarsi della capacità di tenere sotto controllo qualcosa⁷⁸. Partendo da ciò, Michele Cometa ci ricorda, tenendo sullo sfondo le teorie di Cosmides e Tooby, che il ruolo rassicurante della predicibilità, data dalla simmetria e dal ritmo delle forme, come avviene proprio nel caso della visione della meduse di Haeckel per la protagonista del romanzo, deriva da una tendenza adattiva degli esseri umani primordiali a riconoscere le specie:

La bellezza come promessa di ordine, soprattutto cognitivo, secondo le indicazioni di Cosmides e Tooby, che affonda le sue radici nella nostra naturale (pre)disposizione per la simmetria, che, ovviamente, ha motivazioni evolutive come la necessità di riconoscere, attraverso di essa, la forma esteriore degli

⁷⁷ L. Cosmides, J. Tooby, *Consider the Source. The evolution of adaptations for decoupling and metarepresentation*, in D. Sperberg (a cura di), *Metarepresentations. A Multidisciplinary Perspective*, Oxford University Press, New York 2000, pp. 53-115.

⁷⁸ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, cit., p.306.

animali, o per la sezione aurea o il ritmo, sotto forma di pattern che hanno un ruolo specifico nel controllo dell'ansia come sappiamo⁷⁹.

La ripetitività delle forme simmetriche delle meduse di Haeckel, ma anche l'abitudine di vederle ogni giorno nella stessa posizione sulle pareti del corridoio che percorre per arrivare alla classe dove terrà la sua lezione di biologia, rappresentano per Lohmark, dunque, un esonero dalla realtà che le concede una tregua nella lotta per la sopravvivenza che lei stessa percepisce come unico meccanismo di salvezza all'interno della società, specialmente in quella in cui si trova a vivere dopo la riunificazione.

L'idea confortante di abitudine, ritmicità e predicibilità viene proiettata da Lohmark anche sul processo di evoluzione delle specie, su cui si concentra l'ultimo capitolo del volume, *Teoria dell'evoluzione*. L'idea che ci sia una regolarità e una certezza rispetto alle fasi evolutive di una specie, però, si scontra con la teoria dell'evoluzione di Darwin, a cui l'intero romanzo sembra essere dedicato, ma corrisponde, invece a un'altra teoria dell'evoluzione, ovvero quella di Jean Baptiste de Lamarck, il cui nome, non a caso, ricorda quello della protagonista. La visione dell'evoluzione di Lamarck implica, infatti, una certa prevedibilità, sia rispetto alle modifiche vantaggiose che si verificano negli individui di una specie, che, a suo parere, derivano da uno sforzo, prolungato per generazioni, di adattamento all'ambiente, sia per quanto riguarda la trasmissione di tali modifiche alla generazione futura⁸⁰. È proprio questa teoria che la Professoressa Lohmark insegna ai suoi alunni del primo anno, presentando loro l'esempio più famoso che esemplifica la teoria di Lamarck, ossia lo sviluppo del collo della giraffa:

Come vedete, gli antenati delle giraffe avevano bisogno di un collo più lungo per raggiungere le foglie più alte sugli alberi.[...] Immaginate allora questi animali nei periodi di siccità, mentre se ne stanno sotto gli alberi di acacia e si allungano. [...] Si alleneranno ogni giorno e si abitueranno a protendersi verso le foglie. Quest'abitudine pian piano si trasformerà in uno stile di vita. E prima o poi ne sarà valsa la pena. Per i figli, e per i figli dei loro figli. Il collo si allunga. Lentamente, ma in

⁷⁹ M. Cometa, *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, cit., p.189.

⁸⁰ J. B. de Lamarck, *Philosophie zoologique Ou exposition; des considerations relative à l'histoire naturelle des animaux* (1809), Cambridge University Press, Cambridge 2011. La principale differenza tra la teoria dell'evoluzione di Lamarck e quella di Darwin sta nel fatto che quest'ultimo, al contrario di Lamarck, sostiene che le modifiche delle caratteristiche in alcuni individui di una specie si verificano casualmente, e, soltanto nel caso in cui si rivelassero vantaggiose, all'interno di un ambiente specifico, lo aiuterebbero a sopravvivere e, dunque, anche a riprodursi, ma non è dato per certo che la stessa modifica vantaggiosa ricorra nella prole.

modo costante. [...] tutti coloro che non si sono sforzati abbastanza, si tengono il collo corto e soccombono miseramente. Tutti noi siamo costretti dall'ambiente in cui viviamo a sforzarci. Tutti noi tentiamo di arrivare alle foglie più difficili da raggiungere, ai frutti che crescono sui rami più alti. Bisogna avere davanti a sé un obiettivo. Poi è solo questione di allenamento⁸¹.

La prevedibilità su cui si basa il principio dell'evoluzione di Lamarck, applicato alla vita umana, garantisce, dunque, quella sensazione rassicurante di controllo della realtà che si fonda sulla certezza che sforzarsi, nel tentativo di raggiungere un obiettivo, permetterà all'individuo di evolversi e mutare insieme all'ambiente in cui si trova, proprio come la giraffa che, alla fine, è riuscita ad ottenere il suo lungo collo e a nutrirsi abbastanza per sopravvivere. Il parallelismo che si viene a creare all'interno della narrazione a questo punto risulta chiaro: cambiare stile di vita, andare avanti e adattarsi all'ambiente, è esattamente quello che si trova costretta a fare la protagonista del romanzo quando, dopo la caduta della DDR, vede pian piano crollare le certezze costruite durante tutta una vita. La riunificazione, che Schalansky definisce come una «rottura della storia»⁸², si collega direttamente anche all'esperienza dell'autrice del romanzo, che si sofferma più volte su questo evento proprio poiché ha determinato una scissione non soltanto nell'ambito della storia collettiva, ma anche nella sua personale e autobiografica. Per sottolineare la portata che assume nel corso della sua vita, ad esempio, l'evento della demolizione del Palazzo della repubblica di Berlino, simbolo della Repubblica Democratica Tedesca a cui si accennava in precedenza, sarà accostato, nel volume *Inventario di alcune cose perdute*, da Schalansky alla separazione dei suoi genitori, altro episodio traumatico che la costringe ad adeguarsi alle circostanze⁸³. Alla luce di ciò, la chiave d'interpretazione del romanzo sembra essere contenuta in un passo del racconto in cui la protagonista afferma: «Le leggi della natura sono internazionali. [...] la biologia è un dato di fatto. E l'ora di biologia un'esposizione di fatti. Qui si trasmetteva un sapere accertato, che nessun cambiamento di sistemi politici avrebbe potuto invalidare»⁸⁴. Il tentativo di Lohmark è, dunque, quello di compensare la

⁸¹ J. Schalansky, *Lo splendore casuale delle meduse*, cit., pp.234-242.

⁸² J. Schalansky, *Verzeichnis eineger Verluste*, Suhrkamp, Berlin, 2018, trad. it., F. Pantanella, *Inventario di alcune cose perdute*, Nottetempo, Milano 2020, p.19. Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione italiana.

⁸³ Si fa riferimento al racconto dal titolo *Il Palazzo della Repubblica* contenuto nel volume *Inventario di alcune cose perdute*, cit., pp. 208-224

⁸⁴ J. Schalansky, *Lo splendore casuale delle meduse*, cit., p.54.

situazione di incertezza e instabilità, che sta vivendo, sia in relazione alla situazione post-riunificazione sia a quella personale e familiare, con le certezze provenienti dal mondo della biologia. Queste fungono non soltanto da strategia di compensazione e strumento di interpretazione della realtà ma anche, e forse soprattutto, da strategie di esonero da questa.

Quello dell'evoluzione non è l'unico tema su cui il romanzo *Lo splendore casuale delle meduse* apre una riflessione. Non a caso, questo romanzo si conferma come l'opera più studiata dalla critica internazionale che annovera saggi quali *Ein paar Grenzen weniger: Mauerfall und andere Grenzfälle in Judith Schalanskys Roman Der Hals der Giraffe*⁸⁵ di Bärbel Westphal, *Porträt einer Lehrerin in Judith Schalanskys Der Hals der Giraffe*⁸⁶ di Sunhild Galter, il già citato *Bildung als formatio vitae - Zum Verhältnis von Leben und Form in Judith Schalanskys Der Hals der Giraffe* di Anja Lemke, *A formação do indivíduo em tempos do darwinismo. O romance O peçoço da girafa, de Judith Schalansky*⁸⁷ di Valeria Sabrina Pereira, *After the Collective: Judith Schalansky on Post-Socialist Patterns of Thought*⁸⁸ di Jakob Norberg, e *Nach der Natur: Biologismen in Figurengestaltung und Erzählverfahren bei Jenny Erpenbeck (Heimsuchung) und Judith Schalansky (Der Hals der Giraffe)*, in cui Urte Stobbe sottolinea già come il romanzo proponga una visione che nega la posizione privilegiata dell'essere umano rispetto alla natura⁸⁹.

Proprio a partire dal rapporto tra uomo e ambiente che restituisce il romanzo, ulteriori temi che si possono individuare sono l'estinzione, ibridazione degli ambienti, e l'animalità, che si concretizza nelle figure della medusa e della giraffa. Di queste tematiche si parlerà nei paragrafi successivi di questo capitolo, in relazione anche ad altri due volumi di Judith Schalansky, *Atlante tascabile delle isole remote* e *Inventario di alcune cose perdute*.

⁸⁵ B. Westphal, *Ein paar Grenzen weniger: Mauerfall und andere Grenzfälle in Judith Schalanskys Roman Der Hals der Giraffe*, in L. Karlsson Hammarfelt, E. Platen, P. Platen, *Mauerfall und andere Grenzfälle: Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, Verlag GmbH, München 2020, pp. 61-74.

⁸⁶ S. Galter, *Porträt einer Lehrerin in Judith Schalanskys Der Hals der Giraffe*, in «Revista Transilvania», 7(2016), pp.34-38.

⁸⁷ V. S. Pereira, *A formação do indivíduo em tempos do darwinismo. O romance O peçoço da girafa, de Judith Schalansky*, in «Literatura e Sociedade», 23.27(2018), pp.217-237.

⁸⁸ J. Norberg, *After the Collective: Judith Schalansky on Post-Socialist Patterns of Thought*, in «Colloquia Germanica», 53.1 (2021), pp. 41-58.

⁸⁹ U. Stobbe, *Nach der Natur: Biologismen in Figurengestaltung und Erzählverfahren bei Jenny Erpenbeck (Heimsuchung) und Judith Schalansky (Der Hals der Giraffe)*, in «KulturPoetik», 16.1 (2016), pp.89-108.

AMBIENTI

Fin da epoche remote la rappresentazione della natura, sia nelle arti figurative sia in letteratura, ha unito sentimenti opposti, come il timore e la venerazione, da un lato, e il dominio e il controllo dall'altro, e questi stessi elementi di tensione hanno continuato, fino a oggi, a incidere nella relazione tra l'uomo e il suo ambiente. Alla luce di ciò, Niccolò Scaffai in *Letteratura ed Ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, individua tre paradigmi tradizionali, attraverso cui, fino ad ora, è stata percepita e rappresentata la natura e che, dunque, la critica ecologica ha il compito di mettere in discussione: la relazione asimmetrica basata sul controllo della natura da parte dell'uomo, l'idealizzazione edenica del paesaggio e la distinzione rigida ed esclusiva tra naturale e artificiale⁹⁰. Proprio a partire dalla questione relativa a questi tre paradigmi sarà possibile condurre un close reading delle opere di Judith Schalansky *Atlante tascabile delle isole remote* e *Inventario di alcune cose perdute*. Dalle opere dell'autrice tedesca, infatti, emerge, un'idea di natura come ambiente ibrido che si configura come spazio di relazione, tra gli esseri viventi e non, che la abitano, spesso complesso. I racconti di Schalansky presentano, inoltre, scenari in cui si manifestano le interazioni tra individui e ambiente circostante, tra animali e ambiente e, ancora, tra esseri umani e animali e, per questa ragione, una riflessione critica sulle sue opere deve necessariamente tenere in considerazione l'idea di *Umwelt*, ovvero, come si è già detto, uno spazio di esistenza abitato e percepito in base a coordinate distinte a seconda di uno specifico punto di vista di volta in volta determinato.

L'analisi del volume *Atlante tascabile delle isole remote*, sarà condotta alla luce della decostruzione dei primi due paradigmi proposti da Scaffai, ovvero l'idealizzazione del paesaggio e la relazione asimmetrica uomo/natura. Il paradigma relativo alla distinzione rigida tra naturale e artificiale sarà invece al centro dell'analisi dei racconti *Il porto di Greifswald*, *Villa Sacchetti* e *L'enciclopedia nel bosco*, contenuti nel volume *Inventario di alcune cose perdute*.

Nel volume *Atlante tascabile delle isole remote*, Schalansky ci presenta cinquanta isole, remote perché scomparse nel corso del tempo dalle cartine geografiche, mai davvero esistite, o, ancora, poiché escluse dalla memoria collettiva:

⁹⁰ N. Scaffai, *Letteratura ed ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p.12.

In realtà c'è tutta una serie di isole talmente distanti dalla loro madrepatria da non rientrare nelle carte nazionali. Per lo più, in questo caso, il cartografo le omette; qualche volta ottengono un posto in un angolino [...] sospinte ai margini, con una scala tutta loro, ma senza alcuna informazione sulla loro reale posizione. Queste isole diventano così le note a piè di pagina della terraferma, in un certo senso superflue, ma infinitamente più interessanti del poderoso corpus continentale⁹¹.

Il volume si presenta in una forma ibrida, a metà tra un atlante illustrato e una raccolta di racconti. Si apre con un indice che fornisce una panoramica della posizione di queste isole, suddivise in cinque sezioni secondo la loro geolocalizzazione: Mar Glaciale Artico, Oceano Atlantico, Oceano Indiano, Oceano Pacifico e Oceano Antartico. La struttura del volume è rigida e prevede uno schema che si ripete per ciascuna sezione. Queste sono, infatti, introdotte da un'immagine di una cartina geografica, disposta su due pagine, che illustra la porzione di emisfero in cui sono collocate le isole di quel raggruppamento, seguita dall'approfondimento di ciascuna isola, a cui sono dedicate in totale quattro pagine. La prima pagina introduce il nome dell'isola e fornisce informazioni circa la sua appartenenza a un certo territorio o a uno specifico Stato, la sua dimensione, la densità di popolazione, le coordinate geografiche e la distanza dalle isole vicine. È presente, inoltre, una linea del tempo su cui l'autrice riporta alcuni avvenimenti che hanno avuto luogo su quell'isola e che, talvolta, risultano connessi al racconto che segue nelle pagine successive. Nella seconda pagina troviamo l'illustrazione cartografica dell'isola, scelta non casuale dell'autrice, che nella prefazione ammette di preferire questa tipologia di rappresentazione di un territorio che, al contrario dei planisferi politici, «non divide la natura in stati, ma rende confrontabili le varie regioni al di là di tutte le frontiere create dall'uomo»⁹². Le ultime due pagine sono dedicate, infine, al racconto di una storia, reale o fittizia, che ha avuto luogo in quel lembo di terra sperduto.

L'intento che Schalansky dichiara nella prefazione è quello di restituire a queste isole remote una collocazione nel globo, una dignità o, semplicemente, una storia.

Come sottolinea Scaffai, la letteratura a sfondo ecologico conta sugli stereotipi per attivare la dinamica della narrazione, dal momento che più canoniche e familiari sono le

⁹¹ J. Schalansky, *Atlas der abgelegenen Inseln: Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*, Mare Verlag, Amburgo 2009, trad. it., F. Gabelli, *Atlante tascabile delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, Bompiani, Milano 2015, p.18. Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione italiana.

⁹² Ivi, pp.12-13.

immagini di partenza e gli sfondi su cui si muovono i personaggi, più efficace sarà l'effetto di straniamento che contraddice la loro rappresentazione abitudinaria⁹³. È proprio sulla base di questo procedimento retorico che Schalansky mette in scena la dimensione realistica di un ambiente, l'isola remota, associato sovente all'immagine stereotipica della natura incontaminata ma che, nei suoi racconti, mostra un rovescio ambiguo e, talvolta, corrotto ma, soprattutto, del tutto distante dalla rappresentazione canonica di idillio. L'obiettivo di Schalansky è proprio quello di sovvertire l'elaborazione simbolica dell'isola, quell'«effetto di natura»⁹⁴, così come viene definito da Scaffai, che la idealizza in quanto spazio incontaminato, originario e selvaggio, considerato, come l'autrice stessa afferma, «un mondo a sé stante, ancora allo stato naturale originario, come il paradiso prima del peccato originale: impudico ma innocente»⁹⁵. Lo stesso titolo della prefazione che Schalansky scrive al volume, *Il paradiso è un'isola. Anche l'inferno*, contiene già un riferimento a quella specifica visione della natura, caratteristica della tradizione occidentale, contenuta nella Bibbia e che ha orientato la relazione uomo/natura e le successive rappresentazioni tipiche della moderna tradizione occidentale, fino alla contemporaneità. L'episodio biblico della cacciata dal luogo emblematico della natura pura e incontaminata, il paradiso terrestre, ha generato quella tensione verso il recupero di quel rapporto edenico e di quella sintonia, ormai persa, con la natura⁹⁶. Oltre alla Bibbia, uno dei modelli che più hanno contribuito a formare l'immaginario sulla natura è quello romantico e preromantico, che annovera autori quali Schiller, Byron e Rousseau, nel quale vengono esaltati paesaggi incontaminati, come ghiacciai, foreste e, appunto, isole, che vengono, di conseguenza, contrapposti a quelli della città moderna, e ne diventano l'antitesi: luoghi di fuga e rifugio in cui può aver luogo il ricongiungimento, fisico e spirituale, tra uomo e natura⁹⁷.

In *Atlante tascabile delle isole remote* il ribaltamento di questa tensione idilliaca ha luogo, ad esempio, nel racconto legato all'isola Tristan da Cunha⁹⁸, in cui sette clan, nel

⁹³ N. Scaffai, *Letteratura ed ecologia, Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p.67.

⁹⁴ Ivi, p.12.

⁹⁵ J. Schalansky, *Atlante tascabile delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, cit., p.19.

⁹⁶ N. Scaffai, *Letteratura ed ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p.73.

⁹⁷ Ivi, p. 78.

⁹⁸ J. Schalansky, *Atlante tascabile delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, cit., pp.74-77.

tentativo di attuare un sistema microcomunista in armonia con la natura, si ritrovano, invece, sotto la sovranità patriarcale dello scozzese William Glass. Un altro esempio ci viene dato nel racconto ambientato sull'isola Floreana⁹⁹, dove, stanchi della civilizzazione, nel 1929, anno dell'inizio della colonizzazione tedesca dell'isola, si trasferiscono da Berlino l'insegnante Dore Strauch e il dentista Friedrich Ritter, che vengono coinvolti però, poco dopo, in una catena di rivalità e omicidi insieme all'austriaca Eloise Wagner, autoproclamatasi imperatrice dell'Isola. In casi come questi, le isole diventano, dunque, superficie di proiezione di esperimenti utopici e paradisi terrestri ma, ben presto, si trasformano nel regime di terrore di uno solo.

Nei racconti di Schalansky, l'isola ha poco a che fare con l'idillio di una natura incontaminata a cui ricongiungersi: la feconda e verde isola di Norfolk¹⁰⁰, a pochissimi anni dalla sua scoperta, diventa la più temuta colonia penale dell'Impero britannico. O ancora, l'isola di Tromelin¹⁰¹, dapprima approdo e occasione di una ritrovata libertà per gli schiavi naufraghi dell'*Utile*, diventa ben presto scenario di una dura lotta per la sopravvivenza. Andranno incontro allo stesso destino le isole di St. Kilda, Tikopia, Clipperton, Saint Paul e Pitcairn, scenario di brutali omicidi, infanticidi, cannibalismo e stupri. Eventi tali per cui «può darsi che il paradiso sia un'isola», commenta l'autrice, «lo è anche l'inferno»¹⁰².

La visione della natura che emerge dalla Bibbia, oltre a riproporre il topos letterario dell'idillio perduto con cui ricongiungersi, legittima la relazione asimmetrica tra uomo e creato, ovvero la vegetazione e gli animali, ponendolo in una posizione assoluta e predominante rispetto a questo¹⁰³. La punizione divina, infatti, non modifica affatto i rapporti tra uomo e natura, anzi, al contrario, ne rafforza i connotati: l'uomo dovrà sopravvivere, contando soltanto sulle sue forze, sfruttando i campi e praticando l'allevamento. Tale relazione asimmetrica trova fortuna, successivamente, anche nella filosofia cartesiana, in cui viene teorizzato il possesso della natura da parte dell'uomo attraverso la comprensione razionale dei suoi meccanismi, ovvero grazie allo sviluppo della scienza e della tecnica¹⁰⁴. Andando avanti nelle epoche, queste idee si rafforzano e

⁹⁹ Ivi, pp.158-161.

¹⁰⁰ Ivi, pp.146-149.

¹⁰¹ Ivi, pp.108-111.

¹⁰² Ivi, p.24.

¹⁰³ N. Scaffai, *Letteratura ed ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p.73.

¹⁰⁴ Si veda: R. Cartesio, *Discorso sul metodo* (1637), Feltrinelli, Milano 2014.

convergono, poi, anche nell'ideologia che ha dato vita al colonialismo. In questo periodo, oltre alla terraferma, le isole diventano oggetto di contesa tra gli Imperi, prima e, dopo, tra gli Stati. La corsa alla scoperta di queste isole remote in età moderna acquista la forma di continue e costose spedizioni, spesso senza ritorno o senza alcun risultato. Talvolta, nei rari casi di successo, la scoperta ben presto si trasforma in genocidio di intere popolazioni, volontario, attraverso scontri dal prevedibile epilogo, o involontario, tramite il contagio di malattie sconosciute agli abitanti dell'isola, e nella devastazione della flora e della fauna del luogo, attraverso l'estrazione delle risorse del sottosuolo e dei minerali o a causa dell'importazione di nuove specie aliene a quel particolare ecosistema. «Le isole sono percepite come colonie naturali che aspettano soltanto di essere assoggettate», sottolinea Schalansky nella prefazione e continua:

Gli esploratori divennero famosi per le loro scoperte come se queste fossero il frutto di uno sforzo creativo, come se avessero non solo trovato nuovi mondi, ma li avessero addirittura inventati. Sotto questo aspetto, l'attribuzione di un nome geografico gioca un ruolo significativo: è come se il nome aiutasse davvero quel posto a esistere. Come accade durante il battesimo, anche qui viene suggellato un patto tra l'esploratore e la sua scoperta che legittima la presa di possesso di quella terra presumibilmente senza padrone. Questo accade persino quando l'isola viene avvistata solo da lontano o è già abitata e ha già un nome¹⁰⁵.

Così, ad esempio, racconta Schalansky, l'esploratore Julius Payer, giunto nel 1874 su un'isola ghiacciata del Mar Glaciale Artico, la «battezza» con il nome del sovrano della sua patria e, dunque, sull'isola del principe Rodolfo¹⁰⁶ pianta la bandiera austroungarica.

O ancora, La Norvegia nel 1929 rivendica il diritto di possesso dell'isola di Pietro I¹⁰⁷, dopo aver fatto realizzare l'unica carta geografica attuale dell'isola, sebbene, come sottolinea l'autrice, i trattati antartici avessero sospeso qualsiasi azione di rivendicazione territoriale. Chi pianta la propria bandiera su un'isola si impegna, quindi, a consolidare le rivendicazioni nazionali con ogni sorta di informazione sul territorio, per quanto questo sia ostile, cartografandolo e affidando ai luoghi individuati nomi nella propria lingua. La cartografia, in questo senso, riproduce e legittima, dunque,

¹⁰⁵ Ivi, pp.24-26.

¹⁰⁶ Ivi, p.42.

¹⁰⁷ Ivi, p.236.

l'atto di conquista. «Ogni carta è, così, il risultato e l'esercizio del potere colonizzatore»¹⁰⁸ afferma Schalansky, così come lo è, in età più recente, la costruzione sulle isole di aeroporti, stazioni meteorologiche, come quella sull'isola di Campbell¹⁰⁹ nell'Oceano Pacifico, basi militari, come quella dell'isola di Socorro¹¹⁰, osservatori per la tutela dell'ambiente, tra cui quello dell'isola di Raoul¹¹¹, o stazioni per la caccia alla balena, come quella attiva dal 1906 al 1931 sull'isola Deception¹¹² nell'Oceano Antartico. L'autrice mette a conoscenza il lettore di questi avvenimenti, talvolta anche soltanto accennandoli sulla linea del tempo che introduce il racconto delle isole, poiché, anche se non citati esplicitamente durante la narrazione, hanno contribuito, nell'intreccio degli eventi nel corso del tempo, al destino di quel luogo, il più delle volte disastroso, e del suo ecosistema. Questi «piccoli continenti» di cui ci parla l'autrice, diventano, quindi, mondi in miniatura nei quali, apparentemente lontano dagli occhi del mondo, è possibile violare i diritti internazionali, far esplodere bombe atomiche e innescare catastrofi ecologiche: «ai margini dell'infinito globo terrestre non ci aspetta nessun giardino dell'Eden. Al contrario, gli uomini giunti qui da tanto lontano si trasformano nei mostri che loro stessi avevano scacciato dalle carte con un faticoso lavoro di esplorazione»¹¹³.

I racconti che Schalansky ambienta su ciascuna isola, diventano squarci, talvolta sospesi nel tempo, che riproducono, su scala minore, dinamiche di tipo storico, antropologico e sociale e le loro conseguenze su un determinato ambiente. Nell'analisi di *Atlante tascabile delle isole remote* verranno qui approfonditi quattro temi legati alla questione ecologica che emergono dai racconti contenuti nell'opera: lo sfruttamento intensivo delle risorse del territorio, gli effetti legati agli esperimenti spaziali e nucleari, la devastazione della flora e quella della fauna del luogo. Questi temi legati alle dinamiche che hanno coinvolto nel corso del tempo le cinquanta isole remote, raramente sono affrontati in modo esclusivo, al contrario, la maggior parte delle volte, si intersecano tra di loro e interagiscono, mettendo in questione, come si è già accennato in precedenza, due dei paradigmi individuati da Scaffai, ovvero la relazione asimmetrica basata sul

¹⁰⁸ Ivi, pp.24-26.

¹⁰⁹ Ivi, p.166.

¹¹⁰ Ivi, p.194.

¹¹¹ Ivi, p.190.

¹¹² Ivi, p.228.

¹¹³ Ivi, p.25.

controllo della natura da parte dell'uomo e l'idealizzazione edenica del paesaggio, nel caso specifico, di quello dell'isola remota. A queste tematiche si aggiungono quelle legate agli effetti del colonialismo, non soltanto sull'ambiente naturale ma anche sulle popolazioni autoctone e, in particolare, sulle donne, a cui è fondamentale fare riferimento data la profonda connessione con i temi citati in precedenza. Infatti, la questione della post-colonizzazione e delle conseguenze sulla popolazione originaria del luogo attraversa la maggior parte dei racconti, se pur talvolta resti soltanto accennata. Un esempio è il racconto dedicato all'isola Diego Garcia¹¹⁴ che espone brevemente la controversia giudiziaria, datata 2000, in merito al diritto dei chagossiani di tornare sull'isola da cui erano stati deportati, come si legge sulla linea del tempo, nel periodo dal 1967 al 1973, e che Schalansky introduce così: «Più di quaranta anni fa i chagossiani hanno perduto la patria, [...]. Sono un popolo al quale non è concesso essere tale, perché allora ciò che è accaduto sarebbe un'ingiustizia, il crimine di uno stato, di un potere coloniale, uno sporco affare nell'oceano scintillante». O ancora, il racconto degli abitanti dell'isola Brava¹¹⁵ che intonano tristi *mornas*, «canti di una terra che non ha mai conosciuto una popolazione indigena»¹¹⁶, poiché tutti gli abitanti sono discendenti di schiavi e gente che non è potuta più ripartire: «uomini con gli occhi blu e la pelle nera». Questi temi sono affrontati, tenendo in considerazione la loro profonda connessione con la questione ambientale, da movimenti quali l'ecofemminismo, di cui dirà a breve, e l'ecosocialismo¹¹⁷, che, aldilà di eventuali ricadute ideologiche, contribuiscono al dibattito etico sull'ambiente, facendo anche della giustizia sociale a tutti gli effetti una questione ambientale. Queste correnti di pensiero insistono, infatti, su una critica agli atteggiamenti discriminatori e agli apparati repressivi impliciti anche nel modo in cui la società occidentale concepisce la relazione tra umanità e natura. Questo vuol dire demistificare le architetture concettuali del dominio, mostrando con ciò gli errori di fenomeni storici ed economici come il colonialismo, l'industrialismo, il liberismo e il consumismo. Una consapevolezza sociale di questi abusi ideologici significherebbe non solo liberare le donne dal giogo di una mentalità oppressiva, che,

¹¹⁴ Ivi, p.98.

¹¹⁵ Ivi, p.54.

¹¹⁶ Ivi, p.56.

¹¹⁷ L'ecosocialismo è una forma di socialismo postideologico secondo il quale è proprio la logica della discontinuità tra esseri umani e natura a sorreggere lo sfruttamento parallelo dell'ambiente e dei paesi in via di sviluppo, a vantaggio dei paesi ricchi e dell'accumulo di capitali. Per approfondimenti si veda: J. O'Connor, *Capitalism, Nature, Socialism: A Theoretical Introduction*, in «Capitalism Nature Socialism», 1(1988), pp. 11-38.

chiaramente, rappresenta uno degli obiettivi primari dell'ecofemminismo, ma anche affrancare la natura da una forma di dominio che si riverbera circolarmente dovunque l'uomo agisca¹¹⁸.

La prima tematica che emerge immediatamente dall'analisi dei racconti è lo sfruttamento delle risorse del sottosuolo, fenomeno comune a molte delle isole dell'atlante di Schalansky. Lo sfruttamento delle risorse del sottosuolo delle isole, in particolare, caratterizza la storia di due di queste, entrambe situate nell'Oceano Pacifico: Banaba¹¹⁹, con soli 301 abitanti rimasti, da cui veniva estratto il fosforo, e Clipperton¹²⁰, disabitata, dal cui suolo, oltre al fosforo veniva ricavato anche il guano. Di peculiare interesse, tra i due, risulta il racconto dedicato all'isola di Banaba, che si configura come un primo esempio di come i temi citati in precedenza interagiscono tra di loro.

Sulla linea del tempo che introduce l'isola di Banaba sono riportati tre eventi: la sua scoperta da parte di Abraham Bristow avvenuta nel 1804, l'estrazione del fosfato avvenuta nel periodo dal 1900 al 1979 e il massacro di 143 abitanti da parte degli occupanti giapponesi il 20 agosto 1945. Banaba, denominata dai primi coloni inglesi *Ocean Island*, poiché scoperta da una nave britannica di nome *Ocean*, è l'isola più occidentale dell'arcipelago di Kiribati. Lo sfruttamento delle riserve di fosfato, insieme all'occupazione da parte de Giappone durante la Seconda guerra mondiale, ha spopolato l'isola. Parte della popolazione autoctona sopravvissuta dopo l'occupazione giapponese, fu trasferita a Rabi, un'isola delle Fiji, acquisita dai Britannici prima della guerra¹²¹. Nel caso dell'isola di Banaba il racconto dell'autrice ci offre una prospettiva straniante, proprio perché introduce uno squarcio della vita dell'isola a partire da alcuni usi e costumi degli abitanti del luogo:

Lo strumento più importante degli abitanti di Banaba è realizzato con il legno dei mandorli selvatici e la corazza appuntita di una tartaruga. Con esso imprimono nella pelle il colore, una pasta scura di cenere di noce di cocco mischiata a sale e acqua fresca. [...] La testa e le gambe, quasi l'intero corpo del morto, vengono tatuati, preparati per l'aldilà. L'anima del morto vaga verso ovest, dove Nei Karamakuna - la donna con la testa di uccello - le sbarra la strada e reclama la sua pietanza preferita, il disegno inciso sulla pelle. Con il suo becco possente, pizzica

¹¹⁸ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit. p.43.

¹¹⁹ J. Schalansky, *Atlante tascabile delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, cit., p.162.

¹²⁰ Ivi, p.186.

¹²¹ <https://www.banaban.com/banaba-history>. Consultato il 25/05/2023.

via il colore dagli arti e dal viso. In segno di ringraziamento, dona al defunto occhi di spirito, in modo che possa trovare senza difficoltà la strada nel regno delle ombre. A quelli che non hanno i tatuaggi, invece, cava gli occhi con il becco, così che essi, da quel momento in poi, sono costretti a vagare ciechi per l'eternità. Gli abitanti di Banaba non seppelliscono i loro morti. Appendono i corpi alle loro baracche e li lasciano lì fino a quando la carne si imputridisce. Solo allora lavano le membra in mare. Conservano poi il corpo separato dalla testa: le ossa sotto la casa, il cranio sotto le pietre delle terrazze, dove i giovani uomini giocano con le fregate. Sparano proiettili mentre ballano, mirando a quei volatili addomesticati, fino a quando gli uccelli, con le ali a terra, non si muovono più. Eppure sono stati gli uccelli a creare questa terra. Nidificarono su una lieve altura nel mare, vi lasciarono i loro escrementi che sprofondarono nell'acqua e nella scogliera e si pietrificarono formando un calcare ricco di acido fosforico. Quello strato spesso metri si spinse lentamente sulla superficie del mare, e formò quest'isola di fosfato purissimo¹²².

Il racconto, a un primo sguardo, non si collega apparentemente in alcun modo agli eventi riportati sulla linea del tempo. Descrive, infatti, pratiche e usi dei Banaban, gli abitanti dell'isola e, in particolare, le loro pratiche funebri. Ad un tratto, però, inizia a delinearsi una catena di violenza che ha inizio con l'uccisione, da parte dei giovani uomini, degli uccelli addomesticati, quegli stessi uccelli che, ci ricorda il racconto, hanno creato questa terra, attraverso l'accumulo di calcare ricco di acido fosforico, che ha dato, poi, vita a questa «isola di fosfato purissimo». Lo stesso fosfato per cui i Banaban vennero decimati quando, dopo anni di accondiscendenza, iniziarono a rivendicare i loro diritti sul loro territorio, ormai destinato alla distruzione.

Nel caso di questa isola la linea di demarcazione tra realtà e finzione è abbastanza netta: lo sfruttamento delle risorse, oltre ad avere annientato la popolazione autoctona ha causato la devastazione dell'ecosistema dell'isola di Banaba. Come si legge sul sito ufficiale dell'isola, oggi a Banaba, degli originari 595 ettari di una volta, rimangono intatti soltanto 150 acri, dove, ancora oggi, giacciono decine e decine di macchinari, deputati una volta all'estrazione del fosfato, abbandonati ad arrugginire. La piccola comunità di Banaban rimasti vive tra le rovine dei vecchi edifici aziendali sul bordo dell'isola¹²³.

¹²² J. Schalansky, *Atlante tascabile delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, cit., pp.188-189.

¹²³ <https://www.banaban.com/banaba-today>. Consultato il 26 Maggio 2023.

Il secondo tema, legato agli esperimenti spaziali e nucleari condotti sulle isole, è affrontato, per quanto riguarda gli esperimenti spaziali, nel racconto legato all'isola Ascensione¹²⁴, nell'Oceano Atlantico, e per quelli nucleari, nel racconto dell'isola Fangataufa¹²⁵, situata nell'Oceano Pacifico.

Sulla linea del tempo dell'isola di Ascensione sono demarcati quattro avvenimenti: 25 marzo 1501, giorno della scoperta dell'isola da parte di Joao da Nova; 20 maggio 1503 data della sua riscoperta da parte di Alfonso de Albuquerque che, trattandosi del giorno in cui ricorreva l'ascensione di Cristo, le dà il nome di "Ascensione"; 1960-1961, periodo della costruzione della stazione di controllo missilistica; 15 dicembre 1899, giorno in cui fu posto il primo cavo sottomarino per le telecomunicazioni nei pressi dell'isola.

La storia di Ascensione, a partire da questi eventi, si configura, sin da subito, come una storia di sfruttamento del territorio. Schalansky, nel suo racconto, mette in scena l'esplosione della navicella spaziale *Atlas*, avvenuto il 22 gennaio 1960, dalla prospettiva degli abitanti di Ascensione, ormai ridotti ai soli telegrafisti e «tecnici di cable e wireless», che aspettano il suo arrivo proprio sull'isola, dove la navicella, partita dalla Florida, sarebbe dovuta atterrare. L'atmosfera del racconto appare apocalittica ancora prima dell'esplosione della navicella caduta in mare:

Tutto si allunga verso il cielo: i quarantaquattro crateri addormentati del cono di cenere rosso ruggine, gli alberi delle antenne alti alcuni metri e le paraboliche sporgenti dei radar. Ascoltano il continente, origliano il mondo, il cosmo, lo spazio infinito. Una regione orribile, di lava raffreddata, inospitale come la luna. La chiesa imbiancata a calce di St. Mary si trova ai piedi del polveroso Colle della Croce, simile all'ultima fortezza di Dio dopo il giudizio universale. Su Ascensione non vive nessuno, tutti vi lavorano. Nessuno potrà rimanere. Questa terra desolata è invendibile. È un'isola dove lavorano telegrafisti e spie ed è una stazione intermedia per i cavi che, sul fondo dell'Atlantico, collegano i continenti. La Nasa drizza le sue antenne, costruisce una stazione di osservazione per i missili intercontinentali e dissemina ovunque antenne paraboliche bianche e luccicanti, simili a enormi palle da golf incastrate sui bordi dei crateri¹²⁶.

¹²⁴ J. Schalansky, *Atlante tascabile delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, cit., p. 52.

¹²⁵ Ivi, p.134.

¹²⁶ Ivi, p.52.

L'ambiente descritto è un ambiente ibrido, dove parabole bianche sono incastrate sui bordi dei crateri dell'isola di origine vulcanica e gli alberi rimasti ormai sono quelli delle antenne delle telecomunicazioni. Questo ambiente desolato annovera anche i resti di una piccola chiesa risalente al periodo coloniale. Gli unici abitanti sono i lavoratori della stazione di controllo missilistica, i telegrafisti e alcune spie. L'esplosione della navicella è raccontata in un'atmosfera distopica, come si trattasse di uno spettacolo. Il clima a cui si allude nel racconto è, evidentemente, quello della cosiddetta “corsa allo spazio” avvenuta durante la Guerra Fredda:

Improvvisamente sfavillano due lampi verdi. E lui! Con colori cangianti, il missile sfreccia verso la Terra, rischiarando tutta l'isola - prima di verde, poi di giallo, rosso, arancione e ancora verde - mentre continua a scendere, fino a quando si spegne. Pezzi della fusoliera rosso fuoco piovono simili a frammenti ardenti e la prora in fiamme, sfolgorante, si spegne nel mare, mutando colore: rosso chiaro, rosso, rosso scuro opaco. Poi nient'altro che oscurità, fino a quando un lungo, profondo rimbombo sale dal mare, seguito da un'assordante esplosione e da un rombo lungo almeno un minuto e mezzo. Poi c'è di nuovo silenzio. Improvvisamente, la voce di un americano tuona: "Ve la faremo vedere noi, a voi russi!" La corsa allo spazio comincia su Ascensione¹²⁷.

Nonostante Schalansky ci inviti nella prefazione a non interrogarci sulla veridicità dei fatti raccontati, poiché non è appunto questo lo scopo del suo lavoro¹²⁸, tuttavia è noto che la base aerea americana costruita sull'isola durante la seconda guerra mondiale fu poi utilizzata durante il corso della Guerra Fredda come base di atterraggio strategica e punto di riferimento proprio per la “corsa allo spazio”, fino al punto che nel 1967 la NASA vi stabilì una base per i piani spaziali americani per poi abbandonarla¹²⁹. Sappiamo, inoltre, dal sito web dell'isola di Ascensione, che non esiste una popolazione indigena o permanente ma che gli abitanti dell'isola sono ormai soltanto i dipendenti delle organizzazioni operanti nel territorio e le loro famiglie¹³⁰.

¹²⁷ Ivi, p.53.

¹²⁸ «Interrogarsi sulla veridicità di questi testi è fuorviante. Non può esserci nessuna risposta definitiva. Non ho inventato nulla. Ma ho trovato tutto, ho scoperto queste storie e le ho fatte mie come fecero i navigatori con le terre da loro scoperte»; Ivi, pp.8-9.

¹²⁹ <https://earthobservatory.nasa.gov/images/87835/greening-ascension-island>. Consultato il 23 Maggio 2023.

¹³⁰ <https://www.ascension.gov.ac/>. Consultato il 23 Maggio 2023.

Rispetto alla quantità di eventi che ritroviamo sulla linea del tempo dedicata all'isola di Ascensione, soltanto due emergono da quella dell'isola disabitata di Fangataufa: febbraio 1826, quando fu scoperta da Frederick William Beechey e il periodo dal 1966 al 1996 in cui fu area di test nucleari. È proprio attorno detonazione della prima bomba a idrogeno francese che si sviluppa il racconto:

Le colonie sono state ripartite, due guerre mondiali sono state vinte. Per diventare una grande potenza bisogna avere le bombe. La quarta potenza vincitrice vuole essere al pari dell'avversario e, con le armi atomiche, farsi valere a livello mondiale, intimorire e dimostrare grandezza. Nel Sahara esplodono le prime bombe atomiche francesi. Quando l'Algeria e i suoi deserti diventano indipendenti, è necessario trovare un altro posto per la *force de frappe*. [...] la scelta cade su un posto pittoresco: le due lagune di Tuamotu, distanti dagli occhi del mondo, Moruroa e Fangataufa, due atolli disabitati dove la natura è incontaminata e lussureggiante. Quando i francesi arrivano a Fangataufa, per rendere la laguna accessibile alle navi fanno saltare un passaggio a nord nell'anello di terra e distribuiscono agli abitanti degli atolli vicini maschere di protezione e occhiali da sole. Il 24 agosto 1968 è tutto pronto per il grande test: la detonazione della prima bomba all'idrogeno francese; è la più grande che sia mai stata esplosa e ha una forza di 2,6 megaton: da cento a mille volte più violenta di una bomba atomica. Un pallone aerostatico s'innalza con la bomba di tre tonnellate fino a 520 metri di altezza. Qualcuno pronuncia il nome in codice di questa operazione: Canopus, come la seconda stella più luminosa nel cielo notturno che si trova talmente a sud da non essere visibile dalla Francia; proprio come l'esplosione di questa bomba alle 19:30, ora di Parigi. In cielo si alza una nuvola gigantesca con una coda affusolata di vapore acqueo. L'onda d'urto si sposta verso l'esterno, getta la sua ombra circolare sulla laguna, sull'atollo, sul mare e spinge l'oceano contro l'orizzonte con un'onda di maremoto. Dopo non c'è più niente. Niente case, niente impianti, niente alberi, niente di niente. L'intera isola viene evacuata a causa della contaminazione radioattiva. Per sei anni nessuno potrà più andare a Fangataufa¹³¹.

Il racconto ci prospetta uno scenario a noi ben familiare e induce, inoltre, a una riflessione sulla minaccia atomica, che incombe in forme diverse rispetto all'epoca della guerra fredda, ma sempre più pericolose per il nostro ambiente biologico e sociale. Questa isola dapprima «incontaminata e lussureggiante» viene così ben presto trasformata in quello stesso deserto del quale la Francia non può più usufruire per i suoi

¹³¹ J. Schalansky, *Atlante tascabile delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, cit., pp.136-137.

esperimenti nucleari. In questo racconto emerge, dunque, in modo esplicito, quel paradigma in cui l'uomo, in particolare l'uomo occidentale, ha il completo dominio sulla natura ed è per questo legittimato a occupare e distruggere un territorio, renderlo inabitabile per la popolazione autoctona, provocare una catastrofe ambientale e giustificare tutto ciò a partire da presunte ragioni politiche ed economiche.

Lo sfruttamento delle risorse del sottosuolo delle isole, così come l'utilizzo di queste per esperimenti spaziali e dotazioni di bombe nucleari, sono soltanto alcune delle cause dirette della distruzione, il più delle volte, dell'intero ecosistema delle isole remote di cui ci racconta Schalansky. La devastazione della flora e quelle della fauna sono, infatti, le tematiche principali che attraversano quasi tutti i racconti di *Atlante tascabile delle isole remote*.

Uno dei casi più eclatanti di devastazione della fauna che annovera l'atlante di Schalansky è lo sterminio delle specie di uccelli autoctone avvenuto sull'isola degli Orsi¹³², nel Mar Glaciale artico, ad opera di una sedicente compagnia di ornitologi, che, ancor prima di aver messo piede sull'isola, sterminò a colpi di fucile e, talvolta, catturò tutte le specie di volatili che gli si presentarono davanti:

La nave a vapore *Strauß* giunge nel porto meridionale dell'isola degli Orsi il 30 giugno 1908, [...] A bordo ci sono sette fanatici di ornitologia, quattro preparatori e un armaiolo. [...] La mattina presto, già dalla nave, gli uomini cominciano a sparare ai guaciari, alle urie, a un giovane gabbiano d'avorio, e anche a un esemplare adulto di mugnaiaccio. Sulla spiaggia corrono su e giù intere covate di gabbiani glauchi. Gli amici degli uccelli acciuffano una manciata di piccoli, con il piumaggio ancora grigio, e li portano a bordo: ne allevano due, gli altri sono uccisi e scuoiati. Sugli scogli dove si trovano le covate, i signori aspettano in agguato gli alcidi. Uno di loro abbatte uno zafferano che, a un'osservazione più attenta, si rivela essere un piccolo gabbiano reale. Un altro raggiunge uno svasso colorato. All'interno dell'isola, gli uomini scoprono un labbo coda lunga, e sul lago ghiacciato addirittura degli orchetti marini. Sparano a una femmina di caradrio che si trova sulla ghiaia di un piccolo ruscello è una coppia di zigoli delle nevi si alza in volo così agitata da rivelare il suo nido, purtroppo ancora vuoto. [...] Gli altri uomini avvistano tra migliaia di urie l'agognata gazza marina. Esplodono dei colpi e un esemplare con uno splendido e folto piumaggio cade morto sulla superficie

¹³² Ivi, p.38.

dell'acqua. Adesso c'è la prova, l'esistenza di questo uccello sull'isola degli Orsi è dimostrata. Gli amici degli uccelli sono soddisfatti¹³³.

Un secondo racconto, quello legato all'isola di San Giorgio¹³⁴, nell'arcipelago delle Pribilof, si concentra su un altro aspetto relativo alla distruzione della fauna, che va ben oltre il disastro ambientale, ovvero la definitiva estinzione di una specie. Sulla linea del tempo due eventi riportano la stessa data: 1786, anno della scoperta dell'isola da parte di Gavriil Pribylov che coincide, non a caso, con l'anno dello sterminio della vacca di mare di Steller. È proprio a questa specie ormai estinta che viene dedicato il racconto:

Il suo aspetto era strano e meraviglioso allo stesso tempo. La vacca di mare del nord, che fu vista soltanto da Georg Steller e dai cacciatori che in seguito la sterminarono, deve aver vissuto qui, su quest'isola, nel mare di Bering. Di essa sono rimaste solo un paio di carcasse, due brandelli di pelle e il rapporto che Steller scrisse allorché naufragò con la seconda spedizione di Vitus Bering in Kamcatka: “la ritina appartiene all'ordine dei sirenia. [...] Nella bocca sdentata, due placche masticatorie stritolano le alghe marine che l'insaziabile vacca pascola senza sosta nelle vicinanze della riva. Così facendo, il suo corpo gigantesco sporge per metà dall'acqua. I gabbiani le si posano spesso sul dorso, e la liberano dal fastidio dei parassiti. Ogni quattro o cinque minuti soffia e inspira profondamente. Quando è sazia, si mette supina e si lascia trasportare dalla corrente. Queste creature marine si accoppiano soltanto nelle tranquille sere di primavera, quando il tempo è sereno, alla maniera degli uomini. Il maschio giace sopra, la femmina sotto”, annota Steller, “e si abbracciano reciprocamente. Le vacche marine sono miti per natura: quando viene fatto loro del male, non fanno altro che allontanarsi dalla riva; ben presto, però, dimenticano l'accaduto e ritornano”. Spesso si avvicinano alla terra a tal punto che si riesce ad accarezzarle facilmente, ma anche a ucciderle. Questo animale è muto, non emette suono. Soltanto quando viene ferito, allora sospira brevemente.

Dal racconto risalta, in particolare modo, la vicinanza di questi esemplari all'essere umano, attraverso la citazione di un passo degli appunti di Steller che nota che questa specie usa accoppiarsi «alla maniera degli uomini». Una vicinanza che, comunque, non esime l'essere umano dallo sterminio di questa specie. L'estinzione della vacca di mare

¹³³ Ivi, pp.38-39.

¹³⁴ Ivi, p.202.

di Steller, sarà, successivamente, ripresa dall'autrice anche nel romanzo *Lo splendore casuale delle meduse*.

Un altro racconto particolarmente interessante all'interno del nucleo tematico della distruzione della fauna, è quello ambientato sull'isola di Natale¹³⁵, situata nell'Oceano Indiano. L'autrice sfrutta ancora una volta le potenzialità della prospettiva straniante presentandoci un presunto conflitto che si sta consumando da anni sull'isola: quello tra i granchi, specie autoctona, e le formiche pazze gialle, specie importata dai non ben specificati "visitatori" dell'isola.

Il periodo delle piogge li attira fuori dalle loro tane. Ogni anno, a novembre, 120 milioni di granchi sessualmente maturi si mettono in cammino verso il mare. Un tappeto rosso si distende sull'isola. Compiono migliaia di passi sull'asfalto, scavalcano le soglie, si arrampicano sui muri e le pareti rocciose, spingono le loro corazze fiammeggianti verso il mare con due robuste chele e otto zampe sottili e poco prima della luna piena depongono le loro uova nere nella risacca. Non tutti arrivano alla meta. Il loro nemico è in agguato ovunque: nessuno sa esattamente da dove venga. A un certo punto, la formica pazza gialla era semplicemente lì, importata dai visitatori. Gli invasori misurano solo quattro millimetri, ma il loro esercito è devastante. Le colonie di formiche hanno stipulato la pace tra loro e le rispettive regine hanno stretto un patto fatale: insieme formano un popolo unito, una superpotenza, un impero. Dietro ognuna delle 300 regine c'è un gigantesco esercito di lavoratori con lunghe zampe piegate, dorsi gialli e sottili e teste tinte di nero. Nidificano nelle cavità degli alberi e nelle fenditure profonde della terra, dove si fermano le cocciniglie che preparano per loro il nutrimento, una dolce melata; si muovono velocissime, cambiano traiettoria ogni pochi secondi, prendono continuamente nuove direzioni, sempre pronte all'attacco. Le loro vittime sono gli allocchi e le fregate ancora nel nido e i granchi rossi che si dirigono verso il mare. Le formiche iniettano acidi corrosivi nelle loro corazze fiammeggianti. Prima i granchi perdono la vista, poi il loro colore luminoso, dopo tre giorni la vita. Sull'isola di Natale regna la guerra¹³⁶.

L'invasione delle formiche ha un suo precedente letterario nel racconto di Italo Calvino *La formica argentina (1952)*, in cui si racconta l'invasione, da parte di questa specie di formiche, particolarmente aggressiva e prolifica, negli anni Venti e Trenta, della Riviera di Ponente e che i protagonisti del racconto, nonostante mille strategie e sforzi, non

¹³⁵ Ivi, p.106.

¹³⁶ Ivi, pp.106-107.

riescono a debellare¹³⁷. Nel racconto di Schalansky, invece, la componente umana non viene mai menzionata, a favore dello sviluppo di una sorta di Batracomiomachia contemporanea che, assumendo una prospettiva straniante, ci presenta la lotta tra la specie autoctona dei granchi e quella, per così dire, importata delle formiche pazze gialle che, adattatesi all'ambiente che le ospita hanno fondato un «popolo unito, una superpotenza, un impero». Visto dal punto di vista del conflitto delle due specie o meglio, del prevedibile sterminio dei granchi, a cui è ormai impedito di riprodursi, viene così affrontato il tema della distruzione della fauna come effetto collaterale della colonizzazione e della conseguente importazione, talvolta non volontaria, di specie alloctone in un determinato ecosistema che contribuisce, inevitabilmente, alla sua devastazione.

L'ultimo tema, che torna a intrecciarsi con gli altri precedentemente affrontati, è quello della distruzione della vegetazione, fenomeno che, talvolta, come nel caso dell'Isola di Pasqua¹³⁸, si estende fino a coinvolgere l'intero ecosistema dell'isola.

Il racconto legato all'isola di Pasqua, chiamata così poiché scoperta nel 1722 proprio il giorno di Pasqua da Jacob Roggeveen, elenca alcune dinamiche socio-economiche che, nel corso dei secoli, hanno distrutto un intero ecosistema, rendendo l'isola, come ci suggerisce Schalansky, un caso paradigmatico del destino del mondo intero e del disastro ecologico che sta avvenendo nella contemporaneità:

[...] Oggi nessuno sa più quanto fossero alte le palme giganti che una volta ricoprivano quest'isola. Dal loro tronco sgorgava un succo che, fermentando, diventava un vino dolce come il miele; il legno era utilizzato per costruire le zattere e intrecciare le funi per trasportare le statue. Questi mostri senza collo, esseri con gli occhi infossati e le orecchie lunghe, popolano la costa, hanno la pelle rovinata dalle intemperie e la bocca contratta in una smorfia simile a quella di un bambino caparbio; guardie di tufo vulcanico, con il mare alle spalle coperte di muschio. [...] Le dodici tribù dell'isola di Pasqua si sfidano, costruiscono giganti di pietra sempre più grandi e, di notte, abbattano di nascosto quelli degli altri. Sfruttano selvaggiamente il loro pezzo di terra, abbattano anche gli ultimi alberi, segano il ramo su cui stanno seduti, è l'inizio della fine: o muoiono subito di vaiolo importato dai visitatori, oppure diventano schiavi nella propria terra, servi dei locatari che trasformano la loro isola in un enorme allevamento di pecore. Dei

¹³⁷ I. Calvino, *La nuvola di smog - La formica argentina* (1965), Mondadori, Milano 2019.

¹³⁸ J. Schalansky, *Atlante tascabile delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, cit., p.176.

diecimila abitanti, ne sopravvivono solo centoundici. Non c'è più nessuna palma, le guardie di pietra giacciono a terra. Gli archeologi tirano su i mostri e cercano tracce. Scavano alla ricerca dei semi, rovistano nei mucchi di rifiuti, raccolgono ossa e legna carbonizzata, cercano di decifrare le righe bustrofediche del rongorongo e di leggere nei visi impietrititi cosa sia successo. Oggi nessun albero cresce più su questa terra desolata che è formata da settanta vulcani. Per contro, la pista di rullaggio è talmente grande che uno Space Shuttle potrebbe compierci un atterraggio di fortuna. Un caso paradigmatico della fine del mondo che verrà, una catena di circostanze sfortunate che ha condotto all'autodistruzione, un lemming nell'oceano Pacifico.

Nel racconto Schalansky accosta, senza soluzione di continuità, eventi avvenuti nel corso del tempo e che annoverano diversi protagonisti, ma che hanno in comune proprio l'aver determinato la condizione attuale di questo luogo ormai quasi interamente coperto dal cemento. A dividere l'isola in due, infatti, oggi si trova l'enorme aeroporto di Mataverì, principale punto di ingresso per le migliaia di turisti che vengono all'Isola di Pasqua, che si estende in lunghezza dall'entroterra della costa sud-orientale dell'isola fino alla costa nord-occidentale. Questa concatenazione di eventi ha inizio con le dodici tribù dell'isola, che hanno dato avvio alla deforestazione «sfruttano selvaggiamente il loro pezzo di terreno». Queste tribù vennero, successivamente, decimate a causa delle malattie, come il vaiolo, importate dai colonizzatori spagnoli, inglesi e francesi che, inoltre, deportarono come schiavi in Sud America i pochi abitanti sopravvissuti. I colonizzatori spagnoli alla fine del XVIII secolo proseguono, poi, l'opera di deforestazione, trasformando l'isola in un «enorme allevamento di pecore». Il saccheggio dell'isola prosegue ancora oggi, con i continui scavi archeologici finalizzati alla ricerca di nuove informazioni sulle gigantesche statue di pietra, opera proprio di quelle stesse popolazioni indigene che hanno avviato il processo di distruzione dell'ecosistema dell'isola dove abitavano.

Il racconto di Schalansky sull'Isola di Pasqua è uno dei pochi racconti del volume in cui si fa riferimento a un disastro ecologico avviato ancora prima dell'arrivo dei colonizzatori. Questo caso specifico rende, dunque, la distruzione dell'ecosistema di un ambiente, non soltanto, caratteristica del comportamento dell'uomo bianco occidentale ma dell'essere umano in generale, specchio di una prospettiva antropocentrica che attraversa luoghi e culture. L'Isola di Pasqua diventa, quindi, nella visione dell'autrice, un microcosmo paradigmatico della condizione di tutto il mondo, dove lo sfruttamento

intensivo del territorio e delle sue risorse, o ancora, l'adattamento delle infrastrutture a esigenze di carattere socio-economico, come il turismo, ha già causato o sta ancora determinando la distruzione del suo ambiente. L'isola di Pasqua diventa un «lemming nell'Oceano Pacifico», un promemoria davanti agli occhi di tutti del destino dell'intero globo terrestre, che sottolinea, ancora una volta l'urgenza della questione ecologica.

Judith Schalansky nel suo *Atlante tascabile delle isole remote* fa emergere, attraverso i racconti ambientati sulle sue 50 isole, gli effetti della logica legata a una prospettiva antropocentrica sulla natura e alle sue conseguenze su uno specifico ambiente, sulla sua flora e fauna, così come sulle popolazioni del luogo. Questi «microcosmi», così come sono definiti dall'autrice, non sono soggetti, però, soltanto alle conseguenze relative agli eventi che si verificano, di volta in volta su ciascuna, isola, ma su questi incidono evidentemente anche le dinamiche globali che interessano il riscaldamento climatico e che hanno le loro conseguenze anche su queste piccole isole remote. Il caso emblematico descritto nell'opera è il racconto dedicato all'isola di Takuu¹³⁹ che mette in luce la questione relativa al riscaldamento climatico e l'innalzamento del livello del mare, che hanno effetti di portata disastrosa su un piccolissimo ecosistema come appunto quello di questa isola del Pacifico:

[...]Il livello del mare sale. I venti girano. Le isole sprofondano. Dopo ogni tempesta, la spiaggia è più sottile. Interi pezzi di terra spariscono in una notte. La colpa è dello spostamento delle placche tettoniche e del cambiamento climatico. Il mare si mangia la terra sempre di più. Sommerge le radici delle palme da cocco, rende salate le falde acquifere così che le piante di taro deperiscono e i pasti sono troppo scarsi per calmare la fame. I vecchi non credono che l'isola sarà sommersa. Si rifiutano di abbandonarla. Al contrario, costruiscono argini stipando sterpaglia e pietre in reti a larghe maglie che poi gettano sulle sponde dilavate, invocano gli spiriti e chiedono aiuto agli avi.[...] Le corone degli alberi sono cariche di bottiglie di plastica che penzolano¹⁴⁰.

Queste dinamiche descritte nel racconto che fanno sì che, così come molte altre isole del nostro mondo, «Takuu scomparirà, il prossimo mese, il prossimo anno».

¹³⁹ Ivi, p.220.

¹⁴⁰ Ivi, pp.220-221.

Come avviene in questo racconto, così come in quello ambientato sull'isola di Banaba analizzato in precedenza, è importante sottolineare come l'idea di Storia che Schalansky vuole trasmettere nel suo *Atlante tascabile delle isole remote*, non si rifà alla prospettiva di una centralità dell'occidente, ma si ricostruisce al plurale, con uno sguardo postideologico a quelle che Jean-François Lyotard chiama *petites histoires*, ovvero quelle narrazioni, spesso marginalizzate o ignorate, il cui recupero rende il discorso da totalizzante e colonizzatore, a contestuale¹⁴¹. Da queste, che Serenella Iovino chiama «narrazioni centrifughe», emerge, di conseguenza, una prospettiva straniante proprio poiché si discostano dalla narrazione principale del soggetto occidentale¹⁴², mostrando il mondo, che sia anche quello ristretto a una piccola isola remota, dal punto di vista di chi la abita o la abitava.

Come accennato in precedenza, i quattro temi presi in esame, lo sfruttamento delle risorse del territorio, l'utilizzo delle isole come basi per esperimenti spaziali e nucleari, la distruzione della fauna e quella della vegetazione del luogo, si intrecciano con alcune delle tematiche fondamentali chiamate in causa dall'ecofemminismo. Secondo questa corrente di pensiero, infatti, la crisi ecologica è a tutti gli effetti una crisi culturale. Essa, cioè, scaturisce dalla tendenza, progressivamente accentuatasi nelle società industrializzate, a concepire la natura come un elemento da conquistare e sottomettere, secondo una gerarchia basata sul dualismo che la oppone all'umanità conquistatrice e dominatrice e che, sul piano storico-sociale, si è espressa nella soggezione della donna all'uomo e nel suo relegamento a uno status d'inferiorità¹⁴³. Nell'ambito dell'ecofemminismo, in particolare, il femminile non è visto come portatore di una differenza soltanto in sé, ma anche come catalizzatore per declinare le altre differenze, siano esse interne al mondo umano o relative al rapporto tra umanità e natura¹⁴⁴. Uno degli scopi dell'ecofemminismo è, dunque, quello di disvelare i costrutti ideologici di gerarchizzazione parallela di natura e umanità marginalizzata, smascherando, allo stesso tempo, quella mentalità dualistica le cui contrapposizioni sono funzionali all'esercizio

¹⁴¹ J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris 1979; trad. it. C. Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1985.

¹⁴² S. Iovino, *Ecologia letteraria*, cit., p.49.

¹⁴³ Si vedano: C. Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*, Harper & Row, San Francisco 1980; K. Warren, *Ecofeminism. Introduction*, in M. E. Zimmerman et al. (a cura di), *Environmental Philosophy. From Animal Rights to Radical Ecology*, Prentice Hall, Upper Saddle River 1998; V. Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, Routledge, London-New York 1993.

¹⁴⁴ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p.76.

di un dominio¹⁴⁵. Di questo tipo di ideologia oppositiva ci da un esempio l'australiana Val Plumwood nella sua lista dei dualismi¹⁴⁶ tra cui troviamo, tra le altre, l'opposizione tra cultura e natura, maschile e femminile, uomo e natura, (inteso tutto ciò che non è umano o non è da considerarsi tale), civilizzato e primitivo. Alla luce di questi dualismi, secondo Plumwood, si attualizza un'ulteriore opposizione, quella tra colonizzatori e realtà colonizzata, talmente radicale che quest'ultimo termine si allarga per includere umanità, femminile e natura, compresa la componente animale. Come sottolinea Greta Gaard, l'ecofemminismo si batte per la fine di tutte le forme di oppressione, secondo l'idea che nessun tentativo di liberare le donne, così come ogni altro gruppo oppresso, avrà successo senza un uguale tentativo di liberare la natura¹⁴⁷.

Il parallelismo posto dall'ecofemminismo tra dominio della natura e dominio della donna, viene tematizzato in particolare in uno dei racconti di *Atlante tascabile delle isole remote*, quello ambientato sull'isola Clipperton, a cui si è già accennato in merito allo sfruttamento del guano. Questa isola, inizialmente rivendicata dalla Francia al fine dell'estrazione del fosfato, passò poi sotto l'occupazione del Messico che, però, agli inizi del 1900, la abbandonò dimenticando sull'isola una piccola guarigione, con a seguito donne e bambini, di cui però sopravvisse soltanto un uomo. Schalansky nel suo racconto ci parla proprio degli sviluppi di questo episodio:

La nave da Acapulco non arriva. [...] Sono stati dimenticati. Il loro generale non regna più. Su tutta l'isola non cresce un filo d'erba. Sotto una manciata di palme c'è una dozzina di maiali, discendenti di un branco naufragato qui. Si nutrono dei granchi del cocco che popolano l'isola a milioni. [...] Il presidio resta: quattordici uomini, sei donne e sei bambini. Non arriva nessuna nave, né da Acapulco, né da qualche altra parte. Le scorte si esauriscono. Scoppia lo scorbuto: le gengive sanguinano, le ferite suppurano, i muscoli si indeboliscono, gli arti marciscono, il cuore viene meno. [...] A un certo punto il governatore non sopporta più gli strilli degli uccelli marini e il fragore del mare. Quando un giorno crede di avvistare delle navi, cala in mare una barca. Insieme con lui affogano i soldati rimasti. Adesso sull'isola c'è solo un uomo, Victoriano Álvarez, l'ex guardiano del faro ormai

¹⁴⁵ K. Warren, *Ecofeminism. Introduction*, cit., p.226.

¹⁴⁶ Val Plumwood stila una lista dei diciassette dualismi che caratterizzano la tradizione occidentale e su cui è basato la legittimazione del dominio del polo forte su quello debole. Questi dualismi oppongono cultura/natura, ragione/ natura, maschile/ femminile, mente/corpo, padrone/schiavo, ragione/ materia, razionalità/animalità, ragione/emozione, mente/spirito, libertà/necessità, universale/ particolare, umano/natura (non-umano), civilizzato/primitivo, produzione/riproduzione, pubblico/privato, soggetto/oggetto, io/altro-da-me»; V. Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, cit., pp. 42-43.

¹⁴⁷ G. Gaard, *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*. Temple University Press, Philadelphia 1993, p.1.

spento. Si proclama re, re di Clipperton, si prende delle favorite, violenta e uccide, regna quasi due anni. Il 17 giugno 1917 le donne lo uccidono massacrandogli il viso a martellate. In quel momento, all'orizzonte, compare una nave. Le donne e i bambini le fanno segno, mentre i granchi si dirigono verso il faro, attirati dal sangue fresco. Una scialuppa attracca alla vecchia banchina della Phosphate Company e le quattro donne sopravvissute con i loro bambini piccolissimi lasciano l'atollo più solitario del mondo. L'anello di granchi arancione della laguna rimane visibile dalla USS Yorktown ancora a lungo¹⁴⁸.

Nel racconto l'autrice stabilisce un parallelismo tra il dominio sull'isola, da parte prima della Francia e poi del Messico, e quello sulle donne da parte dell'unico uomo rimasto della guarnigione di soldati dimenticati. L'uccisione da parte di queste dell'uomo, insieme alla riappropriazione dell'isola da parte dei granchi, allude, in un senso liberatorio, proprio alla fine di questa logica di dominio.

In *Atlante tascabile delle isole remote* che, tra i molti premi, annovera il primo posto da parte della Fondazione dell'arte del libro, lo stesso anno della sua pubblicazione e, un anno più tardi, il premio per il design della Repubblica Federale di Germania, Schalansky, attraverso la letteratura, lega insieme il tempo remoto e il presente, dando vita a un continuum in cui la memoria connessa a queste isole rinnova il suo significato. L'idea di natura che emerge dall'opera è un'idea di «natura sotto assedio»¹⁴⁹, utilizzando il termine di Hilary French, sfruttata come una risorsa che deve incrementare la produzione e l'accumulazione delle ricchezze. Di questa realtà, che mette a nudo, a sua volta, una visione del mondo dualistica ed etnocentrica, sottolinea Schalansky, si fanno manifestazione anche le carte geografiche:

Il planisfero bidimensionale è un compromesso che rende la cartografia un'arte a cavallo tra l'astrazione sfacciatamente semplificante e l'appropriazione estetica del mondo. [...]. Così ci viene presentata un'immagine presumibilmente oggettiva dell'intera terra, con ambizione di verità scientifica [...]¹⁵⁰.

¹⁴⁸ J. Schalansky, *Atlante tascabile delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, cit., pp. 188-189.

¹⁴⁹ H. French, *Vanishing Borders: Protecting the planet in the age of globalization*, Worldwatch Institute, Washington DC 2000.

¹⁵⁰ J. Schalansky, *Atlante tascabile delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, cit., p.15.

L'autrice, mettendo insieme e facendo dialogare immagini e testo, sfrutta le potenzialità del formato iconotestuale per sviluppare il tema dell'urgenza della questione ecologica nel mondo contemporaneo. L'interazione tra l'immagine e il testo, insieme al design dell'intero volume, danno vita a un ecosistema iconotestuale, di cui si è detto nei paragrafi precedenti, in cui l'isola si presenta come «uno spazio teatrale» dove «la realtà diventa finzione e la finzione si realizza»¹⁵¹. Schalansky, così, tra realtà e finzione, mostra il risultato tangibile delle idee di dominio e sfruttamento della natura, di cui si è detto all'inizio di questo paragrafo, rafforzate e perseverate da fenomeni quali il colonialismo e il capitalismo in età moderna e contemporanea. L'isola nella sua dimensione di realtà geografica diventa, in questo contesto, metafora di un *modus operandi* che, nel corso dei secoli ha generato la distruzioni di interi ecosistemi, l'estinzione di intere specie e la distruzione di ambienti e la scomparsa delle popolazioni originarie del luogo. Schalansky, definendo le isole «superfici di proiezione delle quali non possiamo impossessarci con metodi scientifici, ma solo con mezzi letterari»¹⁵², non solo mette in discussione, facendone soltanto un'illusione, l'idea di controllo e di dominio di un territorio legittimato, secondo la visione cartesiana, dallo sviluppo della tecnica e della scienza, ma suggella quella relazione sempre più profonda tra letteratura ed ecologia. Questa relazione permette, infatti, attraverso la narrazione, di rappresentare i rapporti tra esseri umani e l'ambiente circostante nelle loro conseguenze ed evoluzioni. Ed è proprio questo che fa Schalansky nel suo atlante, dando vita a mondi in piccolo che però, portati come *exempla* su scala globale ci dicono molto sulle relazioni esistenti, passate e presenti, tra uomo e natura, ma anche sul presunto limite che la tradizione occidentale ha posto tra questi due elementi.

IBRIDAZIONE

L'Ibridazione è una caratteristica già presente negli ambienti delle isole descritti in *Atlante tascabile delle isole remote*. Nella sua opera Schalansky, come si è visto nel paragrafo precedente, più che quell'effetto di natura idilliaca, pura e incontaminata, punta, invece, a restituire una rappresentazione che metta in luce i caratteri ibridi di ciò che chiamiamo natura e che, di fatto, è il risultato di una mescolanza di più elementi, sia naturali, sia artificiali. Il paesaggio contemporaneo, infatti, appare ben lontano

¹⁵¹ Ivi, p.25.

¹⁵² Ivi, p.9.

dall'essere idilliaco. I segni della presenza umana, sotto forma di strade, palazzi, macchine di ogni genere, costruzioni industriali, autostrade, ripetitori e, non per ultimi, rifiuti, caratterizzano non soltanto gli spazi della città, ma anche campagne, foreste e qualsiasi altro ambiente tradizionalmente associato a quell'idea di natura incontaminata. La distinzione rigida ed esclusiva tra naturale e artificiale, come accennato in precedenza, è proprio uno dei tre paradigmi, individuati da Niccolò Scaffai, attraverso cui, fino ad ora, è stata percepita e rappresentata la natura, e che si cercherà di problematizzare in questo paragrafo in cui verrà condotta un'analisi delle rappresentazioni dell'ambiente, inteso, ancora una volta, come sistema di relazioni, nell'opera *Inventario di alcune cose perdute* di Judith Schalansky.

Il volume si configura come una raccolta di dodici storie, ognuna dedicata a qualcosa che non c'è più. Similmente ad *Atlante tascabile delle isole remote*, anche questo libro ha una struttura rigida. A ciascuna "cosa perduta" è dedicato un capitolo del libro, che si apre con un'immagine a pagina intera connessa al racconto, che occupa le successive sedici pagine. Judith Schalansky ha personalmente curato la veste grafica anche di questo libro, che si caratterizza principalmente per la scelta di stampare le immagini con inchiostro nero lucido su sfondo nero. Questa resa stilistica, oltre ad avere significative implicazioni performative nella relazione tra il libro e il lettore, richiama simbolicamente il tema della scomparsa e della riapparizione: le immagini, attraverso l'interazione con la luce emergono dalla pagina così come le cose perdute di cui ci parla Schalansky emergono dall'oblio attraverso la narrazione.

L'autrice costruisce una storia su ognuna delle cose perdute del suo inventario, non si limita a una mera descrizione dell'immagine, che per prima cosa ci introduce, ma prendendo spunto e ispirazione da ciascuna di esse, dà vita a narrazioni sospese tra realtà, fiction e autobiografia. *Inventario di alcune cose perdute* si costituisce, dunque, come una sorta di atlante warburghiano che cerca di ricostruire, da un lato la memoria di una società attraverso alcune cose che quel mondo si è lasciato dietro, dall'altro la personale memoria dell'autrice attraverso frammenti autobiografici disseminati di volta in volta nei racconti, dando vita a una narrazione in cui la memoria si mescola con la fantasia.

Il tema dell'ibridazione degli ambienti tra naturale e artificiale attraversa, nelle sue varie accezioni, molti dei racconti di *Inventario di alcune cose perdute*. Un primo esempio di descrizione di un ambiente ibrido, tra natura e rovine, si trova nel racconto *Villa*

*Sacchetti*¹⁵³, che ci offre uno squarcio sulla Roma del XVIII secolo, che Schalansky definisce «un gigantesco, intricato organismo fatto di materia viva e morta»¹⁵⁴, dove, mentre nel Colosseo crescono rovi di more, sul Foro Romano iniziano i primi scavi archeologici. Dopo una prima introduzione, l'attenzione si focalizza sulle rovine di Villa Sacchetti che, come ci informa la stessa autrice, fu commissionata dai fratelli Giulio e Marcello Sacchetti e costruita tra il 1628 e il 1648 su progetto dell'architetto Pietro da Cortona. Già verso la fine del XVII secolo la casa padronale, però, si trova in stato di decadenza. Nel racconto ci viene presentato, infatti, un luogo in cui è in corso il processo di naturalizzazione dei resti della villa romana abbandonata. Il protagonista è Hubert Robert, pittore francese, conosciuto anche con il nome di *Robert des ruines* proprio per la frequenza con cui dipingeva architetture e luoghi in stato decadenza, che, spinto da questo suo interesse legato alle rovine, decide di andare a visitare i resti della villa dei Sacchetti a Roma. Al suo arrivo, la prima immagine che si trova davanti è proprio quella del «giardino inselvaticato che si estende sul declivio arrampicandosi fino al terzo piano»¹⁵⁵. Poi ancora:

La vegetazione spunta dai muri, il muschio ricopre le divinità marmoree, il sedo pullula dagli interstizi, l'edera affonda le forti radici nella pietra, la vite americana incorona gli attici e i suoi polloni dai molti bracci si attorcigliano intorno al fragile cartiglio che rivela il nome dell'architetto e mostra ancora lo stemma principesco dei Sacchetti, tre strisce nere in campo bianco. [...] I contorni della casa, allora tracciati con la riga da un giovane architetto sul tavolo da disegno, sfumano a poco a poco, si sgretolano e si sfaldano. La pietra un tempo sgrossata e stratificata per diventare materiale da costruzione è farinosa e cedevole, inerme di fronte al rigoglio della vegetazione e alle intemperie, finché il tufo non si distingue più dal laterizio e il marmo dalla roccia. Solo le spesse e imponenti mura esterne del padiglione resistono ancora per un po' all'acqua che nei mesi estivi, dopo ogni temporale, scorre rovinosamente giù per il declivio come se fosse giunta la fine del mondo¹⁵⁶.

¹⁵³ J. Schalansky, *Inventario di alcune cose perdute*, cit., pp.83-98.

¹⁵⁴ Ivi, p.84.

¹⁵⁵ Ivi, p.89.

¹⁵⁶ Ivi, pp.91-92.

Un'ulteriore tipologia di paesaggio ibrido ci viene mostrata nel racconto dal titolo *L'enciclopedia nel bosco*¹⁵⁷, che ci racconta del progetto dell'artista Armand Schulthess, che, nel 1954, all'età di cinquant'anni, decide di abbandonare il suo impiego come segretario nel reparto commerciale del Dipartimento Svizzero di Economia a Berna, e di cominciare una nuova fase della sua vita nel Canton Ticino. Andò a vivere, quindi, nella Valle Onsernone, dove già aveva acquistato diciotto ettari di terreno in cui si trovava un castagneto, che, a poco a poco, trasformò in un'enciclopedia nel bosco. Il suo progetto prevedeva, infatti, di ordinare tutto il sapere dell'umanità, suddiviso per tematiche, incidendo, su più di mille targhe di metallo, riassunti sintetici relativi a specifici campi del sapere, liste, tabelle e riferimenti bibliografici. Dopo la sua morte nel 1972 in seguito a una caduta nel suo giardino, l'enciclopedia nel bosco fu completamente smantellata. Si salvarono solo alcune di targhe e nove dei suoi libri di fattura artigianale che entrarono, successivamente, a far parte della *Collection de l'Art Brut* di Losanna¹⁵⁸.

Il progetto di disseminare per tutto il castagneto targhe metalliche contenenti nozioni relative al sapere umano, appendendole agli alberi o ai cespugli, dà vita a un ambiente ibrido in cui naturale e artificiale, o meglio natura e cultura, interagiscono dando vita a un nuovo orizzonte di significato, che ci viene così riassunto dal protagonista del racconto: «Tra scrittura e vita ci deve essere un legame. Un'enciclopedia nel bosco. Qui è raccolto il sapere dell'umanità. È appeso agli alberi»¹⁵⁹. Tuttavia, nel corso della narrazione del divenire di questo progetto, Schulthess, talvolta, è costretto anche ad arrendersi all'impossibilità di tenere sotto controllo, non soltanto tutto lo scibile umano, ma anche il supporto su cui decide di collocare le sue targhe: «Gli alberi crescono, si allargano, si allungano verso il cielo, finché la scrittura si stacca, il fil di ferro non tiene più e le targhe cadono a terra. All'inizio le riparavo, ma poi sono diventate troppe»¹⁶⁰.

L'ambiente ibrido descritto nel racconto *L'enciclopedia nel bosco* è frutto di una manipolazione volontaria di un artista, che sceglie proprio quel luogo per catalogare e conservare squarci del sapere umano. Tutta un'altra accezione di ibridazione ci viene presentata, invece, nel racconto *Il porto di Greifswald*¹⁶¹, che meglio esemplifica,

¹⁵⁷ Ivi, pp. 191-206.

¹⁵⁸ Ivi, p.191.

¹⁵⁹ Ivi, p.193.

¹⁶⁰ Ivi, p.198.

¹⁶¹ Ivi, pp. 173-188.

rispetto agli altri due casi, le interazioni tra elementi naturali, animali e artificiali nel corso dei processi di trasformazione e ibridazione di un ambiente.

Nel racconto *Il porto di Greifswald*, Schalansky ci racconta della sua personale esperienza di attraversamento dei boschi che circoscrivono Greifswald¹⁶², nella Pomerania Anteriore, che, non a caso, è il luogo in cui è nata e di cui ci dice essere una città anseatica collegata ai maggiori centri commerciali attraverso la foce navigabile del fiume Ryck¹⁶³.

L'espedito con cui Schalansky ci porta all'interno dei questi boschi è il desiderio di ripercorrere proprio il corso di questo fiume, a partire dalla sorgente, fino al porto di Greifswald. *Il porto di Greifswald* è anche il nome del dipinto di Caspar David Friedrich che introduce il racconto. La "cosa perduta" a cui fa riferimento questo capitolo del volume è, infatti, proprio questa opera, di cui restano soltanto alcune riproduzioni, andata distrutta nel 1931 durante l'incendio al Glaspalast di Monaco, durante una mostra sul romanticismo tedesco¹⁶⁴. Ma ciò che è andato perduto, come risulta chiaro a conclusione del racconto, non è soltanto il dipinto ma anche il soggetto ritratto. A causa dei cambiamenti climatici, con il conseguente quasi totale prosciugamento del corso d'acqua, le guerre, la presenza di rifiuti, così come i cambiamenti dell'economia del luogo e dei mezzi di trasporto, l'ambiente, di cui Friedrich ci restituisce il dettaglio del porto, appare completamente trasformato rispetto a quel tempo. La città di Greifswald, infatti, è stata al centro di molti avvenimenti storici nel corso del XIX secolo. Dopo la sua quasi totale distruzione durante la Guerra dei Trent'anni, entrò a far parte del Regno di Svezia, nella cosiddetta Pomerania svedese. In questo periodo la città si trasformò in un luogo-fantasma a causa delle continue guerre e rivolte che causarono la distruzione di ciò che rimaneva dei centri abitati e, conseguentemente, la diminuzione della popolazione. Durante la Seconda Guerra Mondiale continuò a subire gravi distruzioni. Soltanto dopo la sua annessione, nel 1949, alla Repubblica Democratica Tedesca, Greifswald cominciò a ricostituirsi lentamente, fino al periodo della riunificazione in cui molti dei suoi abitanti emigrarono verso ovest, lasciando la città in stato di abbandono. Oggi Greifswald, rappresenta un importante centro turistico dell'area baltica nonché

¹⁶² Questo racconto è stato analizzato, all'interno della logica del *nature writing* nel saggio: Ostermann, E., *Zur ästhetischen Vergegenwärtigung von Landschaft im Nature Writing : zu Judith Schalanskys "Hafen von Greifswald"*, in «Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften», 66.3(2020), pp.325-348.

¹⁶³ Ivi, p.173.

¹⁶⁴ ibidem.

sede di una delle principali università dello stato. Proprio il porto a cui è dedicato il racconto di Schalansky è diventato il *Museumshafen Greifswald*. Tutte queste fasi storiche hanno, inevitabilmente, lasciato delle tracce non soltanto nella città, ma anche nella zona dei boschi che la circondano, un esempio è dato dalle conseguenze del disboscamento a cui, parallelamente ai fatti storici, sono stati sottoposti questi luoghi. Già dall'incipit del racconto risulta chiara la componente ibrida del luogo in cui l'autrice si trova e da cui comincerà questo suo viaggio:

Probabilmente quello che cerco è proprio questo rigagnolo insignificante: la sorgente del Ryck, l'antico fiume Hilda, che molti chilometri più in là, verso il mare, sbocca nel porto di Greifswald [...]. Alla mia sinistra scorgo i pali di legno screpolato e ingrigito di una recinzione, due strisce arrugginite di filo spinato, e dietro i pascoli cosparsi di cumuli di terra fresca, rivoltata, l'opera instancabile delle talpe, e come mi ero prefissata comincio a seguire il corso superiore del fiume in direzione sud-ovest. [...] Due querce nerborute si ergono su di un pascolo recintato, relitti di un terreno disboscato ormai da tempo. I loro rami si specchiano nelle depressioni piene d'acqua piovana e neve sciolta, grandi come laghi. Dalle pozzanghere cerulee svetta come il giunco un'erba giallobruna. [...] I resti ghiacciati della neve marzolina, non più vecchia di tre giorni, risplendono negli anfratti ombreggiati del manto erboso, nei solchi profondi lasciati dai trattori e nell'involucro bianco che avvolge le balle, contenitori rotondi in cui fermenta il fieno. Sulla sponda giace riverso un trogolo arrugginito. Sopra svetta l'intrico spoglio del biancospino rosso, la sua corteccia è rivestita di licheni color giallo sulfureo. [...] In una depressione paludosa al riparo dal vento bruca un gruppetto di caprioli. Quando mi avvicino partono al galoppo verso il bosco scoprendo la nitida macchia bianca sotto la coda. Ai margini della conca, sull'impalcatura di un appostamento di caccia, svolazza un brandello di stoffa mimetica. Non lontano, davanti a rovi di more, sambuco e prugnone, torreggia una pila di lastre di cemento ricoperte di muschio. Dai fori dell'armatura spuntano asole arrugginite, acciaio scadente lasciato in balia delle intemperie. Sui blocchi porosi prospera il muschio, nero come un'alga. Più in là, riparato da un groviglio di sterpi, sonnecchia uno stagno verde e viscoso nel suo solco antico come l'età glaciale, dove depongono le uova rospi, rane e ululoni nascosti in attesa del segnale della riproduzione [...]. Torno al fossato, seguo il suo corso finché scompare in un tubo di cemento che si inabissa nel sottosuolo. All'orizzonte ruotano le eliche lucenti delle pale eoliche, macchine vive.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Ivi, pp.174-175.

L'aspetto preponderante che emerge dal racconto è proprio la relazione che si instaura tra elementi naturali, animali e antropici che hanno dato vita a un ambiente in costante mutamento. Schalansky nell'atto di descrivere ciò che osserva mentre attraversa questi boschi, mette in relazione elementi umani, tra cui un brandello di stoffa mimetica, lastre di cemento, il tubo di cemento che si inabissa nel suolo e le pale eoliche che si vedono all'orizzonte, naturali e anche animali, come la terra rivoltata dalle talpe e gli stagni dove rane, rospi e ululoni depongono le uova. La dimensione ambientale, compresi gli avvenimenti climatici, è, dunque, protagonista del racconto e viene descritta dettagliatamente dall'autrice nella sua dimensione ibrida tra alberi e fiori, pozze d'acqua, recinzioni e campi coltivati, mettendo in luce la porosità di quella soglia tradizionalmente istituita tra naturale e artificiale:

Sotto un arbusto di biancospino rosso scorgo dozzine di chioccioline frantumate, bianche come il gesso, e i sassi su cui i merli e i tordi hanno lavorato di scalpello per estrarre la polpa morbida dai gusci. Il fango squarciato dalle gomme dei trattori, ammorbidito dall'acqua piovana e dalla neve ormai sciolta, cede a ogni mio passo. [...] Poco dopo attraversa la strada un corso d'acqua che sulla mappa ha già il nome del fiume che sto cercando.[...] Il fossato si riempie impercettibilmente, il livello dell'acqua sale, il corso del fiume si allarga, scorre squamoso attraverso i sotterranei di una diga meccanica. Quando finalmente s'intravede una strada che valica il fossato, l'asfalto liscio e grigio come stagno mi è estraneo. Le macchine passano sfrecciando. A nord, oltre una palizzata di pioppi s'intravedono il riverbero luminoso di alcune stalle color cemento[...] Ora il silenzio è assoluto, anche gli uccelli tacciono. Ma presto la visione si schiarisce di nuovo perché mi trovo in un tratto deforestato per far passare la linea ad alta tensione. L'altissima Fallopia japónica verdeggia con le sue grandi foglie ovali, i fusti simili a canne di bambù si sbracciano verso il cielo.[...]E per un momento, fra i cespugli lungo le sponde e una lontana scarpata, compare il duomo di Greifswald, e davanti la cuspide color mattone della torre di San Giacomo. [...] Quindi dietro a una scarpata si apre il prato tagliato di fresco di un campo da golf, le cui colline artificiali lambiscono il terrapieno di una circonvallazione.[...] Dietro a un prato disseminato di denti di leone comincia la distesa di tombe del cimitero di Greifswald. Sull'altra sponda si scorgono file di case unifamiliari.[...] Cammino in discesa su strade ormai urbane, passo davanti alla vecchia clinica dove sono nata¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Ivi, pp.177-187.

In questo ambiente ibrido, le specie vegetali, così come quelle animali, sono descritte dall'autrice con precisione, talvolta rifacendosi a una terminologia tecnica propria di una naturalista. Questa precisione, talvolta, risulta funzionale alla creazione di parallelismi, non del tutto immediati, tra presunti elementi naturali e antropici. È il caso dell'accostamento che Schalansky realizza tra la linea ad alta tensione e «l'altissima Fallopia japonica» che, aldilà del rimando all'altezza, nelle due diverse accezioni del termine, accomuna, da un lato l'intervento dell'uomo che taglia gli alberi del luogo al fine di fare spazio all'elettrodotto, dall'altro, un ulteriore intervento umano, ovvero l'introduzione della Fallopia japonica, specie alloctona introdotta in Europa dall'Asia orientale, utilizzata, grazie alla sua crescita rapida, per interventi di consolidamento del suolo. Ciò che sembra in apparenza opporsi all'elemento antropico risulta essere, invece, frutto di un ulteriore intervento dell'uomo.

Gli elementi naturali e artificiali, durante la narrazione, si sovrappongono e vengono percepiti dallo sguardo dell'autrice senza soluzione di continuità: il fango «squarciato» dalle gomme dei trattori è ammorbidito dall'acqua piovana e, dunque, cede al suo passo, il corso del fiume, ad un certo punto, incontra la diga meccanica grazie alla quale riesce a procedere fino alla foce, o ancora, la vista di un campo di denti di leone si sovrappone a quella delle tombe del cimitero di Greifswald. Ciò che emerge è, dunque, recuperando il concetto di Guido Vitale, un ambiente come sistema instabile, mai uguale a se stesso e sottoposto a crescente entropia¹⁶⁷.

Alla fine del racconto, Schalansky, una volta raggiunto il porto, si trova davanti a un ambiente che poco ha a che fare con la rappresentazione che ne aveva dato Friedrich alcuni secoli prima:

Dietro al ponte della Stralsunder Straße il fiume si allarga e sfocia in un bacino a forma di trapezio, largo circa settanta-ottanta metri e lungo qualche centinaio - il porto di Greifswald. Sulla sponda nord, protetta dall'argine, ci sono due barche adibite a ristoranti, su quella sud sono ormeggiate delle barche a vela su cui sveltano alti alberi. Dietro, i caseggiati dell'edilizia socialista gettano ombre lunghe. Mi siedo lungo la sponda sud. Dall'altra parte vedo un'infilata di edifici bassi, capannoni di legno e cantieri navali, e un circolo remiero dove da ragazzina mi ero allenata per una primavera. Da qualche parte là dietro, nell'area tra il Ryck e il Baberow chiamata Rosental, in passato dovevano esserci le saline, che - insieme

¹⁶⁷ G. Viale, *Governare i rifiuti*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

al fiume - spiegano perché un tempo qui si cominciò a disboscare e sul terreno paludoso fu fondato il nucleo di un grosso paese. Nell'acqua salmastra galleggia uno abramide senza vita. Dei rondoni sfrecciano avanti e indietro rasentando l'acqua mossa e lanciando grida acute. Tre rondini stanno sedute sul parapetto di uno schooner. Le gole fulve risplendono nella luce del tramonto¹⁶⁸.

Il racconto *Il porto di Greifswald* ci restituisce una particolare impressione su un ambiente che, nonostante sia percepito da una soggettività, sembra darsi sotto forma di immagini e tracce, come se la narrazione fosse guidata da un sguardo in movimento che coglie questa rete di relazione tra gli elementi. Parafrasando l'idea di Pier Vincenzo Mengaldo relativa a quelle descrizioni verbali che non mimano l'opera d'arte ma restituiscono uno «sguardo che percorre l'opera»¹⁶⁹, possiamo dire che la descrizione che Judith Schalansky fa della natura dei boschi intorno alla città di Greifswald, non punta a mimare la natura che le sta attorno ma, dunque, a restituire la visione di un sguardo che la percorre, facendo appello a quelle esperienze percettive e corporee che sostanziano ogni forma di integrazione sinestetica e traspositiva¹⁷⁰. Queste forme di integrazione tipiche dell'*ékphrasis*, rimandano all'idea che la descrizione verbale possa fare appello anche alle esperienze percettive del destinatario, attraverso specifiche modalità della percezione¹⁷¹ e, perciò, si inseriscono all'interno della tendenza contemporanea a quel ritorno a un'estetica della natura, che si manifesta in quelle *ékphrasis* di paesaggi in cui natura e cultura si mescolano, di cui ci parla Michele Cometa¹⁷².

Nell'ambito delle filosofie contemporanee che si sono sviluppate intorno al pensiero ecologico, una in particolare assume l'idea di ibridazione, nei suoi aspetti percettivi tra umano e naturale, come assunto teorico. La *Deep ecology*, fondata dal filosofo norvegese Arne Naess, non si limita soltanto a una nuova proposta etica, ma porta avanti una vera e propria teoria della percezione legata all'ambiente. Questa corrente di pensiero, infatti, si basa su una svolta sostanziale, in senso olistico, della percezione dell'ambiente, e sul recupero delle basi gestaltiche, legate quindi alla percezione e all'esperienza, della nostra relazione con la natura. Ciò diventa possibile solo nel

¹⁶⁸ J. Schalansky, *Inventario di alcune cose perdute*, cit. p.187.

¹⁶⁹ P. V., Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*. Bollati Boringhieri, Torino 2005, p.38.

¹⁷⁰ M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p.43.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Ivi, p.22.

momento in cui si superano quelle ideologie che impongono il dualismo uomo-natura e il dominio dell'uno sull'altra, a favore di un'immagine relazionale, in cui umanità e natura formano un'individualità complessa¹⁷³.

Nel racconto *Il porto di Greifswald*, a una visione dualistica o atomistica degli elementi naturali, Schalansky sostituisce proprio quella visione d'insieme, in cui umanità e natura, compresa la componente animale, non sono realtà giustapposte, ma un'unica entità che procede e muta nel tempo attraverso l'implicazione reciproca dei suoi elementi. Siamo di fronte, dunque, a un'idea di attraversamento dei boschi che circoscrivono la città di Greifswald, come esperienza di un ambiente, descritto, a sua volta, come spazio di relazione e interazione tra il soggetto e ciò che lo circonda, un tipo di visione che, come sottolinea Niccolò Scaffai, si oppone radicalmente a quell'idea di paesaggio come oggetto dello sguardo egocentrato di un "Io" sulla natura¹⁷⁴.

Gli ambienti ibridi che ci propone Judith Schalansky sono ambienti che portano anche i segni dell'usura, talvolta data dello sfruttamento intensivo delle risorse del territorio, come abbiamo visto ad esempio rispetto alle tracce del disboscamento avvenuto intorno alla città di Greifswald nel corso del tempo, a cui soltanto due querce nerborute sono sopravvissute. Gli ambienti che conservano le impronte del tempo, non tanto come eredità, ma come residuo, sono proprio quelli in cui, come sottolinea Serena Iovino, «le tracce della vita consumata sono inevitabilmente depositate nell'ambiente»¹⁷⁵. L'idea di residuo e di deposito rimanda ad altre "tracce della vita consumata", ovvero i rifiuti, che entrano, dunque, anche a far parte della componente ibrida dei luoghi in cui Schalansky ambienta i suoi racconti. Come nota già Scaffai, il tema dei rifiuti è sicuramente tra quelli che hanno avuto più fortuna nella letteratura, specialmente quella contemporanea, e un esempio, tra i più illustri, è rappresentato da *Le città invisibili* di Italo Calvino¹⁷⁶. Proprio per la sua pregnanza, il tema della presenza dei rifiuti, inevitabilmente, sfiora quasi tutti i racconti di Schalansky presi in esame fino ad adesso anche negli altri volumi. Troviamo, ad esempio, le bottiglie di plastica che penzolano dagli alberi

¹⁷³ A. Ness, *The Deep Ecological Movement: Some Philosophical Aspects*, in M. E. Zimmerman et al. (a cura di), *Environmental Philosophy. From Animal Rights to Radical Ecology*, Prentice Hall, Upper Saddle River 1986.

¹⁷⁴ N. Scaffai, *Letteratura ed ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p.24.

¹⁷⁵ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p.30.

¹⁷⁶ N. Scaffai, *Letteratura ed ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p. 139.

dell'isola di Takuu¹⁷⁷, le «bottiglie d'acquavite di marche non più in commercio»¹⁷⁸ che galleggiano nei ristagni d'acqua del corso del fiume Ryck nel racconto *Il porto di Greifswald*, fino ad arrivare ai barattoli di latta che Armand Schulthess trova dispersi nel suo terreno e che, dopo averli appiattiti, utilizza per le sue incisioni. In quest'ultimo caso, diversamente da quelli precedenti in cui sono colti nella loro dimensione di deposito, i rifiuti disseminati nel bosco diventano per lui una risorsa, sia per realizzare i preziosi cartelli su cui incidere tutto lo scibile umano o, semplicemente, oggetti da utilizzare nella vita quotidiana:

D'inverno si può rivestire il pavimento di tavole di sughero, giornali e linoleum, e le pareti si possono isolare con assi di legno e iuta. Anche le bottiglie di plastica sono utili. Quando fa freddo si possono mettere dentro dei sacchi e usarli come coperte. I contenitori di olio motore Valvoline sono l'ideale. Non bisogna assolutamente buttarli via. Ma la gente butta sempre via tutto. Soprattutto gli estranei. I mucchi di immondizia sono vere e proprie miniere. Ci finisce di tutto! Bambole, riviste, scarpe col tacco a spillo. Tutto può servire. Una volta ci ho trovato una radio che funzionava ancora.

Dopo avere sottolineato la presenza frequente anche dei rifiuti negli ambienti descritti da Schalansky, risulta ancora più chiaro, dunque, il fatto che non ci sia alcun tentativo di estetizzazione della natura in quanto luogo fiabesco o idilliaco, secondo il *topos* romantico della natura come *locus amoenus*, ma, al contrario, questa viene descritta nei suoi aspetti reali e imperfetti, tenendo in considerazione anche quei lati della natura che, in una narrazione che punta a restituire un effetto di natura più che la realtà di questa, tendevano a essere esclusi, quali foglie ingiallite, cortecce frantumate, sterpaglie o pozze di acqua stagna e, appunto, i rifiuti. Come avviene ne *Il porto di Greifswald*, Schalansky propone, dunque, un'estetica ecologica che, parafrasando il filosofo britannico Timothy Morton, non punta ad un'esaltazione dei valori romantici della purezza, ma all'espressione di immagini che richiamano la rete di connessioni (*mesh*) e di ibridazioni su cui si fonda la nostra esperienza ecologica¹⁷⁹.

¹⁷⁷ J. Schalansky, *Atlante tascabile delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, cit., p. 221.

¹⁷⁸ J. Schalansky, *Inventario di alcune cose perdute*, cit., p.177.

¹⁷⁹ T. Morton, *Dark Ecology: for a logic of future coexistence*, Columbia University Press, New York 2016, p.81.

ANIMALITÀ

Come è emerso più volte dai racconti fino ad ora analizzati, la componente animale occupa un ruolo fondamentale negli ambienti descritti da Judith Schalansky. Le tracce lasciate dagli animali, ad esempio, assumono particolare rilievo nell'ambiente ibrido descritto ne *Il porto di Greifswald*, in cui, ad un certo punto, lo sguardo dell'autrice si posa su un palco di cervo:

Quando il bosco comincia a diradarsi, tra i rami secchi, le pigne di abete rosso e gli escrementi nerobluastri di animali selvatici, scorgo il palco di un cervo. La struttura ossea marrone scuro pesa tra le mie mani. Tocco la superficie piacevolmente ruvida, coriacea, con i suoi rilievi granulosi e le lisce estremità dei rami. Attaccati al grosso anello che prima coronava le ossa frontali ci sono ancora i peli dell'animale che deve aver cambiato le corna non molto tempo fa. Nel punto di frattura a forma circolare il tessuto osseo color alabastro è ruvido al tatto e tagliente come il corallo. Perdere le corna dev'essere stata un'impresa faticosa. Tutt'intorno abeti rossi dalla corteccia coperta di striature. Rivoli di resina lattiginosa sgorgano dalle ferite come sangue ghiacciato. Alcuni tronchi sono stati rosi come ossi da cervi affamati¹⁸⁰.

La presenza degli animali, che, in questo brano, si configura come una componente dell'ambiente ibrido dei boschi che circondano la città di Greifswald, rappresenta una costante e un tratto distintivo delle opere dell'autrice. Sarà oggetto di approfondimento di questo paragrafo il concetto di animalità, nelle sue varie accezioni, così come viene declinato in uno dei racconti dell'autrice che ha come protagonista proprio un animale, *La tigre del Caspio*, contenuto nel volume *Inventario di alcune cose perdute*.

Prima di entrare nel merito dell'analisi, è opportuno inquadrare in che modo viene affrontata la questione dell'animalità nel dibattito contemporaneo e che forma ha assunto nel corso del tempo, in particolare nell'ambito della critica letteraria.

Similmente a quanto si è detto del rapporto tra uomo e natura, anche quello tra uomo e animale era, in origine, caratterizzato da venerazione, da un lato, e, allo stesso tempo, controllo dall'altro. Gli animali, infatti, osserva John Berger, sono entrati nel nostro immaginario «come messaggeri e come promesse»¹⁸¹:

¹⁸⁰ J. Schalansky, *Inventario di alcune cose perdute*, cit., pp.176-177.

¹⁸¹ J. Berger, *Why Look at Animals*, Penguin, London 2009; trad. it., M. Nadotti, *Perché guardiamo gli animali? Dodici inviti a riscoprire l'uomo attraverso le altre specie viventi*, Il Saggiatore, Milano 2016, p.21. Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione italiana.

Gli animali facevano da intermediari fra l'uomo e le sue origini, perché erano simili a lui e allo stesso tempo diversi. Gli animali erano mortali e immortali. Il sangue di un animale scorreva come quello umano, ma la sua specie era imperitura e ogni leone era il Leone, ogni bue era il Bue. Questo — che forse è il primo dualismo esistenziale — si rifletteva nel modo di trattare gli animali. Essi erano soggiogati e venerati, nutriti e sacrificati¹⁸².

Berger non è il solo scrittore che negli ultimi anni ha riflettuto sul rapporto tra uomo e animale e sulla percezione dell'animalità in relazione all'individuo nel corso delle epoche storiche. Per citarne soltanto alcuni, John Maxwell Coetzee, ad esempio, nel suo *The Lives of Animals*¹⁸³, e Jonathan Foer nel volume *Eating Animals*¹⁸⁴, a distanza di circa dieci anni l'uno dall'altro, mettono in luce le questioni bioetiche relative all'allevamento intensivo degli animali e al maltrattamento a cui sono sottoposti. O ancora, Donna Haraway, nel 2016 pubblica *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*¹⁸⁵, in cui si impegna in una rinegoziazione accurata dei limiti dell'umano e dell'animale e delle relative e reciproche costruzioni culturali.

Il tema dell'animalità ha evidentemente guadagnato una presenza crescente negli studi letterari, fino a diventare oggetto di una corrente critico-teorica, gli *Animal Studies*, che hanno preso avvio alla metà degli anni Ottanta in Europa e, in modo più capillare, in ambito nord americano. L'obiettivo di ricerca degli *Animal Studies*, da un punto di vista relazionale, è proprio l'interazione uomo-animale, in tutte le sue componenti, anche nel valore assunto sotto il profilo antropologico¹⁸⁶. Gli *Animal Studies* si caratterizzano proprio per il loro approccio multidisciplinare che comprende studi provenienti da diversi ambiti del sapere, tra cui la biologia, le scienze naturali, le neuroscienze, insieme alla filosofia, soprattutto in riferimento alla questione bioetica di cui si accennava, la psicologia, le scienze delle religioni e la letteratura. In questo ultimo ambito, ad esempio, tra gli autori che analizzano le modalità di rappresentazione degli animali in

¹⁸² Ivi, pp.26-27.

¹⁸³ J. M. Coetzee, *The Lives of Animals*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1999; trad. It., F. Cavagnoli, G. Arduini, *La vita degli animali*, Adelphi, Milano 2003.

¹⁸⁴ J. S. Foer, *Eating Animals*, Penguin, London 2010; trad. It., I. A. Piccinini, *Se niente importa. Perché mangiamo gli animali?*, Guanda, Milano 2016.

¹⁸⁵ D. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

¹⁸⁶ Per approfondimenti si vedano: L. Kalof, *The Oxford Handbook of Animal Studies*, Oxford University Press, Oxford 2017; P. Waldau, *Animal Studies: An Introduction*, Oxford University Press, New York 2013.

letteratura, troviamo Philip Armstrong, che, nel suo *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*¹⁸⁷, esamina la funzione degli animali e delle loro rappresentazioni nelle opere *Robinson Crusoe*, *Gulliver's Travels*, *Frankenstein* e *Moby-Dick*, e David Herman, che, in *Animal Worlds in Modern Fiction: an Introduction*¹⁸⁸, esamina la questione della rappresentazione del mondo animale nelle opere finzionali moderne, a partire da un'interpretazione che chiama in causa, insieme all'ambito del postumanesimo e dell'etologia cognitiva, anche quello della zoosemiotica. A queste opere, per quanto riguarda lo studio della letteratura italiana contemporanea e del cinema, si aggiunge la raccolta di saggi *Thinking Italian Animals. Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*¹⁸⁹, a cura di Deborah Amberson e Elena Past, che propone una lettura del ruolo della presenza degli animali nei classici novecenteschi, opera di autori quali Eugenio Montale, Cesare Pavese, Tommaso Landolfi e Italo Calvino.

Gli *Animal Studies*, attraverso un approccio interdisciplinare, cercano, dunque, di comprendere, da varie prospettive e punti di vista, come gli esseri umani studiano e concepiscono gli animali, e come queste concezioni sono cambiate nel tempo e attraverso le culture. Possiamo, dunque, riassumere l'obiettivo degli *Animal Studies* nel voler mettere in relazione umano e non-umano, attraverso il superamento di quel dualismo che tradizionalmente divide le scienze "dure" dalle scienze umane¹⁹⁰.

Una delle correnti di pensiero che si sono affermate all'interno degli *Animal Studies* è la Zooantropologia, che studia la relazione intersoggettiva tra l'essere umano e le altre specie, nelle sue diverse dimensioni d'incontro e nel valore referenziale che ne può scaturire¹⁹¹. Questa disciplina, così chiamata proprio per la stretta connessione tra mondo animale e umano che sta alla base delle sue premesse teoriche, si è sviluppata,

¹⁸⁷ P. Armstrong, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, Routledge, London 2008.

¹⁸⁸ D. Herman, *Animal Worlds in Modern Fiction: an Introduction*, in «Modern Fiction Studies», 60, 3(2014), pp.421-443.

¹⁸⁹ D. Amberson, E. Past (a cura di), *Thinking Italian Animals. Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, Hoepli, Milano 2014.

¹⁹⁰ Questa *consilience* tra diverse discipline che convergono nella corrente critico-teorica degli *Animal Studies* emerge in opere quali: C. G. Boggs, *Animalia Americana: Animal Representations and Biopolitical Subjectivity*, Columbia University Press, New York 2013; C. Wolfe, *Zoontologies: the question of the animal*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003; K. De Ornellas, *The Horse in Early Modern English Culture*, Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey 2014; D. Haraway, *When species meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008; H. Ritvo, *Noble cows and hybrid zebras: essays on animals and history*, University of Virginia Press, Charlottesville 2010.

¹⁹¹ Si vedano: S. Tonutti, *Zooantropologia. Gli animali nelle culture umane*, in L. Lombardi Vallauri, S. Castignone (a cura di), *Trattato di biodiritto. La questione animale*, Giuffrè, Roma 2012, pp. 21-46; R. Marchesini, *Fondamenti di zooantropologia. Zooantropologia teorica (Vol.1)*, Apeiron, Bologna 2014.

soprattutto in Italia e in Francia, intorno agli anni Novanta, grazie alle ricerche di Hubert Montagner sul valore educativo dell'incontro tra bambino e animale¹⁹² e alle ricerche sul significato ibridativo della relazione tra l'essere umano e l'animale nella costruzione dei predicati umani, come quelle del filosofo ed etologo Dominique Lestel¹⁹³. Uno dei fondamenti su cui si basa la struttura epistemologica della zooantropologia è l'idea che l'eterospecifico, abbia un suo ruolo peculiare all'interno della società umana, proprio in virtù del suo essere non-umano. Va in questa direzione la teoria del filosofo ed etologo Roberto Marchesini che, ad esempio, nella sua opera *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*¹⁹⁴, descrive la relazione uomo-animale come un evento autoimplementativo e ricorsivo, dove l'umano non è da considerarsi come entità pura che si rapporta, senza mescolarsi, con l'eterospecifico, ma, al contrario, un'entità che costruisce il proprio corpo simbolico attraverso il dialogo con l'alterità, dunque, il non-umano. Secondo questa visione, l'uomo è, dunque, un'entità che, nel suo emergere, ha già introiettato l'eterospecifico e che, in ogni relazione con questo, modifica il suo stato ontologico. Nell'ambito di queste riflessioni rientra anche il pensiero del naturalista e zoologo Paul Shepard, che, in particolare in *The Others: How Animal Made Us Human*¹⁹⁵, propone un'idea di ecologia umana, tra biologia, filosofia, storia naturale, antropologia e psicologia, che parte, da un punto di vista coevolutivo, proprio dall'incontro con gli animali. Secondo Shepard, infatti, nel corso dello sviluppo della nostra specie, è stato proprio questo incontro che ci ha aiutato a definire il nostro apparato cognitivo, il nostro linguaggio, il nostro immaginario e, con essi, il nostro senso del sacro¹⁹⁶.

Tra gli autori che si sono occupati del tema della concezione dell'animale e dell'animalità troviamo anche Jacques Derrida, che si è cimentato proprio nella decostruzione del dualismo, caratteristico della tradizione filosofica occidentale, che pone un confine netto tra uomo e animale e da cui derivano quelle concettualizzazioni e definizioni che hanno determinato una certa sensazione di domino e di rassicurazione nei confronti di viventi percepiti così prossimi. La tradizione occidentale, infatti, ha sempre opposto l'essere umano a tutto il resto del genere animale, a partire dalla più

¹⁹² H. Montagner, *L'enfant et l'animal: Les émotions qui libèrent l'intelligence*, Editions Odile Jacob, Paris 2002.

¹⁹³ D. Lestel, *L'animal singulier*, Seuil, Paris 2004.

¹⁹⁴ R. Marchesini, *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Mimesis, Milano 2014.

¹⁹⁵ P. Shepard, *The Others: How Animals Made Us Human*, Island Press, Washington 1995.

¹⁹⁶ Ivi, p.173.

comune definizione aristotelica dell'uomo come *zoon logon echon* o quella husserliana di *animal rationale*, animale, dunque, ma dotato di ragione, o meglio, del *logos*, comprese tutte le accezioni del termine tra cui, in primis, la parola. Questa operazione di distanziamento prosegue, poi, con Cartesio che, oltre a porre le basi teoriche del dualismo tra uomo e natura e a legittimare il dominio dell'uno sull'altra, come si è visto nei paragrafi precedenti, come nota anche Berger, è l'artefice della rottura teorica decisiva tra uomo e animale: Cartesio integrò in seno all'uomo il dualismo implicito nella relazione umana con gli animali e, separando di netto il corpo dall'anima, abbandonò il corpo alle leggi della fisica e della meccanica, riducendo gli animali, in quanto privi di anima, al modello della macchina¹⁹⁷. Questa rottura ha determinato, dunque, da un lato, l'eliminazione di ogni traccia di animalità nell'essere umano e, dall'altro, una definizione di animale in senso negativo, ovvero, un essere vivente privo di tutto ciò che si ritiene proprio dell'uomo¹⁹⁸.

Derrida, durante un ciclo di seminari, tenutosi nel 1997 al Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, che aveva come tema il concetto di “animale autobiografico”, affronta proprio la questione dell'opposizione tra uomo e animale, chiamando in causa pensatori del calibro di Kant, Lévinas, Cartesio e Heidegger. L'errore principale di questi filosofi, secondo Derrida, consiste, principalmente, nell'aver reso l'animale un teorema, una cosa vista e non vedente:

L'animale è lì prima di me, e lì presso di me, lì davanti a me — che lo seguo/sono dopo di lui. [...]E dal momento che è lì davanti a me, può certamente farsi guardare, ma — e forse la filosofia lo dimentica, forse essa è proprio questo oblio calcolato — anche lui può guardarmi. Possiede un suo punto di vista su di me. Il punto di vista dell'assolutamente altro¹⁹⁹.

Secondo Derrida, dunque, l'esperienza dell'animale che guarda non è stata presa in considerazione nell'architettura teorica e filosofica dei discorsi di questi illustri pensatori, disconoscimento che, sottolinea il filosofo francese, istituisce la specificità dell'uomo: «il rapporto a sé di un'umanità primariamente preoccupata e gelosa di ciò

¹⁹⁷ J. Berger, *Perché guardiamo gli animali? Dodici inviti a riscoprire l'uomo attraverso le altre specie viventi*, cit., pp.32-33.

¹⁹⁸ J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Editions Galilée, Paris 2006, trad. it., M. Zannini, *L'animale che dunque sono*, Rusconi Libri, Milano 2021, pp.30-31. Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione italiana.

¹⁹⁹ Ivi, p.47.

che le è proprio»²⁰⁰. A sostenere questo punto su cui insiste Derrida troviamo, ad esempio, anche John Berger che, nel suo *Perché guardiamo gli animali? Dodici inviti a riscoprire l'uomo attraverso le altre specie viventi*, riflette sulla questione dello sguardo reciproco tra uomini e animali, concludendo che «a essere osservati sono sempre gli animali. Il fatto che essi possano osservare noi ha perso ogni importanza»²⁰¹.

Proseguendo la sua riflessione, Derrida sottolinea, inoltre, come la stessa parola “animale”, usata al singolare come a indicare un insieme omogeneo al quale si opporrebbe radicalmente l'uomo, tradisce e, in un certo modo, fonda quell'antropocentrismo «ecologico, tautologico ed autografico»²⁰² caratteristico dell'essere umano. Proprio per impedire semplificazioni di questa portata, il filosofo francese conia la parola «animot-animaux»²⁰³, con lo scopo di ricordare l'estrema varietà e diversità degli animali e non ricadere in quel dogmatismo, tipico del discorso occidentale, che si fonda sull'individuazione di un unico limite invalicabile tra essere umano e animale²⁰⁴. Questa riflessione mette in crisi non soltanto l'animalità dell'animale ma anche il concetto stesso di umanità e di soggettività antropocentrica, e induce, inevitabilmente, a ripercorrere le tappe dell'evoluzione darwiniana.

Derrida, già a partire dal tema del seminario, l'animale autobiografico, definito da lui stesso «chimerico», punta a mettere in luce la possibile connessione tra il concetto di animalità e l'autobiografia, definita come «la scrittura che il vivente fa di se stesso, la traccia propria del vivente»²⁰⁵. Il concetto di animale autobiografico viene così a riflettere un duplice senso. Da un lato, la predisposizione di alcuni autori a esprimersi attraverso il genere autobiografico:

Da una parte fa pensare all'espressione che gioca con la lingua che, ecco, tra gli uomini, gli scrittori, i filosofi, ce ne sono alcuni che, per carattere, hanno il gusto, il senso o il desiderio irresistibile dell'autobiografia. Si potrebbe dire: “È un animale autobiografico”, come si dice: “E un animale da teatro”[...]. In questo senso l'animale autobiografico sarebbe una sorta di uomo o di donna che sceglie o che non può fare a meno di cedere, per carattere, alla confidenza autobiografica. E nella

²⁰⁰ Ivi, p.51.

²⁰¹ J. Berger, *Perché guardiamo gli animali? Dodici inviti a riscoprire l'uomo attraverso le altre specie viventi*, cit., p.40.

²⁰² J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p.141.

²⁰³ Ivi, p.82.

²⁰⁴ Ivi, pp.62-69.

²⁰⁵ Ivi, p.88.

storia della letteratura o della filosofia, per dirlo in modo sommario, ci sono degli “animali autobiografici”, più autobiografici di altri: Montaigne più che Malherbe o Rousseau, i lirici e i romantici, Proust e Gide, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Celan, Bataille, Genet, Duras, Cixous, ma anche (cosa più rara e complicata per la struttura stessa della filosofia) Agostino e Descartes più che Spinoza, Kierkegaard, nel gioco dei tanti pseudonimi, più che Hegel e Nietzsche più che Marx²⁰⁶.

Dall'altro, descrive la tendenza a inserire figure animali nella propria autobiografia, ed è proprio a partire da questa ultima accezione che Derrida prende in esame le funzioni della rappresentazione animale nei testi autobiografici di autori quali Friedrich Nietzsche, Paul Valery, Agostino e Richard de Fournival²⁰⁷. Nell'ambito di questa analisi, particolare attenzione viene data al *Fedro* di Socrate, che, oltre a essere un «grande libro sulla scrittura, cioè sulla scrittura autobiografica e il “conosci te stesso”, è anche un grande libro sull'animale»²⁰⁸, sottolinea Derrida, in cui fin dall'inizio si vedono passare le figure mitologiche di Chimera e Pegaso, seguite dai due cavalli, il buono e il cattivo, imbrigliati al carro che l'abile auriga deve essere in grado di pilotare, e dalle cicale, che un tempo furono uomini capaci di morire e di dimenticarsi di bere e di mangiare per cantare. Trattandosi di figure animali nell'autopresentazione di Socrate, abbiamo certamente a che fare, continua il filosofo, con un Socrate “animale autobiografico” che, domandandosi “chi sono?”, non esclude la possibilità di essere lui stesso un animale singolare che si deve conoscere come una strana bestia²⁰⁹.

Tra questi animali autobiografici Derrida, infine, include anche se stesso, citando quella che definisce la sua personale «zoo-auto-bio-biblio-grafia»²¹⁰:

Da una parte, le mie figure animali si accumulano, diventando sempre più insistenti e visibili, si agitano, strepitano, si mettono in moto e si motivano, si muovono e si commuovono via via che i miei testi diventano più autobiografici, sempre più spesso scritti in prima persona²¹¹.

²⁰⁶ Ivi, pp.90-91.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Ivi, p.94.

²⁰⁹ Queste riflessioni sul *Fedro* di Socrate sono anticipate da una trattazione più estesa ed esaustiva dedicata all'opera nel volume: J. Derrida, *La pharmacie de Platon*, in «La Dissémination», Seuil, Paris 1972; trad. it., R. Balzarotti, *La farmacia di Platone*, Jaca Book, Milano 2007, p.101.

²¹⁰ J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 73.

²¹¹ Ivi, p.74.

Diversamente dalla favola, che Derrida definisce «un addomesticamento antropomorfo, un assoggettamento moralizzante, una sottomissione»²¹², in questi casi presi a esempio, compreso lui stesso, l'animale diventa la superficie di proiezione dell'essere umano, occasione per mettere in atto confronti e analogie, e, allo stesso tempo, per fare emergere una figura dell'animale come alterità a cui rivolgersi.

Secondo questa visione, scrivere di sé significa, dunque, fare emergere l'animalità dell'uomo, intesa come grado ultimo di espressione, tratto specifico della sua evoluzione e garanzia della sua non estinzione. Il concetto di animale autobiografico ben si adatta non soltanto a Jacques Derrida ma anche ai più autorevoli scrittori di autobiografia, da Socrate a Montaigne, da Stein a Cixous, e potremmo aggiungere tra le autrici contemporanee, anche Judith Schalansky che nelle sue opere lascia apparire la fragilità e la porosità delle supposte frontiere su cui, per tanto tempo, si è creduto di poter fondare la tradizionale opposizione tra uomo e animale e la presunta superiorità specie-specifica dell'uno sull'altro.

Nelle opere di Schalansky, la presenza degli animali è costante e questi diventano un'ulteriore opportunità per riflettere sul concetto di evoluzione o, ancora, sulle presunte caratteristiche proprie dell'umanità, come, ad esempio, le pratiche funerarie:

In generale, il fatto di non lasciare le spoglie mortali dei propri simili in balia dei naturali processi di decomposizione è considerato una peculiarità dell'essere umano, nonostante un simile comportamento si possa osservare anche in altri animali evoluti: allo stesso modo, per esempio, gli elefanti si riuniscono attorno a un membro del branco in punto di morte, lo toccano per ore con la proboscide emettendo barriti furiosi, e spesso tentano anche di risollevare il corpo senza vita, per poi alla fine ricoprire la salma di terra e rami. Molti anni dopo si recano ancora in quei luoghi di morte con regolarità, cosa che richiede indubbiamente una buona memoria, e forse persino una qualche concezione dell'aldilà, che non dobbiamo immaginare meno fantastica delle nostre e, come queste, altrettanto impossibile da verificare²¹³.

Oltre che come componente dell'ambiente ibrido nel racconto *Il porto di Greifswald*, la presenza degli animali svolge un ruolo centrale anche nel volume *Atlante tascabile delle isole remote*, in cui, come si è visto nei paragrafi precedenti, la distruzione della fauna

²¹² Ivi, p.77.

²¹³ J. Schalansky, *Inventario di alcune cose perdute*, cit., p.13.

diventa il tema centrale nel racconto ambientato sull'Isola degli Orsi e in quello sull'isola di San Giorgio, scenario dell'estinzione della vacca di mare di Steller. Il concetto di animalità si declina in una sua ulteriore accezione, in relazione al concetto di "animale autobiografico" descritto da Derrida, nel romanzo *Lo splendore casuale delle meduse*, in cui la giraffa e la medusa diventano specchio del sé della protagonista, in riferimento alla bellezza della natura come rimedio e al concetto di esonero (*Entlastung*) dalla realtà, di cui si è detto nel paragrafo dedicato all'evoluzione.

Passati in rassegna questi esempi, oggetto delle analisi precedenti, vale la pena qui soffermarsi su uno dei racconti contenuti in *Inventario di alcune cose perdute*, *La tigre del Caspio*, in cui la tigre diventa un espediente per riflettere sull'alterità uomo-animale e sulle strategie di controllo e dominio dell'animalità che derivano da questa opposizione.

La "cosa perduta" a cui è dedicato il racconto dal titolo *La tigre del Caspio* è declinata in un duplice senso: ciò che è andato perduto è sia l'esemplare impagliato di tigre del Caspio, distrutto durante un incendio al Museo di Storia Naturale di Tashkent, sia l'intera specie della tigre del Caspio, estinta presumibilmente intorno agli anni '70 del 1900. L'immagine che Schalansky sceglie per introdurre il racconto è una fotografia del 1899, ritrovata nell'archivio della Staatsbibliothek di Berlino, che ritrae uno degli ultimi esemplari di tigre del Caspio in cattività al Zoologischen Gärten nella stessa città. Il capitolo si apre con una panoramica che illustra la distribuzione geografica degli esemplari di tigre del Caspio e, infine, le cause della loro definitiva estinzione, che possono essere riassunte nella persecuzione da parte dei cacciatori, la scomparsa del loro habitat e la diminuzione delle loro prede principali, temi che, ancora una volta si collegano alla questione ecologica:

I motivi dell'estinzione della tigre del Caspio furono la persecuzione da parte dei cacciatori, la scomparsa del suo habitat e la diminuzione delle sue prede principali. Nel 1934 un esemplare fu abbattuto nelle vicinanze del fiume Sumbar sul Kopet Dag, al confine tra Turkmenistan e Iran. Secondo altre fonti, l'ultima tigre sarebbe stata uccisa nel 1959 nel Parco nazionale di Golestan, nel Nord dell'Iran. Le ultime tigri del Caspio furono avvistate nel 1964 sulle propaggini del Monte Talish e nell'alveo del fiume Lankaran vicino al Mar Caspio. All'inizio degli anni '70 un'équipe di biologi del Ministero dell'Ambiente iraniano intraprese lunghe ma infruttuose ricerche nei boschi remoti e disabitati del Caspio. Nessun esemplare sopravvisse in cattività. Alcuni cadaveri imbalsamati finirono nelle collezioni di

storia naturale di Londra, Teheran, Baku, Almaty, Novosibirsk, Mosca e San Pietroburgo. Fino alla metà degli anni '60 il Museo di Storia Naturale di Tashkent conservava un esemplare impagliato di tigre del Caspio, poi distrutto in un incendio²¹⁴.

La storia che ha come protagonista la tigre del Caspio si svolge, però, alcuni secoli prima, nell'antica Roma, precisamente durante le celebrazioni del sacrificio funebre dell'imperatore Claudio in onore della madre, che si sarebbero svolte nell'anfiteatro della città. Per celebrare l'occasione era previsto che uno scontro tra due fiere precedesse lo spettacolo principale, i combattimenti tra i gladiatori e, dunque, alcuni trafficanti furono incaricati di catturare un esemplare femmina di tigre del Caspio da destinare al *circus*. Al tempo, sottolinea l'autrice, non soltanto la tigre del Caspio, ma moltissimi esemplari di altre specie, considerate rare ed esotiche, erano vittima di questa deportazione dal loro habitat naturale fino a Roma:

Provengono dai confini remoti dell'Impero; le pantere, i leoni e i leopardi dalla Mauretania, dalla Nubia e dalle foreste getuliche, i coccodrilli dall'Egitto, gli elefanti dall'India, i cinghiali selvatici dalle rive del Reno e gli alci dalle paludi del Nord. Arrivano su barche a remi e a vela, sotto gli acquazzoni, con il caldo soffocante e la grandine, indeboliti dal viaggio in mare, con le zampe sanguinanti e i denti smussati, in rimesse di legno grezzo di olmo e faggio, trasportati come prigionieri di guerra e criminali condannati [...] Tutto per Roma, il centro transitorio e fragile di un impero che si nutre delle sue periferie. Ma la maggior parte muore durante cammino.[...] Il loro destino è crudele eppure sembra più indulgente di quello dei sopravvissuti. Entrano a Roma su carri dalle grandi ruote, accanto agli armamenti da guerra, celebrati come tutte le merci rare e preziose, e caratteri cubitali ne annunciano i nomi e i luoghi di cattura²¹⁵.

Gli animali trasportati nelle gabbie stipate nelle navi riecheggiano inevitabilmente quei *Zwischenraum* del racconto di Franz Kafka, *Una relazione per un'accademia*²¹⁶, ovvero quei «luoghi di mezzo», come vengono definiti dall'autore, in cui viaggia anche lo scimpanzé, soprannominato poi Pietrorosso, che, non a caso, rappresenta la figura di

²¹⁴ Ivi, pp.47-48.

²¹⁵ Ivi, pp.53-55.

²¹⁶ F. Kafka, *Ein Bericht für eine Akademie* (1917), Fischer, Frankfurt 2010, trad.it. G. Quadro Curzio, *Una relazione per un'accademia*, La Vita Felice, Milano 2022.

transizione per eccellenza tra l'uomo e l'animale, deportato dall'Africa verso l'Europa nel ventre di una nave.

L'esposizione di animali esotici al popolo, provenienti dalle zone più remote dell'Impero, rappresentava nell'antica Roma un chiaro segno di potere che, in epoche successive si ripete, sottolinea Berger, con l'istituzione degli zoo che diventano un simbolo del potere coloniale:

[...] nel XIX secolo, gli zoo pubblici sanzionarono il potere coloniale moderno. La cattura degli animali era la rappresentazione simbolica della conquista di tutte le terre lontane ed esotiche. Gli "esploratori" davano prova del loro patriottismo inviando in patria una tigre o un elefante. Nelle relazioni diplomatiche il dono di un animale esotico allo zoo della metropoli divenne un simbolo di ossequio da parte delle nazioni asservite²¹⁷.

Il parallelismo che emerge è dunque quello tra dominio sugli animali e dominio sulle popolazioni conquistate e sottomesse a cui, non a caso, anche Schalansky nel suo racconto fa riferimento:

L'impero dei Romani era grande e si estendeva in tutte le direzioni. Non solo avevano sottomesso i Latini, i Volsci, gli Equi, i Sabini e gli Etruschi, ma avevano sconfitto anche i Macedoni, i Cartaginesi e i Frigi, perfino i Siriani e i Cantabri, e ora, come un popolo di barbari, avevano domato anche quel mostro, estirpandone la natura selvaggia a suon di frusta e piede di porco, guadagnando la sua fiducia con pelli di capre e conigli, concedendogli in cambio l'indulgenza, come a tutti i sottomessi²¹⁸.

Il «mostro» a cui si accenna è, infatti, un esemplare di tigre del Caspio, catturato precedentemente rispetto a quello destinato al *circus* di cui ci racconta, a cui è dedicato un piccolo excursus all'interno della storia. Questa tigre era stata addomesticata, resa docile e mostrata con orgoglio all'Imperatore, fino a quando però, nonostante adesso la tigre si presentasse del tutto sottomessa al suo domatore, al pari di una «schiava in procinto di essere proclamata cittadina dell'impero», tra la folla si diffonde il dubbio che, mostrandosi mite, stesse solo fingendo:

²¹⁷ J. Berger, *Perché guardiamo gli animali? Dodici inviti a riscoprire l'uomo attraverso le altre specie viventi*, cit., p.45.

²¹⁸ J. Schalansky, *Inventario di alcune cose perdute*, cit., p.51.

Il predatore non cessava di incutere spavento. Non c'è cosa che fomenti la paura in maniera così costante come il potere già conquistato sul nemico, di fronte al quale, benché vittoriosi, ci si sente ancora inferiori. Perché come sempre la verità era innegabile: la natura non era sconfitta, le forze primitive erano ancora indomite, Ogni respiro dell'animale risvegliava un'antica paura e ricordava una disgrazia incombente, facendo apparire la sua morte, prossima, urgente come quella dell'agnello sacrificale dopo una battaglia vinta. Il giudizio fu unanime: a morire in battaglia doveva essere la bestia ammansita, come tutti i nemici di Roma. Ma quando andarono a scegliere un avversario non trovarono nessuno che osasse affrontarla. Così la accoltellarono nella sua gabbia²¹⁹.

In questo racconto, Schalansky presenta, dunque, uno scenario tipico dell'antropocene, ambiente in cui diventa fondamentale affermare il proprio dominio sull'alterità, in questo caso gli animali e, nel caso specifico, gli animali più feroci, ma anche ciò che è considerato non-umano in quanto diverso. Questo ulteriore parallelismo risulta evidente quando Schalansky racconta di un altro esemplare giunto a Roma, qualche anno prima:

La presentarono ad Augusto con una catena al collo, in segno di deferenza — un'orrenda meraviglia della natura, rara e raccapricciante come il ragazzo simile a un'erma che le avevano messo accanto: mezzo nudo, il corpo ricoperto di spezie e senza braccia, che gli avevano staccato dalle spalle quando era ancora in fasce. Eccoli lì, la bestia che digrigna i denti e l'uomo mutilato — due esseri prodigiosi²²⁰.

La tigre del Caspio, proveniente da un luogo remoto dell'Impero e il ragazzo mutilato assumono, dunque, lo statuto di *mirabilia* da mostrare al popolo di Roma come simbolo del potere dell'Impero. Questo brano apre, però, anche a una riflessione ulteriore su quel processo che Giorgio Agamben introduce nel suo *L'aperto. L'uomo e l'animale*, ovvero il concetto di uomo come «macchina antropologica»²²¹. Secondo Agamben, l'uomo cerca costantemente di definirsi attraverso l'opposizione uomo/animale, umano/disumano, rendendo l'*humanitas* ciò che, prima di lui, Derrida ha definito «una scelta costante, continuamente ribadita, che l'uomo fa per se stesso, allontanando da se stesso l'altro in se stesso, l'animale che è quindi»²²². L'antropogenesi, dunque, secondo

²¹⁹ Ivi, p.51.

²²⁰ J. Schalansky, *Inventario di alcune cose perdute*, cit., p.50.

²²¹ G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 38.

²²² J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p.140.

Agamben, «risulta dalla cesura e dall'articolazione fra l'umano e l'animale»²²³ e ha dato vita a quel «artificio antropogenico» che risulta essere l'*Homo sapiens*, ovvero una macchina per produrre il riconoscimento dell'umano:

Proprio perché l'umano è, infatti, ogni volta già presupposto, la macchina produce in realtà una sorta di stato di eccezione, una zona di indeterminazione in cui il fuori non è che l'esclusione di un dentro e il dentro, a sua volta, soltanto l'inclusione di un fuori. [...] la macchina antropologica dei moderni funziona - lo abbiamo visto - escludendo da sé come non (ancora) umano un già umano, cioè animalizzando l'umano, isolando il non-umano nell'uomo: *Homo alalus*, o l'uomo-scimmia. [...] Esattamente simmetrico è il funzionamento della macchina degli antichi. Se, nella macchina dei moderni, il fuori viene prodotto attraverso l'esclusione di un dentro e l'inumano animalizzando l'umano, qui il dentro è ottenuto attraverso l'inclusione di un fuori, il non uomo attraverso l'umanizzazione di un animale: la scimmia-uomo, *l'enfant sauvage* o *Homo ferus*, ma anche e innanzi tutto lo schiavo, il barbaro, lo straniero come figure di un animale in forme umane. Entrambe le macchine possono funzionare soltanto istituendo al loro centro una zona d'indifferenza, in cui deve avvenire — come un *missing link* sempre mancante perché già virtualmente presente — l'articolazione fra l'umano e l'animale, l'uomo e il non-uomo, il parlante e il vivente²²⁴.

Dopo questi excursus sulle precedenti apparizioni della tigre del Caspio a Roma, il racconto procede entrando nel merito della lotta tra la tigre catturata dai trafficanti e un esemplare di leone su cui la tigre, alla fine, avrà la meglio. Poco dopo lo scontro tra le fiere, giunge il momento di liberare l'arena per lo spettacolo principale, il combattimento tra i gladiatori:

Il rintocco di una campana. Un cancello si apre. La folla strepita. Un uomo entra nell'arena. Un lottatore vestito solo di una tunica, senza armatura né scudo, delle bende intorno alle gambe, una briglia nella mano sinistra, nella destra una lancia che brandisce più volte dirigendo l'attenzione delle masse. La tigre vede la figura mezza nuda, si avvicina di soppiatto, si prepara a saltare - ma ecco che la lancia le trafigge già il petto. [...] Il lottatore fa già il giro dell'arena, raccoglie gli applausi, gli slogan, i gagliardetti danzanti, i modi sfrenati del pubblico²²⁵.

²²³ G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, cit., p.81.

²²⁴ Ivi, pp.42-43.

²²⁵ Ivi, pp.61-62.

Come accennato in precedenza, Derrida individua la causa della cesura tra uomo e animale, operata nell'ambito della tradizione filosofica occidentale, nel non avere tenuto in considerazione quella «esperienza originale [...] che si trova nel comparire nudo davanti allo sguardo insistente dell'animale»²²⁶, sguardo che Schalansky restituisce alla tigre nel suo racconto quando «vede la figura mezza nuda»²²⁷ del gladiatore che, una volta terminato lo scontro con il leone, entra nell'arena per ucciderla. Tuttavia, ciò non le permette di sottrarsi alla morte in quello spazio umano, descritto da Derrida, «in cui non è proibito, comunque, di comandare all'animale fino a metterlo a morte quando è necessario»²²⁸.

«Sono animali come noi, votati alla morte come noi»²²⁹, ricorda Schalansky nel suo racconto, creando un anello di congiunzione nel comune destino di esseri umani e animali ma, è forse proprio a causa di questa vicinanza estrema che la macchina antropogenica mette in moto quel riconoscimento che si trasforma in scelta per la distanza, per l'allontanamento, per l'estroiezione da sé, che l'umano, come ci ricorda anche Derrida, ha da sempre compiuto nell'ininterrotto processo di antropogenesi e auto-affermazione e che gli ha permesso di sostituire alla paura l'illusione di controllo. In aggiunta ai parallelismi temporali che si instaurano all'interno del racconto, individuati in precedenza, vale la pena citarne un altro, a cui l'autrice fa riferimento in modo esplicito, e che mette in connessione la pratica del *circus* dell'antica Roma con il circo della nostra società contemporanea:

Il circo è l'erede del *circus*. Perché un pensiero, una volta nel mondo, continua a vivere in un altro. Felini accovacciati su piedistalli, disposti in piramidi e quadriglie. Monteranno a cavallo, andranno in bicicletta, si dondoleranno sulle altalene, si terranno in equilibrio sulle corde, salteranno dentro cerchi infuocati - serviranno da ostacolo per cani mascherati, fino allo schiocco della frusta che dà il segnale di leccare i sandali a un domatore travestito da gladiatore e di trainare il suo carro da guerra per tutto il serraglio[...]»²³⁰.

²²⁶ J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p.38.

²²⁷ Ivi, pp.61-62.

²²⁸ Ivi, p.52.

²²⁹ J. Schalansky, *Inventario di alcune cose perdute*, cit., p.54.

²³⁰ Ivi, p.57.

Chiamando in causa, dunque, anche questioni etiche, in questo racconto Schalansky ci racconta gli eventi che coinvolgono la tigre del Caspio sfruttando, ancora una volta, le potenzialità di una prospettiva straniante che, non si esaurisce soltanto nel salto temporale che ci riporta nell'antica Roma o nell'aver messo in luce aspetti di un mondo antico, che, talvolta, si ripresentano quasi immutati nella contemporaneità, ma si realizza soprattutto, nella descrizione degli eventi a partire da una visione non antropocentrica, svolta la maggior parte delle volte dal punto di vista dell'animale:

La grata si apre. Ma invece di un pasto li aspetta un antro. Delle fiaccole indicano la strada. Delle aste li costringono in buchi neri senza finestre, due baracche di legno poco più alte del loro garrese, che vengono fatte rotolare sui carri fermi in attesa. La fame acuisce i sensi. Trambusto, movimento, un vociare confuso: i comandi burberi dei guardiani, il fischio acuto del conduttore, lo stridore delle briglie, in lontananza delle chiatte che trasportano grano sbattono su una banchina, crepitio di ruote, lo schiocco di una corda²³¹.

Il racconto *La tigre del Caspio* introduce un'altra figura animale, il leone, anche lui catturato e costretto alla lotta nell'anfiteatro di Roma, che ci permette di riflettere sul tema della rappresentazione del dominio dell'animalità e delle forze selvagge della natura. Come sottolinea Berger, l'animale in origine rappresentava l'«intermediario» tra l'uomo e le sue origini e, per questo, era fonte di venerazione e paura²³². È proprio questa l'atmosfera in cui viene presentato da Judith Schalansky l'ingresso del leone nell'arena:

Un leone entra nell'arena, calmo, composto, la testa alta incorniciata dalla criniera color bruno ruggine.[...] Il leone si siede, troneggia senza scomporsi con il fianco tirato in dentro e il petto gonfio e fiero, immobile come una statua, un re di lungo corso. [...] Spalanca sempre più le fauci mostrando i grandi denti gialli, allunga il collo, abbassa le orecchie, socchiude gli occhi finché diventano fessure sottili e comincia a ruggire, un gemito erompe dal profondo del suo petto, e poi un altro e un altro ancora, seguiti da un brontolio terrificante che a ogni ripresa sembra provenire da un abisso sempre più fondo, si fa sempre più forte e ansante, insistente e minaccioso. Secondo gli Indù è l'ululato di un furioso vento di tempesta, per gli Egizi è il fragore di un esercito all'assalto, l'ira tonante di Yahweh per gli Ebrei. Ma

²³¹ Ivi, p.48.

²³² J. Berger, *Perché guardiamo gli animali? Dodici inviti a riscoprire l'uomo attraverso le altre specie viventi*, cit., p.26.

potrebbe anche essere il suono primordiale della creazione che annuncia la fine del mondo²³³.

Il ruggito del leone è definito qui un «suono primordiale» (*Urlaut*), che riecheggia quell'*Urwort* più volte tematizzato negli scritti di Goethe, connesso, a un'antica paura, che ogni popolazione ha cercato di spiegare e che rimanda, in questo racconto, all'*Urteil*, ovvero la fine del mondo. Il leone è qui presentato, dunque, come interprete di un universo più ampio di cui manifesta l'esistenza e la complessità, e allo stesso tempo come portatore, come ci ricordano Berger e Shepard, di un significato trascendentale. Secondo una logica di compensazione²³⁴, il potere derivante da questo suono primordiale e la paura che ne scaturiscono, deve necessariamente essere controllato, imbrigliato e, perciò, elaborato narrativamente o visivamente. Ed è per questo che, ragionevolmente, come sottolinea Schalansky, al contrario della tigre del Caspio che, a causa della sua estinzione ma anche grazie alla sua rarità non si è cristallizzata in un simbolo, il leone è ridotto a vivere come animale domestico di imperatori e santi e a stare nei loro scudi²³⁵.

Già dal ritrovamento della statuetta del preistorico uomo-leone di Hohlenstein-Stadel (ca.32.000-35.000 BP), si evince la necessità dell'uomo di appropriarsi quantomeno dell'immagine di questa spaventosa creatura. La statuetta che, secondo la visione di Michele Cometa, può avere avuto un ruolo rituale, simbolico o anche ludico²³⁶, tradisce la necessità di imbrigliare l'imprevisto, e, allo stesso tempo, trattandosi di un ibrido, trasferire su di sé le caratteristiche attribuibili a questa fiera. Questo tentativo si traduce, in tempi successivi, nell'aver confinato l'immagine della testa o dell'intera figura del leone all'interno di scudi e di vessilli nobiliari. Questa operazione può essere paragonata alla trasformazione apotropaica della gorgone Medusa in *Gorgoneion*, immagine che decorava, in particolare, gli scudi dei guerrieri greci, come suggerisce anche l'*ékphrasis* dello scudo di Agamennone a cui «faceva corona una truce Gorgone con lo sguardo

²³³ J. Schalansky, *Inventario di alcune cose perdute*, cit., p.52.

²³⁴ Si vedano gli studi di Michele Cometa sulla funzione delle strategie di esonero e compensazione per la sopravvivenza dell'*Homo sapiens*: M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, cit., pp.303-327.

²³⁵J. Schalansky, *Inventario di alcune cose perdute*, cit., p.57.

²³⁶ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, cit., pp. 26-27.

tremendo»²³⁷, contenuta nell'Iliade, e così commentata da Sara Damiani nel saggio *Sopravvivenze del mito di Medusa*:

Medusa appariva infatti riprodotta ovunque, su scudi, vasi, coppe, frontoni, forni e monete, quasi ad esorcizzare la paura della morte trasformandola in figura. [...] La pericolosità di Medusa emerge anche dal rapporto con le altre figure femminili del mito. Atena, dea guerriera dalle caratteristiche androgine, simboleggia l'ordine e l'organizzazione maschili: il capo di Medusa sulla sua egida rappresenta il tentativo di dominare la terrificante e disordinata potenza del femminile gorgonico²³⁸.

La figura di Medusa risulta presente nell'arte greca, già alla fine dell'VIII e all'inizio del VII secolo, sotto forma di maschera apotropaica utilizzata per allontanare gli spiriti maligni. Il suo modello figurativo si distingue per la mostruosità data, soprattutto, dai molteplici elementi di ibridazione che mettono insieme umano e bestiale, come le lunghe zanne, le ali e la chioma di serpenti. La connessione con il mondo animale della gorgone ci viene suggerita anche da alcune tradizioni che la assimilano alla divinità minoica *Potnia Theron*, signora degli animali, che trova la sua manifestazione nella natura selvaggia e primordiale. Raffigurata spesso accanto belve feroci, questa divinità ambivalente, simboleggiava, allo stesso tempo, la forza creativa e distruttiva della natura²³⁹. Secondo l'interpretazione del mito di medusa di Damiani, l'ibrido del femminile e dell'animale, come accade nel caso della femmina di tigre del Caspio nel racconto di Schalansky, costringe a confrontarsi con un potere assoluto e indomabile che deve essere contenuto. Medusa è presente anche nella riflessione di Derrida quando fa riferimento a Bellerofonte, che, nella mitologia greca, prima di uccidere Chimaira, figlia di Tifone e di Echidna, mostro con il muso di leone, il corpo di capra e la coda di drago, sottomette Pegaso, cavallo archetipo, figlio di Poseidone e della Gorgone, che Bellerofonte tiene per il un morso d'oro che gli era stato donato da Atena²⁴⁰.

A conclusione del racconto *La tigre del Caspio*, Schalansky fa esplicitamente riferimento al dominio del caos, alla necessità di reprimere le forze selvagge della natura che, in quel momento, sono rappresentate tanto dal leone, quanto dall'esemplare

²³⁷ Omero, *Iliade*, Libro XI, vv.36-37, (a cura di) F. Codino, Einaudi, Torino 1950, p.363. (Τῆ δ' ἐπὶ μὲν Γοργῶ βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτο δεινὸν δερκομένη).

²³⁸ S. Damiani, *Sopravvivenze del mito di Medusa*, in Id. (a cura di), *Locus solus. I volti di Medusa*, Mondadori, Milano 2006, pp.93-110.

²³⁹ Per approfondimenti: B. C. Dietrich, *The Origins Of Greek Religion*, Liverpool University Press, Liverpool 2004.

²⁴⁰ J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p.82.

della tigre: «Il servizio è reso, l'ordine è ricostituito, il caos è dominato per un momento»²⁴¹. Proprio come nel caso dell'esecuzione della tigre, è proprio una scena sacrificale, sottolinea Derrida citando Kant, che fonda lo spazio dell'uomo per cui il conflitto, interno o esterno, diventa anche il movente (*Triebfeder*) che gli permette di passare dallo stato rozzo di natura allo stato civile, passo che il filosofo francese legge nel senso dell'addomesticazione, di una guerra interna che l'uomo combatte contro l'animale e di un presunto sacrificio del caos e dello stato selvaggio alla ragione morale. Ciò avrebbe posto le basi per quella frattura che oppone all'animale, in generale, quella soggettività antropocentrica che, autobiograficamente, si racconta e che fa dell'uomo «l'animale che deve riconoscersi come umano per esserlo»²⁴² ma che, talvolta, proprio nella scrittura di quella sua autobiografia, si spinge a riflettere su cosa possa significare, in rapporto all'animale, la domanda “io sono?”. Secondo il filosofo francese, è proprio a tale domanda che tentano di rispondere quegli autori, da lui definiti “animali autobiografici”. Non a caso, a rientrare in questa categoria che, come l'autore stesso sottolinea, «coniuga due volte due alleanza tanto inattese quanto irrecusabili»²⁴³, troviamo anche Charles Darwin, i cui scritti autobiografici, raccolti e pubblicati postumi dalla nipote Nora Barlow²⁴⁴, sono popolati dalle più svariate specie di insetti e creature delle foreste tropicali. In una visione come questa, l'animale diventa, con le parole di Serenella Iovino:

[...] segno della trascendenza della realtà naturale rispetto a un sistema di riferimenti antropocentrico. In questa immagine che lega animali e trascendente, non è dunque in gioco una religiosità confessionale, e neppure un animismo; ma, piuttosto, la constatazione che, dove è abbandonato un sistema di riferimento antropocentrico, la rappresentazione letteraria dell'animale non umano riserva sorprese, come quella di rimandare a un senso del sacro, di fronte a cui l'umano è messo radicalmente alla prova. L'esito di questa prova è l'idea di una trascendenza diversa, "sovversiva", un tipo di trascendenza che si radica, quasi provocatoriamente, nell'immanenza naturale, e che spinge a ripensare, insieme all'immagine dell'animale, anche quella dell'umano²⁴⁵.

²⁴¹ J. Schalansky, *Inventario di alcune cose perdute*, cit., p. 62.

²⁴² J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, cit., p. 33.

²⁴³ Ivi, p.90.

²⁴⁴ N. Barlow (a cura di), *The Autobiography of Charles Darwin*, Collins, London 1958, trad. it. L. Fratini, *Charles Darwin. Autobiografia*, Einaudi, Torino 2006.

²⁴⁵ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p.90.

L'idea di animalità che emerge dalle opere di Judith Schalansky spinge, dunque, a un'ampia riflessione, non soltanto sul concetto derridiano di "animale autobiografico", ma anche su quel rapporto tra uomo e animale, oggetto degli *Animal Studies*, alla luce delle rappresentazioni dell'animalità attraverso le varie culture nel corso del tempo e dell'idea di dominio di questa che, in tale accezione, assume una valenza bioetica e biopolitica.

ESTINZIONE

Il racconto *La tigre del Caspio* ci conduce direttamente all'ultima delle categorie individuate nell'ambito del *close reading* di un'opera letteraria, alla luce di una prospettiva biopoetica, ovvero l'estinzione. Nelle opere di Schalansky la presenza degli animali è, infatti, più volte associata a questo tema. Un esempio è proprio la scomparsa della tigre del Caspio, di cui si è detto nel paragrafo precedente, o della vacca di mare di Steller, argomento del racconto ambientato sull'Isola di San Giorgio, nel volume *Atlante tascabile delle isole remote*, e di cui, inoltre, nel romanzo *Lo splendore casuale delle meduse* si dice:

La vacca di mare di Steller era un animale gigantesco che viveva nel Mare di Bering. Pesava tonnellate, aveva la testa piccola e gli arti atrofizzati. La sua pelle era spessa centimetri e al tatto era come la corteccia di una vecchia quercia. La vacca di mare era un animale silenzioso. Non emetteva mai un suono. Solo quando veniva ferita mandava un breve sospiro. Era di natura docile e si avvicinava volentieri a riva, così la si poteva accarezzare facilmente. Ma anche uccidere²⁴⁶.

Dopo avere visto in che modo è stato affrontato il tema dell'estinzione nel volume *Inventario di alcune cose perdute*, in relazione al racconto *La tigre del Caspio*, in questo paragrafo saranno indagate le forme di espressione a cui è affidato l'immaginario apocalittico e relativo a questo nel romanzo *Lo splendore casuale delle meduse*, nelle sue relazioni con il concetto di ibridazione di un ambiente, affrontato nei paragrafi precedenti. Il tema della definitiva scomparsa di alcune specie viventi, che attraversa in modo trasversale tutte le opere dell'autrice prese in esame in questo lavoro di tesi, risulta centrale, insieme a quello dell'evoluzione, infatti, proprio in questo romanzo.

²⁴⁶J. Schalansky, *Lo splendore casuale delle meduse*, cit., p.27.

Attraverso la visione della professoressa Inge Lohmark, l'estinzione viene introdotta come argomento di una delle lezioni di biologia tenute per gli allievi del primo anno del liceo Darwin, e viene descritta come il corso naturale degli eventi e il risultato dei cambiamenti che si verificano in un determinato ambiente:

Più del 99% di tutte le specie mai esistite sulla terra si sono estinte.[...] la morte di un individuo significa la nascita di un altro. Il fatto che gli esseri viventi si estinguano è una delle caratteristiche principali del processo filogenetico. La storia della vita in fondo non è altro che la storia della morte. E ogni guerra, ogni catastrofe, l'inizio di qualcosa di nuovo.[...] Fu solo con la scomparsa dei sauri che gli animali provvisti di pelo si affermarono come gruppo dominante tra i vertebrati. E così ebbe inizio la marcia trionfale dei mammiferi²⁴⁷.

Questa idea di estinzione come caratteristica principale su cui si basa il processo filogenetico, richiama proprio quelle teorie di Darwin secondo cui la morte e l'estinzione rappresentano, di fatto, lo sfondo dei viventi²⁴⁸, ma anche la visione proposta dalla cosiddetta *Dark Ecology* del filosofo britannico Timothy Morton. La *Dark Ecology* si fonda, infatti, sulla considerazione di base che le catastrofi sono già avvenute e che ci troviamo in un ambiente post-apocalittico, in cui, la nostra esistenza è resa possibile proprio da quelle stesse catastrofi. Un esempio può essere rappresentato dai combustili fossili che impieghiamo come carburante, fatti di resti disintegrati e depositati di organismi, tra cui, ad esempio anche i dinosauri, o dal fatto che le montagne stesse siano costituite da conchiglie e batteri fossilizzati. In questa prospettiva, dunque, tutto dipende da un ciclo che include il disastro come elemento necessario, dal momento che, sottolinea Morton, la selezione naturale stessa implica l'estinzione²⁴⁹.

La riflessione sulla scomparsa di alcune specie animali, così come, in un'ottica apocalittica, sulla possibile sparizione della specie umana, che Schalansky affronta nelle sue opere, si inserisce all'interno della tendenza della letteratura, specialmente contemporanea, a occuparsi del tema dell'estinzione, sempre più spesso considerata un effetto estremo dei disastri ecologici. Come ci ricorda Michele Cometa, la letteratura,

²⁴⁷ Ivi, pp.214-215.

²⁴⁸ M. Cometa, *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, cit., p.176.

²⁴⁹ Si vedano: T. Morton, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, London 2010; T. Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, London 2007; T. Morton, *Ecologia oscura. Logica della coesistenza futura*, cit.

ancora prima del cinema, è stata il luogo in cui ha iniziato a delinearsi l'immaginario legato al cosiddetto «pensiero della fine»²⁵⁰. Già nella Bibbia, ad esempio, si può notare l'emergere di quel legame tra la fine del mondo e la narrazione per cui l'apocalisse si afferma come racconto per eccellenza, il cui esito catastrofico rappresenta uno spartiacque nell'ordine temporale²⁵¹. Già dalle origini della cultura occidentale, dunque, l'apocalisse, insieme al tema della catastrofe, ha un legame privilegiato con la letteratura, fino ai giorni nostri in cui questa diventa il paradigma con cui, il più delle volte, vengono interpretati, non solo le guerre e le derive della tecnologia, ma soprattutto le questioni ambientali come i cambiamenti climatici e le catastrofi naturali²⁵². Niccolò Scaffai, partendo proprio dall'etimologia della parola apocalisse, dal greco *apokàlypsis*, riconduce il concetto all'idea di disvelamento di un ordine nascosto, un «habitat invisibile che si sviluppa insieme all'ambiente noto nel quale viviamo»²⁵³. La maggior parte delle narrazioni apocalittiche si basa, infatti, proprio sulla rivelazione di un ordine sotteso al reale conosciuto, che, emergendo, ne rende percepibile uno diverso, tendenzialmente pericoloso o addirittura letale. Il tema della rivelazione, tradizionalmente legato alla sfera del sacro e delle religioni, si estende adesso, dunque, sottolinea Scaffai, anche alla sfera ecologica, diventando oggetto specifico dell'ecologia letteraria, in quanto questa forma di rivelazione riguarda proprio quel sistema di relazioni tra l'essere umano, l'ambiente e gli "altri" che lo abitano²⁵⁴. L'apocalisse a sfondo ecologico tratta, infatti, di una rivelazione che rende cosciente l'uomo di ciò con cui, fino a quel momento, ha convissuto inconsapevolmente, come può essere la scoperta di un'altra specie o di un virus, o il verificarsi di un evento astronomico o geologico improvviso, tutti eventi che, in un modo o nell'altro, obbligano a cambiare prospettiva sull'ambiente. L'immaginario apocalittico contemporaneo non consiste, dunque, più soltanto nella litterizzazione della scienza²⁵⁵, ma in quella che Scaffai definisce come un' «ansia totale»²⁵⁶ rispetto alla rivelazione di una pluralità di mondi e realtà fino ad ora sconosciute e che permette di mettere in discussione, ancora una volta,

²⁵⁰ M. Cometa, *Visione della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Duepunti edizioni, Palermo 2004, p.27.

²⁵¹ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p.107.

²⁵² Si veda: C. H. Chelebourg, *Les écofictions. Mythologie de la fin du monde*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles 2012.

²⁵³ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p.102.

²⁵⁴ Ivi, p.102.

²⁵⁵ M. Cometa, *Visione della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, cit., p.82.

²⁵⁶ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, cit., p.104.

la prospettiva antropocentrica. Come anticipato, dunque, l'implicazione diretta, o indiretta, con il rischio ecologico è un aspetto specifico delle narrazioni contemporanee sulla fine del mondo, e tra i temi che si sono affermati nell'ambito delle narrazioni dell'apocalisse c'è proprio quello legato all'estinzione, sia delle specie minacciate dall'uomo, sia della stessa specie umana. Quest'ultima, in particolare negli ultimi anni, è stata affrontata di frequente nel genere della *fiction* romanzesca, ma ha trovato posto anche nel genere non *fiction* e saggistico, dove viene affrontata a partire dal punto di vista storico-antropologico, e, talvolta, predittivo. Un caso di questo tipo è rappresentato dal volume *The World Without Us* di Alain Weisman, in cui l'autore prospetta cosa accadrebbe all'ambiente naturale e artificiale se l'uomo scomparisse all'improvviso dalla Terra, soffermandosi, ora sulle modalità con cui città ed edifici si disfarebbero nel tempo, ora su come le forme di vita sopravvissute potrebbero evolversi²⁵⁷. Sulla stessa linea si colloca il volume *The Sixth Extinction. An Unnatural History*, pubblicato della scrittrice e giornalista statunitense Elizabeth Kolbert, che affronta la questione dell'estinzione della specie umana a partire da una prospettiva che collega direttamente il tema dell'estinzione alla questione ecologica. L'autrice, infatti, descrivendo le trasformazioni dell'ambiente nel corso delle epoche storiche, affronta, non soltanto le possibili conseguenze future del disastro ecologico in corso, ma anche le sue cause e sviluppi²⁵⁸. La tesi di fondo è che ci troviamo nel corso di una sesta estinzione²⁵⁹, che segue quelle che sono considerate le cinque grandi estinzioni che ha subito la Terra. A differenza di quelle precedenti, le cause di questa sesta estinzione sono ricondotte da Kolbert a una particolare specie infestante, l'essere umano. Se, infatti, una glaciazione ha causato l'estinzione della fine dell'Ordoviciano, il riscaldamento globale e le alterazioni negli oceani hanno causato l'estinzione della fine del Permiano e lo schianto di un asteroide ha decretato l'estinzione alla fine del Cretaceo, questa sesta estinzione, che ha già iniziato il suo corso a partire dalla quasi ormai totale scomparsa di ecosistemi

²⁵⁷A. Weisman, *The World Without Us*, Ebury Publishing, Londra 2007, trad. it., N. Gobetti, *Il mondo senza di noi*, Einaudi, Torino 2008.

²⁵⁸E. Kolbert, *The Sixth Extinction. An unnatural history*, Henry Holt and Company, New York, 2014; trad. It., C. Peddis, *La sesta estinzione. Una storia innaturale*, Beat, Padova 2021.

²⁵⁹L'estinzione dell'Olocene, anche detta sesta estinzione di massa o estinzione dell'Antropocene, è un'estinzione di specie che si presume si stia verificando durante l'attuale epoca, l'Olocene, e le cui cause sono ricondotte all'attività dell'uomo. Le estinzioni comprese in questo fenomeno si estendono a numerosi gruppi di piante ed animali, inclusi i mammiferi, gli uccelli, i rettili, gli anfibi, i pesci e gli invertebrati ed è dovuta alla crescente degradazione degli habitat altamente biodiversificati come le barriere coralline e le foreste pluviali. Gran parte di queste estinzioni è soltanto ipotetica, dal momento che le specie conosciute ad oggi dall'uomo sono solo una frazione di quelle esistenti o esistite, oppure nessuno ha ancora certificato la loro completa estinzione.

quali la foresta pluviale amazzonica o la Grande Barriera Corallina, ha come causa principale l'attività umana. Nel 2000 il meteorologo e ingegnere olandese Paul Crutzen, premio Nobel per la chimica dell'atmosfera, conia il termine Antropocene per definire la prima era geologica nella quale le attività umane sono state in grado di influenzare l'atmosfera e alterare il suo equilibrio. Questa era geologica, considerata il periodo più recente dell'Olocene, si distingue da quelle che l'hanno preceduta per l'impatto determinante dell'uomo sul clima e sull'ambiente. In un tempo brevissimo, se confrontato con lo scorrere invariato dei millenni che ci hanno preceduto, infatti, la specie umana ha alterato in modo radicale tutti gli ecosistemi esistenti - dalla foresta amazzonica alle barriere coralline - si è riprodotta a una velocità senza precedenti e insieme ha provocato e continua a provocare l'estinzione di numerose specie animali e vegetali. Oltre a sfruttare in modo intensivo le risorse idriche e naturali, a provocare lo scioglimento dei ghiacciai e a inquinare con sostanze chimiche i corsi d'acqua e le aree coltivate, Crutzen nota che le attività umane hanno anche modificato la composizione dell'atmosfera fino a generare concentrazioni di gas serra paragonabili, se non addirittura superiori, a quelle che, in passato, posero fine alle glaciazioni²⁶⁰.

Partendo da una prospettiva che riconosce l'Antropocene come era geologica, Kolbert sottolinea, dunque, come è stato proprio l'uomo, nel corso dei secoli, a determinare la trasformazione di quasi metà della superficie terrestre, arginando o deviando la maggior parte dei principali fiumi, producendo azoto in quantità superiore di quanto può avvenire in natura rispetto a tutti gli ecosistemi terrestri, rimuovendo più di un terzo delle acque oceaniche costiere, utilizzando più della metà dell'acqua dolce e cambiando la composizione dell'atmosfera attraverso la deforestazione e l'utilizzo di combustibili fossili²⁶¹. Dal momento che gli esseri umani, però, rimangono in una posizione di dipendenza dai sistemi biologici e geologici del pianeta, di conseguenza, sottolinea Kolbert, la loro alterazione sta mettendo in pericolo la stessa sopravvivenza umana.

Nel romanzo *Lo splendore casuale delle meduse* sono presenti, di tanto in tanto, riflessioni di questo tipo, con cui l'autrice interrompe la diegesi per soffermarsi su temi e motivi strettamente legati al pensiero ecologico:

²⁶⁰ Si vedano: C. Schwägerl, P. Crutzen, *Anthropocene: The Human Era and How It Shapes Our Planet*, Synergetic Press, Londra 2014; P. Crutzen, *Benvenuti nell'Antropocene. L'uomo ha cambiato il clima, la Terra entra in una nuova era*, Mondadori, Torino 2005.

²⁶¹ E. Kolbert, *La sesta estinzione. Una storia innaturale*, cit., pp.10-12.

La maggior parte delle leggi sono state individuate, le foreste diradate, le piante allevate, gli animali addomesticati. Un unico grande museo all'aperto. E tutto talmente ordinato. Ogni cosa al proprio posto. Materia organica e inorganica in diversi stati d'aggregazione. Che significato può mai avere il caso? Non si riesce nemmeno a pensarlo, il caso. Ma quale scopo. Niente è finalizzato. Ma alla fine la morte, comunque. [...] Cosa ci sarà dopo l'uomo? Tornare indietro non si può²⁶².

Oltre a questi accenni alla questione ecologica, il tema dell'estinzione, e in particolare quella della specie umana, viene contestualizzato da Schalansky in uno scenario di profonda interdipendenza tra dinamiche ecologiche, storiche e sociali. In questo romanzo, infatti, similmente a quello dell'evoluzione, il tema dell'estinzione viene inserito all'interno di un momento storico ben preciso, ovvero il periodo post-riunificazione, e proiettato sulla città in cui è ambientato il romanzo, che, come è stato detto in precedenza, è la trasposizione letteraria di Greifswald, città natale dell'autrice. A partire da ciò, il tema della fine del mondo viene dunque a coincidere con il degrado e il progressivo abbandono, in un'ottica paradigmatica, di questa città dopo la riunificazione e la conseguente scomparsa della DDR. Lo scenario apocalittico che ci presenta Schalansky è quello di una città abbandonata di cui la natura, poco a poco, sta prendendo possesso, ed è proprio in quest'ottica che il tema della scomparsa della presenza umana si incrocia con quello dell'ibridazione dell'ambiente. Si tratta, infatti, di quella che l'autrice definisce una riappropriazione dello spazio della città, da parte del «fronte verde» che, ormai indisturbato, si fa avanti e invade strade, edifici e rovine:

Accanto ai palazzi imbrattati risalenti alla Rivoluzione industriale c'erano facciate intonacate a metà. Finestre sbarrate con pannelli di compensato. Su un muro spartifuoco, la sagoma di una casa demolita. Crepe che si ramificavano, vene nell'intonaco che si sbriciolava, muri pieni di slogan, Ricchezza per tutti.[...] E poi c'era una quantità enorme di piante che si erano fatte strada in quell'insediamento senza l'intervento dell'uomo. [...] Si insediavano sulle superfici inutilizzate, occupavano le intercapedini libere, germogliavano negli interstizi della pavimentazione stradale, nelle crepe dei muri, affondavano le radici nella terra sudicia dove si accumulavano i detriti, scavavano tra le macerie nascoste di vecchi fabbricati. Argilla, cemento e malta non erano un problema, anzi. Perfino la terra più arida e calcarea era abbastanza fertile per gli irriducibili rappresentanti del fronte verde. Non si poteva ignorare che la flora era in agguato. Nei fossi, nei giardini e nelle serre si attendeva il suo attacco. Presto si sarebbe ripresa tutto,

²⁶² J. Schalansky, *Lo splendore casuale delle meduse*, cit., p.249.

Avrebbe ripreso possesso dei territori abusati con i suoi tentacoli produttori di ossigeno, sfidato le intemperie, spaccato l'asfalto e il cemento con le sue radici. Avrebbe seppellito i resti della civiltà passata sotto una fitta coltre d'erba. La restituzione ai vecchi proprietari era solo questione di tempo. [...] Un giorno, già tra un paio di secoli, qui ci sarebbe stato un imponente bosco misto. E di tutti gli edifici al massimo sarebbe rimasta la chiesa, erosa, uno scheletro di mattoni, una rovina nel bosco, come in un dipinto. [...] Cos'è il tempo? La peste, la Guerra dei Trent'anni, l'ominazione, il primo fuoco nelle caverne degli ominidi? Tutto questo è lontano solo un battito di ciglia. L'uomo è un evento fugace a base di proteine. Un animale piuttosto stupefacente, bisognava ammetterlo, che ha infestato questo pianeta per un breve periodo e che alla fine, proprio come altri esseri misteriosi, scomparirà. Decomposto da vermi, funghi e microbi. Oppure sepolto sotto uno spesso strato di sedimenti. Un buffo fossile. Mai più riportato alla luce. Le piante invece restano. Esistono da prima di noi e ci sopravvivranno. Quel luogo era soltanto una città in declino, la produzione era sospesa da tempo, ma i veri produttori erano già all'opera. Non il degrado avrebbe colpito quel luogo, ma il ritorno al puro stato selvaggio. Un processo di incorporazione lussureggiante, una rivoluzione pacifica. Paesaggi in fiore.²⁶³

In questo passo, oltre al chiaro riferimento, in un'ottica rivoluzionaria, alla contesa e alla successiva annessione di un territorio²⁶⁴, emerge chiaramente il motivo della città deserta, svuotata dalla presenza dell'uomo, tipico proprio delle narrazioni dell'apocalisse. In questa città, distrutta nel corso del tempo dalle guerre e che si trova in un sempre più dilagante stato di abbandono, è la natura che riprende il possesso dei luoghi dove un tempo c'erano case e costruzioni di varie epoche storiche, dando vita a un ambiente ibrido tra resti, rovine e vegetazione. Questo nuovo ambiente diventa, dunque, il paradigma di un futuro successivo all'estinzione dell'uomo, che, ridotto in questo passo al suo sostrato biologico di «evento fugace a base di proteine», scomparirà come qualsiasi altra specie su questa terra. Lo scenario davanti a cui ci pone Schalansky, è, dunque, il ritorno al «puro stato selvaggio», dove imperversa una vegetazione spontanea che, piano piano, inghiotte i resti della presenza umana, tratto che richiama, ancora una volta, quello presente all'interno delle riflessioni *deep ecology*, di cui si è detto nel paragrafo dedicato all'ibridazione. Schalansky, nel romanzo *Lo splendore casuale delle meduse*, crea un parallelismo tra il tema dell'estinzione, da un lato, come

²⁶³ J. Schalansky, *Lo splendore casuale delle meduse*, cit., p.68-77. Corsivi miei.

²⁶⁴ Schalansky in questo passo mette a paragone, attraverso una similitudine che gioca con il lessico utilizzato, il processo di annessione definita "pacifica" della DDR al resto della Germania con quella che definisce un'«incorporazione lussureggiante», che avverrà ugualmente attraverso una rivoluzione pacifica, della città nel bosco. L' artefice di questa rivoluzione, però, questa volta, sarà la vegetazione e la presenza umana soltanto un lontano ricordo.

si è detto all'inizio di questo paragrafo, oggetto e argomento delle lezioni che la protagonista del romanzo fa per i suoi alunni durante l'ora di biologia, dall'altro, come destino inevitabile di un'intera città in seguito alle circostanze storiche legate alla riunificazione, che, se esteso su scala maggiore, diventa rappresentativo di un futuro post-apocalittico, successivo alla scomparsa della specie umana.

Autori come Daniele Balicco hanno collegato la presenza dell'immaginario catastrofico nella cultura contemporanea alle conseguenze di una crisi delle strutture antropologiche e dell'esaurimento dell'alfabeto simbolico attraverso cui fino ad ora era stato impostato il nostro rapporto con il progresso e con il passato²⁶⁵. Questa crisi potrebbe essere dunque la ragione che ha fatto emergere l'esigenza di inviare nello spazio le sonde Voyager I e Voyager II, come testimonianza dell'esistenza di una specie umana, che contengono immagini e grafici, titoli musicali e suoni, insieme ad alcune registrazioni audio di saluti in cinquantacinque lingue diverse. Proprio a questo evento, non a caso, Schalansky dedica una breve riflessione nella prefazione di *Inventario di alcune cose perdute*:

Anche i messaggi delle due capsule del tempo che continuano a vagare nello spazio interstellare a bordo delle sonde spaziali Voyager I e Voyager II testimoniano il desiderio commovente di richiamare l'attenzione sull'esistenza di una specie dotata di razionalità. [...] Ha un certo fascino immaginare che un giorno tutto ciò che rimarrà dell'umanità saranno la mozartiana *Aria della Regina della Notte*, il *Melancholy Blues* di Louis Armstrong e il chiassoso rimbombo delle cornamuse azerbaigiane, ammesso che gli extraterrestri responsabili del ritrovamento riescano non solo a decifrare le istruzioni, incise sul supporto in forma di rebus, per ascoltare il disco analogico, ma anche a metterle in pratica. La probabilità che questo accada, come ammisero gli stessi fautori del messaggio in bottiglia lanciato nello spazio, è così minima che questa impresa si può leggere come il risultato di un pensiero magico ancora radicato nella scienza, che in questo modo metteva in scena un rituale finalizzato in primo luogo all'autoconferma di una specie non disposta ad accettare la propria totale irrilevanza. Che cos'è però un archivio senza destinatari, una capsula del tempo senza qualcuno che la trovi, un'eredità senza eredi? L'esperienza insegna che i rifiuti delle epoche passate rappresentano per gli archeologi i ritrovamenti più significativi. Come uno strato geologico fatto di rottami tecnologici, plastica e residui atomici, i rifiuti sopravvivranno alle epoche senza il nostro

²⁶⁵ D. Balicco, *The End of the World. Capitalism and Mutation*, in «Between», 5.10(2015), <https://doi.org/10.13125/2039-6597/1810> (consultato il 14 giugno 2023).

intervento, racconteranno fedelmente le nostre abitudini e contamineranno la vita sulla Terra ancora per molto²⁶⁶.

L'autrice commenta, dunque, questo «desiderio commovente» degli esseri umani, un estremo tentativo di compensare l'ansia di scomparire senza lasciare alcuna traccia della civiltà umana, con una riflessione che ci mette inevitabilmente di fronte a quello che, con molta più probabilità, sarà l'eredità lasciata dall'uomo. Non immagini e musica, ma uno strato geologico formato da rifiuti tecnologici, residui atomici e di plastica «racconteranno fedelmente le nostre abitudini» dopo la scomparsa del genere umano.

²⁶⁶ J. Schalansky, *Inventario di alcune cose perdute*, cit., pp.23-24.

CONCLUSIONI

La letteratura potrebbe essere considerata come la codificazione del nostro patrimonio sia culturale sia genetico. Ciascuno di questi due elementi, i geni e la cultura, ha plasmato l'altro, perché, in quanto primati, siamo creature estremamente sociali, e il nostro ambiente sociale ha esercitato nel corso del tempo una forte pressione adattiva. Questa coevoluzione genetico-culturale [...] dissolve l'opposizione tra natura e cultura.

Ian McEwan

L'incontro tra scienze umane e scienze naturali ha detto e ha ancora molto da dire sull'essere umano, sulla realtà che vive, sulle sue origini e sulla sua contemporaneità. In una prospettiva biopoetica che tiene insieme i due ambiti, inserendoli nello spettro più ampio delle scienze del *bios*, dunque, della vita, le due autrici Siri Hustvedt e Judith Schalansky, ciascuna nel suo campo di interesse, riescono nel tentativo di unificare e mettere in comunicazione i diversi approcci, permettendoci di analizzare le loro opere al fine di giungere a una comprensione più profonda di alcuni aspetti fondamentali della natura umana.

Quando parliamo di narrazione e di letteratura, proprio a partire dal nesso che queste instaurano con le scienze cognitive e con la teoria dell'evoluzione, ci riferiamo a fenomeni incarnati (*embodied*), che coinvolgono e mettono in relazione corpi, alla luce di una nuova concezione di intersoggettività promossa dai più recenti sviluppi delle neuroscienze. È proprio l'esonero dalla realtà, per mezzo della *fiction*, come ha dimostrato Vittorio Gallese, che ci permette di rifocalizzare meglio il nostro corpo, che ritorna al centro di quelle riflessioni tra teorie della narrazione e medicina, che hanno portato alle applicazioni a scopo terapeutico della narrativa. Alla luce di queste nuove conoscenze, che si sono tradotte in teorie e approcci pratici, l'inestricabile connessione biopoetica tra corpi, narrazioni e immaginazione si pone al centro della questione neuroscientifica nella sua relazione con la teoria della letteratura. In questo lavoro di tesi ci si è inoltre concentrati su un'altra tipologia di relazione, quella tra esseri umani e ambienti, in una prospettiva che ben sia sposa con l'idea di ambiente proposta da Tim Ingold nel suo *Ecologia della cultura* (2016). Secondo l'antropologo infatti, l'ambiente non va inteso come una realtà neutra sulla quale proiettare idee e rappresentazioni culturali, ma come un mondo imbricato nella vita stessa dei vari organismi che si radicano e si ancorano al suo interno. Esseri umani e ambiente formano, in questa

prospettiva, un'intricata rete di relazioni, tale per cui quest'ultimo non può più essere inteso come un paesaggio (*landscape*) separato, oggetto di pura contemplazione. La questione ecologica si pone oggi, infatti, anche alla luce dei recenti sviluppi dell'ecologia letteraria, il problema di ripensare attività e strategie di intervento, non più a partire da un'idea di ambiente inteso come riserva di materie prime da sfruttare per i propri bisogni ed esigenze, ma come un unico insieme di relazioni in equilibrio instabile, all'interno del quale ogni individuo è incluso e dal quale dipende per la sua stessa sopravvivenza. Ricollocare l'umanità nel suo ambiente, spinge, inoltre, a riflettere e ripensare, in un'ottica non antropocentrica, il tema classico dell'incontro con l'alterità. Ciò permette di tenere in considerazione altre possibili narrazioni, che restituiscono una sfera di esistenza che non appartiene più solo all'umano. Judith Schalansky, attraverso prospettive inedite che pongono l'attenzione proprio su quest'ultimo aspetto, principalmente declinato nelle sue accezioni di natura o animali, origina un senso di straniamento, nell'accezione proposta da Niccolò Scaffai, che ci accompagna nei paesaggi ibridi a cui dà vita nei suoi racconti. Nelle sue opere Schalansky promuove una cultura ambientale portatrice di un'etica che sovverte gli ordini tradizionali, che, cioè, punta a estendere il concetto di soggettività morale, per includere nel discorso soggetti diversi da quelli proposti dalla tradizione letteraria occidentale: non più gli esseri umani ma anche quelli che sono stati spesso definiti "soggetti morali passivi", quali gli animali, le piante, il paesaggio, la biodiversità, l'atmosfera. I racconti di Schalansky rappresentano un invito, che si unisce a quello di Siri Hustvedt, di rivedere il solipsismo del soggetto cartesiano, a fronte di una natura, che pur non pronunciando "Io penso", sottolinea Serenella Iovino, innegabilmente esiste e va tenuta in considerazione¹. Questa etica ambientale trova, dunque, una sua dimensione narrativa nelle opere di Schalansky, che contribuisce alla questione ecologica, in un'ottica biopoetica, proprio dando voce e tenendo in considerazione la molteplicità della vita naturale, in un contesto di profonda ibridazione tra natura e cultura. I racconti di Schalansky includono, e spesso si incentrano su quelle narrazioni, cosiddette, minori, e ciò permette all'autrice di spostare il discorso anche su un piano socio-politico: racconti come quelli proposti dall'autrice tedesca rappresentano una rivalutazione delle narrazioni marginali, con le parole di

¹ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, cit., p.41.

Iovino, «intese nel senso di una storia che non sia scritta a uso e consumo del “pensiero unico”, ma che si lasci declinare al plurale»².

Schalansky sembra avere ben chiaro, in un’ottica ecocritica, il ruolo che hanno gli intellettuali e gli artisti all’interno della società contemporanea, e ne dà prova nel suo ultimo volume di recentissima pubblicazione, un saggio dal titolo *Schwankende Kanarien* (canarini fluttuanti), che entra in modo diretto nel vivo della questione ecologica. Temi quali i disastri climatici, la distruzione degli ecosistemi, l’inquinamento e le estinzioni delle specie animali, che aveva elaborato narrativamente nei suoi volumi precedenti, qui, diventano spunto di una profonda riflessione sul ruolo degli intellettuali e degli artisti nella società contemporanea, che parte proprio e ancora una volta da un animale. Il canarino, come suggerisce già il titolo del saggio, è sospeso nell’aria e fluttua nella sua gabbia appesa: si tratta dell’usanza, a scopo preventivo, di collocare dei canarini nelle miniere al fine di rilevare in anticipo, rispetto a quanto sia in grado di percepire l’essere umano, le perdite di gas sotterranei. Secondo Schalansky è proprio questo il ruolo degli intellettuali e degli artisti, rilevare in anticipo, avvisare gli altri dei pericoli in cui si sta incorrendo, con un chiaro riferimento alla questione ambientale ed ecologica contemporanea. In questo ruolo, d’altro canto, sembra riconoscersi anche Siri Hustvedt quando, ad esempio in *Le illusioni della certezza* rivela sin da subito l’intento, che nel suo caso diventa quasi un dovere morale, di insinuare il dubbio rispetto a quelle certezze che, un po’ per comodità un po’ per disinformazione, sono percepite dai più come tali, talvolta da secoli. Così, ad esempio, la scrittrice americana invita a ridiscutere la distinzione tra psicologico e biologico e tra mente e corpo. Questioni connesse alla natura e al funzionamento della mente umana che sono state, per secoli, oggetto di una studi e riflessioni filosofiche, ma che soltanto nel corso della seconda metà del XX secolo, lo sviluppo delle neuroscienze cognitive ha permesso di impostare in termini del tutto nuovi, rendendo finalmente possibile un dialogo tra discipline che fino a quel momento erano considerate appartenenti a due domini completamente diversi tra loro. Hustvedt, come sottolinea spesso Vittorio Gallese, sostiene in modo convincente che sia la memoria sia l’immaginazione sono incarnate, cioè espressioni della nostra natura corporea. Proprio a partire da queste intuizioni, Siri Hustvedt si impone necessariamente come punto di riferimento nell’ambito della questione neuroscientifica in relazione

² Ibidem.

all'arte e alla letteratura, in quanto attraverso le sue opere propone un continuo dialogo e confronto tra queste due discipline. L'autrice nei suoi romanzi e saggi si espone in prima persona nella sua indagine sulla mente umana e il ruolo che la memoria e l'immaginazione hanno nelle nostre vite, con l'obiettivo, non di saturare la conoscenza sull'argomento ma, al contrario, dare vita a una serie sempre più numerosa di interrogativi da sciogliere: parafrasando William James, Hustvedt scrive «l'unica speranza per la scienza è comprendere quanto è grande il buio nel quale brancoliamo»³. Il caso di Siri Hustvedt trova la sua più naturale collocazione, dunque, nell'ambito della biopoetica, proprio per la capacità dell'autrice di coniugare l'analisi del proprio *bios* con riflessioni saggistiche di carattere filosofico e scientifico, riuscendo a declinare categorie classiche della riflessione poetologica ed estetica, tipiche della tradizione occidentale, attraverso il riscontro con le più recenti acquisizioni delle neuroscienze cognitive.

Analizzare le opere di Judith Schalansky e Siri Hustvedt in un'ottica biopoetica, significa, dunque, chiamare in causa nuovamente quella relazione tra scrittura letteraria e saggio, che, certamente, oggi assume nuove connotazioni, alla luce della svolta bioculturale che si è verificata nella letteratura contemporanea, e che tiene viva la possibilità di un incontro tra *fiction* e realtà, oggi più che mai percepito come necessario e inevitabile.

³ S. Hustvedt, *Le illusioni della certezza*, cit., p.262.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. W., *Note per la letteratura* (1943-1961), Einaudi, Torino 2012.
- Agamben, G., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002. Albinati, E., *La scuola cattolica*, Rizzoli, Milano 2016.
- Amberson, D., Past, E., (a cura di), *Thinking Italian Animals. Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, Hoepli, Milano 2014.
- Amigoni, D., *A Consilient Canon? Bridges to and from Evolutionary Literary Analysis*, in «English Studies in Canada», 32.2 (2006), pp. 173-85.
- Armbruster, K., Wallace, K., (a cura di), *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, University of Virginia Press, Charlottesville 2001.
- Armstrong, P., *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, Routledge, London 2008.
- Askvik, E. O., van der Weel, F. R., van der Meer, A. L. H., *The Importance of Cursive Handwriting Over Typewriting for Learning in the Classroom: A High-Density EEG Study of 12-Year-Old Children and Young Adults*, in «Frontiers in Psychology», 11 (2020), doi: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01810>.
- Balocco, D., *The End of the World. Capitalism and Mutation*, in «Between», 5.10(2015), doi:<https://doi.org/10.13125/2039-6597/1810>.
- Barlow, N., (a cura di), *The Autobiography of Charles Darwin*, Collins, London 1958; trad. it., L. Fratini, *Charles Darwin. Autobiografia*, Einaudi, Torino 2006.
- Bate, J., *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*, Routledge, New York 1991.
- Benedetti, F., et al., *Neurobiological Mechanism of the Placebo Effect. An Interdisciplinary Exploration*, in «The Journal of Neurosciences», 25.45(2005), pp.390-402.
- Berardinelli, A., *La forma del saggio. Definizioni e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002.
- Berenghi, M., *Cosa possiamo fare con il fuoco. Letteratura e altri ambienti*, Quodlibet, Macerata-Roma 2013.
- Berger, J., *Why Look at Animals*, Penguin, London 2009; trad. it., M. Nadotti, *Perché guardiamo gli animali? Dodici inviti a riscoprire l'uomo attraverso le altre specie viventi*, Il Saggiatore, Milano 2016.
- Bernini, M., Caracciolo, M., *Letteratura e scienze cognitive*, Carocci, Roma 2013.
- Boggs, G. C., *Animalia Americana: Animal Representations and Biopolitical Subjectivity*, Columbia University Press, New York 2013.
- Boyd, R., Richerson, P. J., *The Origin and Evolution of Cultures*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- Brainard, J., *I Remember*, Granary book, New York 2001.
- Brewin, C. R., Dalgleish, T., Joseph, S., *A Dual Representation Theory of Posttraumatic Stress Disorder*, in «Psychological Review», 103.4(1996), pp. 670-686.
- Broggi, D., *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Carocci, Roma 2018.

- Brooks, P., *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*, University of Chicago Press, Chicago 2001.
- Bruner, J., *Making stories: Law, literature, life*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 2002; trad. it., M. Carpitella, *La fabbrica delle storie: diritto, letteratura, vita*, Laterza, Roma 2002.
- Buell, L., *Emerson*, Harvard University Press, Cambridge-London 2003.
- Buell, L., *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, Cambridge 1995.
- Buell, L., *The Future of Environmental Criticism: Environmental crisis and Literary Imagination*, Blackwell, Malden 2005.
- Buell, L., *The Thoreauvian Pilgrimage: The Structure of an American Cult*, in «American Literature», 61.2(1989), pp. 175-99.
- Calabrese, S., (a cura di), *Dopo il Covid, Racconti e immagini della pandemia*, Mimesis, Milano 2022.
- Calabrese, S., *La fiction e la vita: Lettura, benessere, salute*, Mimesis, Milano, 2017.
- Calabrese, S., *Neuronarrazioni*, Editrice Bibliografica, Milano 2020.
- Calabrese, S., *Retorica e scienze neurocognitive*, Carocci, Roma 2013.
- Calvino, I., *La nuvola di smog - La formica argentina* (1965), Mondadori, Milano 2019.
- Calvino, I., *Le Cosmicomiche*, Mondadori, Torino 2016.
- Carrara, G., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020.
- Cartesio, R., *Discorso sul metodo* (1637), Feltrinelli, Milano 2014.
- Caruth, C., *Trauma: Explorations in Memory*, JHU Press, Londra 1995.
- Carroll J., McAdams, D. P., Wilson, E. O. (a cura di), *Darwin's Bridge. Uniting the Humanities and Sciences*, Oxford University Press, Oxford 2016.
- Casadei, A., *Biologia della letteratura*, Il Saggiatore, Milano, 2018.
- Ceserani, R., *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Mondadori, Milano 2010.
- Charon, R., *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*, Oxford University Press, Oxford 2008; trad. it., C. Delorenzo, *Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti*, Raffaello Cortina, Milano 2019.
- Chelebourg, C. H., *Les écofictions. Mythologie de la fin du monde*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles 2012.
- Cianci, G., *La scuola di Cambridge*, Adriatica, Bari 1970.
- Clough, P., *The Affective Turn: political economy, biomedica and bodies*, in «Theory, Culture and Society», 11(2008), doi:<https://doi.org/10.1177/0263276407085156>.
- Coetzee, J. M., *The Lives of Animals*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1999; trad. it., F. Cavagnoli, G. Arduini, *La vita degli animali*, Adelphi, Milano 2003.
- Coglitore, R. (a cura di), *Ai margini della scrittura. Narrare con le immagini*, Palermo University Press, Palermo 2022.
- Coglitore, R., *Biopolitica, biopoetica nella pratica autobiografica contemporanea*, in Maltese, P., Mariscalco, D. (a cura di), *Vita, politica, rappresentazione. A partire dall'Italian Theory*, Ombre Corte, Verona 2016, pp. 153-172.

- Cometa, M. (a cura di), *Autopatografie. Cura e narrazioni di sé*, Palermo University Press, Palermo 2022.
- Cometa, M. (a cura di), *La letteratura e il bios. Quattro istantanee su Siri Hustvedt*, Mimesis, Milano 2022.
- Cometa, M., *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012.
- Cometa, M., *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Carocci Editore, Roma 2018.
- Cometa, M., *Letteratura e scienze del bios: il caso di Siri Hustvedt*, in «QdR/ Insegnare letteratura», 9 (2019), pp.27-38.
- Cometa, M., *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- Cometa, M., *Visione della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Duepunti edizioni, Palermo 2004.
- Cometa, M., Coglitore, R., (a cura di), *Fototesti. Letteratura e Cultura visuale*, Quodilibet, Macerata 2016
- Cosmides, L., Tooby, J., *Consider the Source. The evolution of adaptations for decoupling and metarepresentation*, in D. Sperberg (a cura di), *Metarepresentations. A Multidisciplinary Perspective*, Oxford University Press, New York 2000, pp. 53-115.
- Crespo, M., Fernández-Lansac, V., *Memory and Narrative of Traumatic Events: A Literature Review*, in «Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy», 8.2(2016), pp. 149-215.
- Cronin, H., *The Ant and the Peacock: Altruism and Sexual Selection from Darwin to Today*, Cambridge University Press, London 1991; trad. it., L. Sosio, *Il pavone la formica: selezione sessuale e altruismo da Darwin a oggi*, Il saggiatore, Milano 1999.
- Crutzen, P., *Benvenuti nell'Antropocene. L'uomo ha cambiato il clima, la Terra entra in una nuova era*, Mondadori, Torino 2005.
- Dallos, R., *Attachment and Narrative Therapy*, Open University Press, Maidenhead 2006.
- Damiani, S. (a cura di), *Locus solus. I volti di Medusa*, Mondadori, Milano 2006.
- Dawkins, R., *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford 1976; trad. it., G. Corte, *Il gene egoista*, Mondadori, Milano 1989.
- De Alberti, A., *Dall'interno della specie*, Einaudi, Torino 2017.
- De Luca, E., Sassone-Corsi, P., *Ti sembra il caso? Schermaglia fra un narratore e un biologo*, Feltrinelli, Milano 2013.
- De Ornellas, K., *The Horse in Early Modern English Culture*, Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey 2014.
- Denet, D. C., *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meaning of Life*, Simon and Schuster, New York 1995; trad. it., S. Frediani, *L'idea pericolosa di Darwin. L'evoluzione e i significati della vita*, Bollati Boringhieri, Torino 2015.
- Derrida, J., *L'animal que donc je suis*, Editions Galilée, Paris 2006; trad. it., M. Zannini, *L'animale che dunque sono*, Rusconi Libri, Milano 2021.

- Derrida, J., *La pharmacie de Platon*, in «La Dissémination», Seuil, Paris 1972; trad. it., R. Balzarotti, *La farmacia di Platone*, Jaca Book, Milano 2007.
- Di Gesù, M., (a cura di), *Conversazione con Alfonso Berardinelli*, in M. Sacco Messineo, *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture, duepunti*, Palermo 2007, pp.20-21.
- Dietrich, B. C., *The Origins Of Greek Religion*, Liverpool University Press, Liverpool 2004.
- Dissanayake, E., *Art and Intimacy. How the Arts Began*, University of Washington Press, Seattle-London 2000.
- Dissanayake, E., *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*, Pergamon Press, Lexington 1999, pp. 27-46.
- Easterlin, N., *Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation*, Johns Hopkins University Press, 2012.
- Easterlin, N., *Intermental Functions. Evolved Cognition and Fictional Representation*, in «Style», 45.2(2011), pp. 314-318.
- Easterlin, N., *Making Knowledge: Bioepistemology and the Foundations of Literary Theory*, in «Mosaic», 32.1(1999), pp.131-148.
- Easterlin, N., *The Function of Literature and the Evolution of Extended Mind*, in «New Literary History», 44.4 (2013), pp.661-682.
- Ehlers, A., Clark, D. M., *A Cognitive Model of Posttraumatic Stress Disorder*, in «Behaviour Research and Therapy», 38.4 (2000), pp. 319-345.
- Ercolino, S., *The Novel Essay, 1884-1947*, Palgrave Macmillan, London 2014; trad. it., L. Marchese, *Il romanzo-saggio*, Bompiani Milano 2017.
- Foer, J. S., *Eating Animals*, Penguin, London 2010; trad. it., I. A. Piccinini, *Se niente importa. Perché mangiamo gli animali?*, Guanda, Milano 2016.
- Fox Keller E., *Reflections on gender and science*, Yale University Press, New Heaven 1985.
- Frank, A., *The Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics*, University of Chicago Press, 2013; trad. it., C. Delorenzo, *Il narratore ferito*, Einaudi, Torino 2022.
- Frayze-Pereira, J. A., *Psychoanalysis, Science and Art*, «International Journal of Psychoanalysis», 88(2007), pp. 489-505.
- Freedberg, D., Gallese, V., *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, «Trends in Cognitive Sciences», 11(2007), pp.197-203.
- French, H., *Vanishing Borders: Protecting the planet in the age of globalization*, Worldwatch Institute, Washington DC 2000.
- Frisch, M., *L'uomo nell'olocene*, Einaudi, Torino 2012.
- Gaard, G., *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, Temple University Press, Philadelphia 1993.
- Gallagher, S., *A pattern theory of self*, in «Frontiers in Human Neurosciences», 7(2013), pp. 1-7.
- Gallagher, S., *Philosophical conceptions of the self. Implication for cognitive science*, in «Trends in Cognitive Science», 4.1 (2000), pp. 14-21.
- Gallagher, S., Zahavi, D., *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, Routledge, New York 2008.

- Gallese, V., *Aby Warburg e il dialogo tra estetica, biologia e fisiologia*, in «Ph», 2(2012), pp. 48-62.
- Gallese, V., *Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience*, «Phenomenology and the Cognitive Sciences», 4(2005), pp. 23-48.
- Gallese, V., *Embodied Simulation Theory: Imagination and Narrative*, «Neuropsychoanalysis», 13 (2011), pp. 196-204.
- Gallese, V., di Dio, C., *Neuroesthetics: The Body in Esthetic Experience*, in V. S. Ramachandran (a cura di), *The Encyclopedia of Human Behavior* (vol. 2), Elsevier Academic Press, Cambridge 2012, pp. 687-693.
- Gallese, V., Guerra, M., *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
- Gallese, V., Wojciewski, H., *How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology*, in «California ItalianStudies», 2(2011), doi:<https://doi.org/10.5070/C321008974>.
- Gallese, V., Wojciewski, H., Chapelle, H., *Narrative and the Biocultural Turn*, in «Costellazioni», 5(2018), pp.9-21.
- Galter, S., *Porträt einer Lehrerin in Judith Schalanskys Der Hals der Giraffe*, in «Revista Transilvania», 7(2016), pp34-38.
- Gehlen, A., *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo* (1940); trad. it. V. Rasini, Mimesis, Milano 2010.
- Gifford, T., *Pastoral*, Routledge, London-NewYork 1999.
- Gifford, T., *Reconnecting with John Muir: Essays in Post-Pastoral Practice*, University of Georgia Press, Athens-London 2006.
- Giglioli, D., *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodilibet, Macerata 2011.
- Glotfelty, C., *Teaching Green: Ideas, Sample Syllabi, and Resources*, in «ISLE», 1.1(1993), pp.151-156.
- Glotfelty, C., *Literary Studies in an Age of Environmental Crisis*, in Id, H. Fromm (a cura di), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, Athens-London 1996.
- Gottschall, J., *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*, Mariner Books, Boston 2012; trad. it., G. M. Olivero, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2018.
- Gumbrecht, H. U., *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford 2004.
- Haeckel, E., *Kunstformen der Natur - Kunstformen aus dem Meer* (1904), Prestel Verlag, Munich 2012.
- Hans, J. S., *The Value(s) of Literature*, Sony Press, Albany 1990.
- Haraway, D. J., *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, Routledge, New York 1991; trad. it, L. Borghi, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 2021.

- Haraway, D. J., *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1990.
- Haraway, D. J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.
- Haraway, D. J., *When species meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.
- Hartmann, J., Marks, C., Zapf, H., (a cura di), *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*, De Gruyter, Berlin, 2016.
- Herman, D., *Animal Worlds in Modern Fiction: an Introduction*, in «Modern Fiction Studies», 60.3(2014), pp.421-443.
- Houellebecq, M., *Extension du domaine de la lutte*, Maurice Nadeau, Paris 1994; trad. it., S. C. Perroni, *Estensione del dominio della lotta*, Bompiani, Milano 2000.
- Houellebecq, M., *Les particules élémentaires*, Flammarion, Paris 1998; trad. It, S. C. Perroni, *Le particelle elementari*, La nave di Teseo, Milano 2021.
- Hustvedt, S., *A Plea For Eros*, Hodder & Stoughton, London 2006.
- Hustvedt, S., *A Woman looking at men looking at Women: essays in Art, Sex, and the mind*, Simon & Schuster, New York 2016.
- Hustvedt, S., *Living, Thinking, Looking*, Hodder, New York 2012; trad. it., G. Guerzoni, *Vivere Pensare Guardare*, Einaudi, Torino 2014.
- Hustvedt, S., *Memories of the future*, Sceptre, Londra 2019; trad. it. L. Nouliau, *Ricordi del futuro*, Einaudi, Torino 2019.
- Hustvedt, S., *Mothers, Fathers and Others: New Essays*, Sceptre, New York 2021; trad. it., G. Guerzoni, *Madri, padri e altri. Appunti sulla mia famiglia reale e letteraria*, Einaudi, Torino 2023.
- Hustvedt, S., *Mysteries of the Rectangle:Essays on Painting*, Princeton Architectural Press, New York 2007. Hustvedt, S., *The Blazing World*, Hodder & Stoughton, London 2014; trad. it. G. Guerzoni, *Il mondo sfolgorante*, Einaudi, Torino 2015.
- Hustvedt, S., *The Blindfold*, Hodder & Stoughton, Londra 1994; trad. it., M. C. Pasetti, *La benda sugli occhi*, Marsilio, Venezia 1999.
- Hustvedt, S., *The Delusion of Certainty*, Simon and Schuster, New York 2016, trad. it., G. Guerzoni, *Le illusioni della certezza*, Einaudi, Torino 2018.
- Hustvedt, S., *The Eight Voyages of Sinbad*, La Fábrica Editorial, Madrid 2011.
- Hustvedt, S., *The Enchantment of Lily Dahl*, Hodder & Stoughton, London 1997.
- Hustvedt, S., *The Shaking Woman or a History of My Nerves*, Picador USA, New York 2010; trad. it., G. Guerzoni, *La donna che trema*, Einaudi, Torino 2011.
- Hustvedt, S., *The Sorrow of an American: A Novel*, Picador, London 2009; trad. it. G. Guerzoni, *Elegia per un americano*, Einaudi, Torino 2014.
- Hustvedt, S., *The Summer Without Men*, Sceptre, London 2011; trad. it. G. Guerzoni, *L'estate senza uomini*, Einaudi, Torino 2013.
- Hustvedt, S., *Pace, Space and the Other in the Making of Fiction*, in Massara, G. (a cura di), *Costellazioni, Pagine*, Roma 2017, pp.23-45.

- Hustvedt, S., *What I loved*, Hodder & Stoughton, London 2003; trad. it., G. Guerzoni, *Quello che ho amato*, Einaudi, Torino 2015.
- Hustvedt, S., *Yonder*, Henry Holt and Co., New York 1998.
- Ianneo, F., *Meme. Genetica e virologia di idee, credenze e mode*, Castelvecchi, Roma 2005.
- Iovino, S., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano 2006.
- Iovino, S., *Filosofie dell'ambiente. Etica, natura, società*, Carocci, Roma 2004.
- Iovino, S., Oppermann, S., *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington 2014.
- Janet, P., *L'automatisme psychologique: Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine* (1889), Editions l'Harmattan, Parigi 2005; trad. it., F. Ortu (a cura di), *L'automatismo psicologico. Saggio di psicologia sperimentale sulle forme inferiori dell'attività umana*, Raffaello Cortina, Milano 2013.
- Jockers, M., *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*, University of Illinois Press, Urbana 2013.
- Kafka, F., *Ein Bericht für eine Akademie* (1917), Fischer, Frankfurt 2010; trad.it. G. Quadro Curzio, *Una relazione per un'accademia*, La Vita Felice, Milano 2022.
- Kalof, L., *The Oxford Handbook of Animal Studies*, Oxford University Press, Oxford 2017.
- Kandel E. R., *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla Grande Vienna ai nostri giorni*, Cortina, Milano 2012.
- Kirsch, I., Sapirstein, G., *Listening to Prozac but Hearing Placebo. A Meta-Analysis of Antidepressant Medication*, in «Prevention and Treatment»,1(2008), doi:10.1037/1522-3736.1.1.12A.
- Knappet, C., *Archeology, Culture, and Society. Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2005.
- Kolbert, E., *The Sixth Extinction. An unnatural history*, Henry Holt and Company, New York, 2014; trad. it., C. Peddis, *La sesta estinzione. Una storia innaturale*, Beat, Padova 2021.
- Kradin, R., *The Placebo Response. An Attachment Strategy that Counteracts the Effects of Stress Related Dysfunction*, in «Perspectives in Biology and Medicine», 54.4 (2011), doi:10.1353/pbm.2011.0046.
- Kradin, R., *The Placebo Response and the Power of Unconscious Healing*, Taylor & Francis, New York 2008.
- Kuhn, T., *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 1969.
- Lamarck, J. B., *Philosophie zoologique Ou exposition; des considerations relative à l'histoire naturelle des animaux* (1809), Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- Lemke, A., *Bildung als formatio vitae - Zum Verhältnis von Leben und Form in Judith Schalanskys Der Hals der Giraffe*, in «Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur», 41.2(2016), pp.395-411.
- Lestel, D., *L'animal singulier*, Seuil, Paris 2004.
- Leyes, R., *Trauma: A Genealogy*, Chicago University Press, Chicago 2000.

- Longcamp, M., et al., *Learning through Hand - or Typewriting Influences Visual Recognition of New Graphic Shapes: Behavioral and Functional Imaging Evidence*, in «Journal of Cognitive Neuroscience», 20.5(2008), pp. 802-815.
- Love, G. A., *Practical Ecocriticism: Literature, Biology and the Environment*, University press of Virginia, Charlottesville 2003.
- Lukács, G., *Essenza e forma del saggio*, in Id., *L'anima e le forme* (1910), trad. it. S. Bologna, SE, Milano 2002, pp.13-38.
- Lurija, A. R., *The Man with a Shattered World: The History of a Brain Wound*, Harvard University Press, Cambridge 1987.
- Lyotard, J. F., *La condition postmoderne*, Minit, Paris 1979; trad. it., C. Formenti, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1985.
- Malafouris, L., *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, The MIT Press, Cambridge 2013.
- Malafouris, L., *Is it “me” or is it “mine”? The Mycenaean sword as a body-part*, in J. Robb, D. Boric (a cura di), *Past Bodies*, Oxbow Books, Oxford 2008, pp. 115-123.
- Maldonado Alemán, M., *Mapas, textos y diagramas. Figuraciones insulares en Atlas der abgelegenen Inseln, de Judith Schalansky*, in «Revista de la Asociación Española de Semiótica», 32(2023), pp. 415-435.
- Manacorda, G., *La poesia è la forma della mente. Per una nuova antropologia*, De Donato-Lerici, Roma 2002.
- Marchese, L., *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, in «Ticontre», 9(2018), pp.151-169.
- Marchesini, R., *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Mimesis, Milano 2014.
- Marchesini, R., *Fondamenti di zooantropologia. Zooantropologia teorica* (vol.1), Apeiron, Bologna 2014.
- Marks, C., *I Am Because You Are: Relationality in the Works of Siri Hustvedt*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2014.
- Marsh, G. P. , *Man and Nature; or, Physical Geography as Modified by Human Action*, Seribner, New York 1864; trad. it. F. O. Vallino, *L'uomo e la natura, ossia la superficie terrestre modificata per opera dell'uomo*, Franco Angeli, Milano 1988.
- Mazel, D., *A Century of Early Ecocriticism*, University of Georgia Press, Athens-London 2001.
- McEwan, I., *The Cockroach*, Vintage, Londra 2019; trad. it., S. Basso, *Lo scarafaggio*, Einaudi, Torino 2020.
- McEwan, I., *Machines like me*, Nan a Talese, New York 2019; trad. it., S. Basso, *Macchine come me*, Einaudi, Torino 2019.
- McEwan, I., *Science*, Vintage Classics, London 2019; trad. it., S. Basso, N., Gobetti, *Invito alla meraviglia*, Einaudi, Torino 2020.
- McEwan, *Solar*, Vintage , Londra 2011; trad. It., S. Basso, *Solar*, Einaudi Torino 2015.
- Meeker, J., *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, Carl Scribner's Sons, New York 1972.
- Mengaldo, P. V., *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*. Bollati Boringhieri, Torino 2005.

- Merchant, C., *Radical Ecology: The Search for a Livable World*, Routledge, London-New York 1992.
- Merchant, C., *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*, Harper & Row, San Francisco 1980.
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
- Mesoudi, A., Whiten, A., Laland, K. N., *Towards a Unified Science of Cultural Evolution*, in «Behavioral and Brain Sciences», 29(2006), pp. 329-83.
- Montagner, H., *L'efant et l'animal: Les émotions qui libèrent l'intelligence*, Editions Odile Jacob, Paris 2002.
- Montaigne M. de, *Saggi (1580-1588)*, Bompiani, Milano 2014.
- Montandon, A., *Iconotextes*, Ophrys, Paris 1990.
- Montani, P., *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007;.
- Montani, P., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Cortina, Milano 2014.
- Montani, P., *Tre forme di creatività: tecniche, arte, politica*, Cronopio, Napoli 2017.
- Moretti, F., *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», 1(2000), pp.54-68.
- Morton, T., *Dark Ecology: for a logic of future coexistence*, Columbia University Press, New York 2016; trad. it., V. Santarcangelo, *Ecologia oscura. Logica della coesistenza futura*, Luiss University Press, Roma 2022.
- Morton, T., *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, London 2007.
- Morton, T., *The Ecological Thought*, Harvard University Press, London 2010.
- Mueller, P. A., Oppenheimer, D. M., *The Pen Is Mightier Than the Keyboard: Advantages of Longhand Over Laptop Note Taking*, «Psycho- logical Science», 25.6(2014), pp. 1159-1168.
- Musil, R., *Sul saggio (1914)*, in S. Benassi, P. Pullega (a cura di), *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, Cappelli, Bologna 1989, pp.145-46.
- Nabokov, V., *Lezioni di letteratura (1980)*, Adelphi, Milano 2018.
- Ness, A., *The Deep Ecological Movement: Some Philosophical Aspects*, in M. E. Zimmerman et al. (a cura di), *Environmental Philosophy. From Animal Rights to Radical Ecology*, Prentice Hall, Upper Saddle River 1986.
- Norberg, J., *After the Collective: Judith Schalansky on Post-Socialist Patterns of Thought*, in «Colloquia Germanica», 53.1 (2021), pp. 41-58.
- O'Connor, J., *Capitalism, Nature, Socialism: A Theoretical Introduction*, in «Capitalism Nature Socialism», 1(1988), pp.11-38.
- Ornstein, R., Ehrlich, P., *New World, New Mind: Moving Toward Conscious Evolution*, Simon New York 1990.
- Ostermann, E., *Zur ästhetischen Vergegenwärtigung von Landschaft im Nature Writing : zu Judith Schalanskys "Hafen von Greifswald"*, in «Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften», 66.3(2020), pp.325-348.
- Pasolini, P.P., *Scritti Corsari (1975)*, Garzanti, Milano 2015.

- Pecoraro, F., *La vita in tempo di pace*, Ponte alle Grazie, Milano 2013.
- Pennebaker, J. K., Kiecolt-Glaser, R., *Disclosure of Traumas and Immune Function: Health Implications for Psychotherapy*, in «Journal of Consulting and Clinical Psychology» 56.2(1988), pp. 239-45.
- Pennebaker, J. W., *Opening Up: The Healing Power of Expressing Emotions*, Guilford Press, New York 2012.
- Pereira, V. S., *A formação do indivíduo em tempos do darwinismo. O romance O pescoço da girafa, de Judith Schallansky*, in «Literatura e Sociedade», 23.27(2018), pp.217-237.
- Reipen, C., *Visuality in the Works of Siri Hustvedt*, Peter Lang GmbH, Berna 2014.
- Ricoeur, P., *Temps et récit*, Seuil, Paris 1991: trad. it, G. Grampa, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 2016.
- Ritvo, H., *Noble cows and hybrid zebras: essays on animals and history*, University of Virginia Press, Charlottesville 2010.
- Rueckert, W., *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*, in «Iova Review», 9.1(1978), pp.62-86.
- Sacks, A., *A Leg to Stand On*, Touchstone, 1998; trad. it., R. Occhetti, *Su una gamba sola*, Adelphi, 1991.
- Sacks, O., *On the Move. A life*, Vintage Books, New York 2015; trad. it, I. C. Blum, *In Movimento*, Adelphi, Milano 2015.
- Salgaro, M., *Verso una neuroestetica della letteratura*, Aracne, Roma 2009.
- Scaffai, N., *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017.
- Schallansky, J., *Blau steht dir nicht. Matrosenroman*, Mare Verlag, Amburgo 2008; trad. it. F. Pantanella, *Il blu non ti dona. Romanzo marinaresco*, Nottetempo, Torino 2021.
- Schallansky, J., *Atlas der abgelegenen Inseln: Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*, Mare Verlag, Amburgo 2009; trad. it., F. Gabelli, *Atlante tascabile delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, Bompiani, Milano 2015.
- Schallansky, J., *Der Hals der Giraffe. Bildungsroman*, Suhrkamp, Berlin, 2011; trad. it., F. Pantanella, *Lo splendore casuale delle meduse*, Nottetempo, Milano 2013.
- Schallansky, J., *Verzeichnis einiger Verluste*, Suhrkamp, Berlin, 2018; trad. it., F. Pantanella, *Inventario di alcune cose perdute*, Nottetempo, Milano 2020.
- Schauer, M., *Narrative exposure therapy*, in N. J. Smelser, P. Baltes (a cura di), «International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences», 16, Elsevier, Oxford 2015, pp.198-203.
- Schauer, M., Neuner, F., Elbert, T., *Narrative Exposure Therapy (NET). A Short-Term Intervention for Traumatic Stress Disorders after War, Terror, or Torture*, Hogrefe & Huber, Cambridge 2005.
- Schiller, J. P., *I. A. Richards' Theory of Literature*, Yale University Press, New York 1969.
- Schliephake, C., *Urban Ecologies: City Space, Material Agency, and Environmental Politics in Contemporary Culture*, Lexington Books, New York-London 2014.
- Schwägerl, C., Crutzen, P., *Anthropocene: The Human Era and How It Shapes Our Planet*, Synergetic Press, Londra 2014.

- Shepard, P., *The Others: How Animals Made Us Human*, Island Press, Washington 1995.
- Slingerland, E., *Good and Bad Reductionism. Acknowledging the Power of Culture*, in "Style", 42.2(2008), pp.266-271.
- Slingerland, E., M. Collard (a cura di), *Creating Consilience: Integrating the Science and the Humanities*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- Smorti, A., *Raccontare per capire. Perché narrare aiuta a pensare*, Il Mulino, Bologna 2018.
- Snow, C. P., *The Two Cultures*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- Sontag, S., *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, MPS, 2005; trad. it. di P. Dilonardo, *Malattia come metafora e L'AIDS e le sue metafore*, Nottetempo, Milano 2020.
- Spolsky, E., *Darwin and Derrida: Cognitive Literary Theory as a Species of Post-Structuralism*, in «Poetics Today», 23.1(2002), pp. 43-46.
- Stobbe, U., *Nach der Natur: Biologismen in Figurengestaltung und Erzählverfahren bei Jenny Erpenbeck (Heimsuchung) und Judith Schalansky (Der Hals der Giraffe)*, in «KulturPoetik», 16.1 (2016), pp.89-108.
- Tanaka, J., *Consilience, Cultural Evolution, and the Humanities*, in «Philosophy and Literature», 34.1(2010), pp. 32-47.
- Thibon, L. S., et al., *The Elaboration of Motor Programs for the Automation of Letter Production*, «Acta Psychologica», 182(2018), pp. 200-211.
- Tonutti, S., *Zooantropologia. Gli animali nelle culture umane*, in L. Lombardi Vallauri, S. Castignone (a cura di), *Trattato di biodiritto. La questione animale*, Giuffrè, Roma 2012, pp. 21-46.
- Uexküll, J., Georg, K., *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten* (1934); trad. it., M. Mazzeo (a cura di), *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata 2013.
- van der Kolk, B., *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*, Penguin Publishing Group, New York 2014; trad. it., S. Francavilla, *Il corpo accusa il colpo. Mente, corpo e cervello nell'elaborazione delle memorie traumatiche*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015.
- van der Kolk, B., Saporta, J., *The Biological Mechanisms and Treatment of Intrusion and Numbing*, in «Anxiety Research», 4.3(1991), pp. 199-212.
- Viale, G., *Governare i rifiuti*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- Vinci-Booher, S., et al., *Visual-motor Functional Connectivity in Preschool Children Emerges After Handwriting Experience*, in «Trends in Neuroscience and Education», 5.3(2016), pp. 107-120.
- Wagner, D., *Seeing and Perceiving: Synesthetic Perception, Embodied Intersubjectivity, and Gender Masquerade in Siri Hustvedt's Works*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2021.
- Waldau, P., *Animal Studies: An Introduction*, Oxford University Press, New York 2013.
- Weisman, A., *The World Without Us*, Ebury Publishing, Londra 2007; trad. it., N. Gobetti, *Il mondo senza di noi*, Einaudi, Torino 2008.

- Westphal, B., *Ein paar Grenzen weniger: Mauerfall und andere Grenzfälle in Judith Schalanskys Roman Der Hals der Giraffe*, in L. Karlsson Hammarfelt, E. Platen, P. Platen, *Mauerfall und andere Grenzfälle: Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, Verlag GmbH, München 2020, pp. 61-74.
- Whitehead, A. N., *La scienza e il mondo moderno*, Bollati Boringhieri, Torino 2015.
- Wilson, E. O., *Consilience. The Unity of Knowledge*, Vintage Books, New York 1999.
- Wilson, E. O., *The Social Conquest of Earth*, Liveright Pub Corp, New York 2013; trad. it. L. Trevisan, *La conquista sociale della Terra*, Raffaello Cortina, Milano 2013.
- Wolfe, C., *Zoontologies: the question of the animal*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003.
- Yen, S. C., *The placenta as the third brain*, in «The Journal of reproductive medicine», 39.4 (1994), pp.277-280.
- Wulf, C., *Das Rätsel des Humanen. Eine Einführung in die historische Anthropologie*, Fink, München 2013.
- Zunshine, L., (a cura di), *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2010.
- Zunshine, L., (a cura di), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford University Press, Oxford-New York 2015.

SITOGRAFIA

- G. Balestra, *Cultura cyborg*, in «Studi Culturali», (http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/cultura_cyborg.html).
- Hustvedt, S., *Biography*, in «Siri Hustvedt», (<http://sirihustvedt.net/life/biography>).