

Alberto Casadei, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*

Davide Mastrilli
 Università degli Studi di Firenze

Il libro

Recensiamo il libro di Alberto Casadei, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Bruno Mondadori, Milano, 2011.

Contatti

indivenire@libero.it

Dopo isolati e pionieristici lavori nel decennio 1960-70,¹ è solo verso la fine degli anni '90 che anche nel nostro paese gli studi sui rapporti fra letteratura e scienza si sono fatti sistematici ed hanno cominciato ad avere una certa diffusione nel mondo accademico.² Come data simbolo potrebbe essere presa quella del 1998, data della nascita della Società Italiana per lo Studio dei rapporti fra Scienza e Letteratura (SISL).³ La società annovera fra i suoi membri studiosi di differenti discipline e, grazie ad una costante attività, ha promosso l'organizzazione di convegni e contribuito alla pubblicazione di varie miscellanee di studi nonché di una vasta bibliografia consultabile sul web.⁴ Con tutta

¹ Tralasciando i riferimenti asistemati alle scienze pure di letterati con una vasta erudizione (per esempio Giacomo Debenedetti), è in particolare con il dibattito nato in seguito all'uscita del noto libro di Charles Snow (Charles Snow, *The Two Cultures and a Second Look*, Cambridge University Press, Cambridge, 1963; trad.it. *Le due culture*, a cura di Ludovico Geymonat, Feltrinelli, Milano, 1964) che le riflessioni si fanno più strutturate; basti ricordare nel decennio successivo l'importante congresso dell'A.I.S.L.L.I. (Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana) del quale sono stati pubblicati gli atti (*Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, atti del IX congresso A.I.S.L.L.I. (Palermo-Messina-Catania 21-25 aprile 1976), a cura di Vittore Branca *et alii*, Manfredi Editore, Palermo, 1978); nonché ai lavori di Ezio Raimondi (Ezio Raimondi, *Scienza e letteratura*, Einaudi, Torino, 1978) e Andrea Battistini (*Letteratura e scienza*, a cura di Andrea Battistini, Zanichelli, Bologna, 1977); e, all'inizio degli anni '80, Andrea Battistini, *Letteratura e scienza*, in *Letteratura Italiana Contemporanea*, a cura di Mariani e Mario Petrucciani, Lucarini Editore, Roma, 1982).

² Da ricordare: *Letteratura e orizzonti scientifici*, a cura di Giovanni Baffetti, Il Mulino, Bologna, 1997; e soprattutto Pierpaolo Antonello, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze, 2005, al quale si rimanda per ulteriore bibliografia. Concepito fuori dell'accademia italiana, dove il dibattito è molto intenso da tempo, è il pregevole *Science and Literature in Italian Culture: from Dante to Calvino*, Pierpaolo Antonello and Simon A. Gilson (eds.), Legenda, Oxford, 2004.

³ Cito dalla pagina internet della Società: «È stata fondata a Firenze la Società Italiana per lo Studio dei rapporti tra Scienza e Letteratura (SISL), con sede presso il Centro Romantico del Gabinetto Vieusseux. La Società si è costituita con la collaborazione istituzionale del Gabinetto Scientifico e Letterario G.P. Vieusseux, dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza e del Centro Fiorentino di Storia e Filosofia della Scienza» (<http://www.vieusseux.fi.it/romantico/sisl.html>).

⁴ Sono una decina i volumi editi dal 1998 al 2008, curati da Mimma Bresciani Califano, quasi tutti usciti per i tipi della Olschki, tranne il primo per Le Lettere, che trascrivono gli atti di convegni su

evidenza l'ampiezza delle possibili connessioni fra l'ambito scientifico e quello letterario rende vano qualsiasi tentativo di stilarne una esaustivo regesto, anche perché nel giro di pochi anni si è passati dalla penuria estrema di riflessioni allo spreco di testi che, anche in maniera tangenziale, toccano l'argomento ormai rientrato a pieno diritto sotto la cappa protettiva dell'interdisciplinarietà. Distrarci in questa selva non è dunque cosa facile, ma, a parer di chi scrive, due paiono le più proficue strade intraprese per tentare una seria analisi dei rapporti fra scienza e letteratura: da una parte l'esame di quelle produzioni letterarie nelle quali è manifesto, a livello tanto di contenuto esplicito quanto di visione implicita, l'influsso di tematiche afferenti all'indagine scientifica (si tratti di rielaborazione di ipotesi o tesi, di assimilazione del metodo, di traduzione di nuovi paradigmi conoscitivi etc...); dall'altra l'utilizzo di nuovi campi del sapere scientifico come strumenti per innovativi approcci alle opere testuali.

Esempio altamente rappresentativo, anche per una cercata volontà di rottura, di questa seconda via al superamento delle due culture è il saggio di Alberto Casadei *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*.⁵ Il titolo già chiarisce a quale tipologia di studi scientifici si rivolga l'autore e soprattutto a quale ambito della produzione di un testo si dedichi la sua attenzione critica: la fase creativa; proprio quella fase che pareva ormai bandita da qualsiasi sorta di analisi estetica, da quella formalistico-retorica, che se ne sta ben alla larga da tali territori pre-testuali, alle varie ermeneutiche che spesso inglobano anche una spiegazione sfaccettata della spinta alla creazione artistica, ma evitano di studiarne le modalità di funzionamento interno alla base dell'operazione. L'autore ha l'indubbio merito di porre al centro del suo testo un atavico concetto dell'arte ormai divenuto appannaggio di molti altri campi della sfera sociale e anche per questo privato di ogni saliente specificità. Grazie agli strumenti forniti da una branca della scienza che nell'ultimo mezzo secolo ha dimostrato di poter dire molto sul funzionamento delle nostre attività mentali, la creatività può essere ripulita da ogni residuo idealistico e tornare ad essere valutata in quanto fase critica fra l'opera e ciò che la precede. Certo Casadei non pensa di poter definire compiutamente questo ancora instabile stato di cose, ma si sforza di indicare alcuni elementi che per troppo tempo sono stati ignorati e che ora hanno la possibilità di venir riconsiderati sotto una nuova prospettiva.

Il primo saggio del volume è infatti un invito a *Ripensare la letteratura su fondamenti cognitivi*. Così, dopo aver criticato l'impostazione strutturalista, accusata di miopia nei confronti della realtà extra-testuale, Casadei si serve dei risultati delle scienze cognitive per superare alcune *impasse* della critica letteraria che deve: «ridare credito alle valenze conoscitive implicite nella *poiesis* stessa, ossia nell'invenzione e nella realizzazione stilistica di un testo dalle caratteristiche persino in contrasto con le norme linguistiche e logiche correnti».⁶ Lo snodo centrale da cui si dirama la riflessione di Casadei è proprio la conoscenza alla quale inevitabilmente una data esperienza artistica tende, dal momento non del tutto razionale del proprio concepimento – si badi non irrazionale ma pre-razionale – alla effettiva realizzazione mediata dalle consapevoli scelte stilistiche dei singoli autori. L'indagine della *poiesis* creativa deve quindi fondarsi sulla continua oscillazione fra il piano dell'*inventio*, sul quale le scienze cognitive ci hanno già rivelato molto, e il piano dello *stile*, che permette all'autore di tradurre il materiale inconscio in

diversi temi affrontati da una visuale poliprospectica. La bibliografia, che raccoglie più di cinquemila tra saggi e volumi, è consultabile all'indirizzo <http://moro.imss.fi.it/vex/main.asp>.

⁵ Alberto Casadei, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Bruno Mondadori, Milano, 2011.

⁶ Ivi, p. 11.

una particolare organizzazione dei *realia*. La critica stilistica e la sua tradizione sono un costante polo dialettico per lo studioso forlivese che fa propria la centralità del concetto di stile reinterpretandone però il campo semantico. Lo stile non può coincidere semplicemente «con una sorta di forma costante e riconoscibile, relativa ad un'entità più o meno definita (un'opera, un autore, un gruppo, un periodo...)»,⁷ né, in ambito letterario, può bastare «l'equivalenza fra operazione stilistica e selezione di elementi linguistico-retorici adatti agli argomenti da trattare».⁸ È invece opportuno «che il termine *stile* venga riservato ai casi in cui è possibile riconoscere una specifica elaborazione»,⁹ vale a dire che, pur dovendo inevitabilmente rapportarsi ad una determinata *langue*, lo stile non può essere considerato solo come espressione di una scelta fra le tante, ma deve essere analizzato in tutta la potenzialità conoscitiva che veicola: come sottolinea Casadei lo stile è prima di tutto *un'esigenza*.¹⁰

Una siffatta definizione dello stile non può che trovare i suoi campi d'applicazione prediletti nell'ambito della lirica moderna, dove gli scarti dalla lingua quotidiana e dal discorso logico-razionale sono maggiori rispetto ad altre forme letterarie. Anzi sembra che la stessa poesia moderna abbia implicitamente richiesto nuove modalità di analisi per poter comprendere meglio le proprie motivazioni profonde e i propri esiti. La rarefazione sintattica, la perdita dei nessi causali, il ripiegamento intrasoggettivo e narcisistico conducono la ricerca poetica post-romantica e simbolista a quella oscurità che ne è diventata l'emblema e che non è ancora stata adeguatamente compresa e spiegata. Per poterlo fare l'autore di *Poetiche della creatività* ritiene sia necessario affrontare le differenti modalità (come l'ambiguità, la difficoltà, l'incongruenza) in cui l'oscurità storicamente si è manifestata, e ancora si manifesta, studiando «in maniera sistematica i processi di distanziamento dalle 'visioni del mondo' sclerotizzate, per comprendere verso quali aspetti emotivi e cognitivi punta l'io-che-scrive per sincronizzarsi con l'io-che-legge».¹¹ È in questa sincronizzazione fra scrittore e lettore che il critico deve cercare elementi per un'ermeneutica che sfugga dalle singole intuizioni estemporanee, ma al contempo non si appiattisca sulle griglie ontologiche dell'analisi formale. E ripartire dal più solido terreno universale di confronto e scambio fra gli uomini, quello *cerebro-mentale*, è forse la cosa più saggia da fare per ridare valore ad ogni tentativo di comprensione del reale. A questo scopo stanno contribuendo in maniera decisiva le scienze cognitive attraverso la definizione di nuovi campi concettuali che permettono una più accurata spiegazione di fenomeni riguardanti vari ambiti del nostro rapporto con il mondo: dall'interdipendenza fra linguaggio e pensiero; alla reimpostazione del binomio mente-corpo (riassunto nel concetto di *embodied mind*); alla nuova considerazione dei processi metaforici in quanto funzione essenziale della nostra conoscenza della realtà.¹²

⁷ Ivi, p. 24.

⁸ Ivi, p. 27.

⁹ Ivi, p. 30.

¹⁰ Cfr. ivi, p. 27.

¹¹ Ivi, p. 42.

¹² Sono parecchi i testi che affrontano queste problematiche ai quali Casadei rimanda per approfondimenti. In questa sede basti far cenno ad alcuni di quelli che toccano anche aspetti attinenti alla creazione artistica: George Lakoff, Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh*, Basic Books, New York, 1999; George Lakoff, Mark Johnson, *Methaphors We Live By*, Chicago, 1980 (ed. cons. *Metafora e vita quotidiana*, trad. it. di Patrizia Violi, Bompiani, Milano, 1998); George Lakoff, Mark Turner, *More than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Methaphors*, University of Chicago Press, Chicago-London, 1989; Gilles Fauconnier, Mark Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*;

Come già accennato, è sull'aspetto della produzione più o meno conscia dell'opera, sulla parte da sempre meno esplorata della retorica classica, vale a dire sull'*inventio*, che possono essere applicati alcuni risultati dello studio della mente; e così «il problema che ci si può porre, da un punto di vista strettamente critico, è quello di coniugare i fondamenti emotivi e cognitivi, che è ora possibile individuare nell'elaborazione di un'opera, con l'effettiva realizzazione stilistica». ¹³ Il primo passo metodologico per una «comprensione integrata (dall'*inventio* allo stile) delle opere letterarie è l'accertamento delle loro capacità di spostare i confini fra il noto e l'ignoto» o, come precisa meglio l'autore, «tra quanto consideriamo conoscenza acquisita e ormai incapace di generare effetti semantici (in senso lato), e quanto invece è ancora in grado di generare appunto tali effetti». ¹⁴ In queste ultime frasi si trova in fondo la finalità dell'intero libro che non si propone altro – e non è certamente cosa da poco – se non di ridare legittimazione alla specifica capacità conoscitiva della letteratura, e in particolare del discorso poetico, ormai da troppo tempo relegato ai margini del sapere riconosciuto e della considerazione sociale (almeno in Occidente). Questo lodevole, nonché necessario, fine si scontra però con i limiti di ogni approccio non ancora sperimentato e paga lo scotto comune a tutte quelle imprese che si avventurano in spazi poco definiti e mai del tutto definibili: com'è il caso delle scienze cognitive che dovrebbero fornire proprio quell'insieme di interpretazioni volte a spiegare l'atto creativo e conoscitivo della poesia in maniera tale da offrire al critico una base stabile per poter trarre indicazioni da connettere alla successiva resa stilistica dello scrittore. Purtroppo siamo ben lontani dall'aver una siffatta stabilità, e anche Casadei non evita di riconoscerlo esplicitamente. Allo stato attuale è possibile solo abbozzare un elenco di modalità che colleghino la fase inventiva a quella stilistica: si passa dalla 'piacevolezza' in cui l'uso di una metaforicità diffusa e di logore figure retoriche determina una larga fruibilità delle opere e, seppur permettendo uno scarto minimo di conoscenza, può contribuire all'ingresso delle stesse in un immaginario collettivo anche di lunga durata; si transita per la modificazione della semantica condivisa attraverso l'uso sia di metafore percepibili (chiamate Metafore I), ma ancora in grado di rendere manifesto l'atto cognitivo che le ha generate, sia di metafore parzialmente o totalmente estranee ad una determinata cultura (Metafore II) in cui il tentativo di sondare l'ignoto è indubbiamente maggiore rispetto alle prime; si arriva ai più totalizzanti tentativi creativi dati dal «ritagliamento e [dal]la riconfigurazione di parti di testo o di interi testi, seguendo una spinta a superare i limiti spaziotemporali e le convenzioni del rapporto io-mondo» e dalla connessione «di universi cognitivi separati e distinti nelle ripartizioni del sapere vigenti» grazie alla presenza di «stili 'sinergici', tali cioè da rendere efficaci i singoli tasselli non solo localmente ma anche nell'insieme testuale, con un progressivo aumento della densità cognitiva». ¹⁵

Come si evince dalla succinta ma fedele descrizione delle modalità conoscitive esposte da Casadei, queste risultano senza alcun dubbio strumenti utili ma troppo vaghi e indefiniti per potervi fondare una nuova e così ambiziosa lettura della *poiesis* umana. Va riconosciuto *in toto* allo studioso il grande merito di aver riaperto i riflettori sui nessi fra gnoseologia e poesia, fra pensiero extra-razionale e creatività, fra *inventio* e stile, ma da un

Basic Books, New York, 2002; Peter Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction*, Routledge, London - New York, 2002.

¹³ Ivi, p. 48.

¹⁴ Ivi, pp. 48-49.

¹⁵ Ivi, pp. 49-52.

testo programmatico non ci si poteva attendere anche un'applicazione serrata dei principi generali lì delineati. Ci si aspetterebbe invece che la seconda e più cospicua parte di *Poetiche della creatività*, intitolata *Saggi e applicazioni*, assolvesse a questo decisivo compito, ma purtroppo, nonostante siano presenti indagini critiche più che stimolanti, permangono svariate questioni di fondo irrisolte. Lo stesso autore specifica che questi lavori, su tematiche e scrittori legati soprattutto alla poesia del Novecento,¹⁶ sono stati composti in tempi diversi e, come spesso accade, riadattati per l'uscita su volume. Pare però che l'operazione non abbia reso benefici ad una più approfondita esplicitazione del ruolo euristico che i concetti chiave delle scienze cognitive dovrebbero svolgere in seno ad una rinnovata critica letteraria. Certo non mancano riferimenti ad espressioni di uso comune tra i cognitivisti come quelle di *inconscio cognitivo*, di *attrattore*, di *blending* (tradotto con mescolanza o fusione), ma, oltre a non venire mai inserite in un discorso articolato che realmente le chiarisca, sembrano concetti non necessari all'interpretazione stilistica la quale costituisce l'ossatura e la vera ragion d'essere di questi saggi critici.

Valga come esemplificazione il primo e più strutturato saggio applicativo dal titolo *La cognizione della poesia: Amelia Rosselli*. Non si possono che condividere e riconoscere come validi gli assunti di Casadei riguardo alla necessità, da un lato, di limitare gli automatismi della critica psicanalitica – che tendono a ridurre la poesia della Rosselli a manifestazioni patologiche e traumatiche – e, dall'altro, di andare oltre la semplice analisi linguistica in cui, appoggiandosi al plurilinguismo della scrittrice, viene data troppa autonomia a significanti e a 'giochi di parole' fini a sé stessi. Partendo dal presupposto che la poesia rosselliana sia di natura pre-razionale, Casadei connette dati biografici, ricorrenze tematiche e osservazione stilistica per tentare di ridare un senso a testi che ad una prima lettura possono apparire come piatti esperimenti surrealistici di libere associazioni di parole. E l'operazione del critico risulta estremamente convincente. Partendo da alcune esperienze biografiche imprescindibili, raccontate in circostanze diverse lungo gli anni dalla stessa autrice (per esempio l'assassinio del padre quando Amelia ha solamente sette anni, i difficili rapporti con la madre e la sua precoce morte, il periodo, dei primi anni '50, trascorso in terapia junghiana sotto la guida di Ernst Bernhard, etc...), lo studioso risale a possibili cause della frantumazione del reale che la poetessa cerca faticosamente di ricomporre sulla pagina scritta. Quest'ultima, attraverso una particolare resa stilistica, viene a rappresentare uno spazio chiuso, uno *spazio metrico*,¹⁷ che trascrive l'estrema difficoltà di un io disarticolato dal resto del mondo, ma che offre almeno un luogo sicuro in cui il confronto con l'altro da sé può avvenire entro limiti stabiliti. Il bisogno di limiti assoluti rappresenta una delle costanti della ricerca, poetica ma non solo, della Rosselli ed è, secondo Casadei, «la strategia per poter dire *ogni* aspetto di scomposizione del reale che, nell'inconscio cognitivo, modifica i confini del noto, amplificandone tutte le componenti costitutive e in specie quelle distruttive».¹⁸ Tutto il detto è però schiacciato tra una tensione verso l'assoluto e l'apporto esperienziale che continua a leggere nella realtà immagini di incompiutezza, sfacelo e estrema precarietà dei rapporti tra gli

¹⁶ Oltre al lungo saggio su Amelia Rosselli su cui poggia il resto della presente recensione, sono presenti studi su Antonella Anedda, Emilio Tadini, Leonardo Sinisgalli, la presenza delle macchine nella letteratura del Novecento e l'incontro tra poesia contemporanea e filosofia.

¹⁷ *Spazi metrici* (1962) è il testo in cui Amelia Rosselli esprime le sue posizioni teoriche riguardo al proprio rapporto con le forme della poesia; ora in Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara, 2004.

¹⁸ Ivi, p. 84.

individui. Di conseguenza la figura stilistica predominante non può che essere quella dell'ossimoro:

da un lato ogni sforzo artistico di Amelia deve approdare a un assoluto idealistico-mitico-divino; dall'altro quanto si deve avvicinare a questo assoluto è una sostanza biografica dolorosa, il documento di una frantumazione, l'esito di una continua lotta e di una continua sconfitta di fronte a un principio di realtà che rappresenta una sfida incessante e violenta.¹⁹

Soprattutto dalle *Variazioni Belliche*²⁰ Casadei estrapola minuziosamente le antitesi, i contrasti palesi, le ambiguità che non vengono però considerate singolarmente, ma sono collegate fra loro in un sistema tematico e stilistico che permette un'efficace spiegazione d'insieme fino a mostrare come: «la cognizione poetica di Amelia Rosselli induca a creare una rete di riferimenti, ponendo in forte evidenza sensazioni-pensieri che rendono concreti e visivi anche i concetti astratti, esteriorizzando i possibili attori del dramma interiore». In questo contesto assume un valore paradigmatico, sia per l'autrice che per il critico, il testo conclusivo della prima raccolta rosselliana: *Tutto il mondo è vedovo...*²¹ La poesia, nutrita di versi illogici e paradossali sorretti dall'andamento martellante di alcune espressioni chiave, racchiude l'estremo tentativo di delimitazione di uno spazio in cui assoluto e reale, morte e vita, soggetto e mondo percepito, ritrovino una loro possibile unione. Compito del critico è quello di ricostruire una semantica a partire da quegli elementi ossessivi che compongono la lirica (la vedovanza dell'intero mondo, l'ipotetica reiterata, la domanda di verità posta al reale, i rapporti luce-buio e cecità-visione) che apparentemente rendono impossibile ogni interpretazione. Ma è proprio

l'impossibilità di ciò che viene espresso [... a costituire] il sostrato del componimento, che alla fine si regge su due asserzioni fondamentali: la prima è la condizione di vedovanza e di cecità del 'mondo', ossia della realtà che non vede e non comprende come può vivere ancora il 'tu', che indirettamente ci si manifesta come morto; ma la seconda contraddice la prima, perché l'io, con i suoi occhi obliqui e ciechi, consente ancora al tu di continuare a camminare, cioè di vivere, in una sorta di salvezza reciproca.²²

La continua oscillazione antitetica di enunciati riconducibili ad uno stesso nucleo semantico unita alla ricorsività delle tematiche e delle configurazioni dei rapporti io-tu-mondo rimanda non ad una automatica espressione di processi incontrollati, ma ad una

¹⁹ Ivi, p. 88.

²⁰ Amelia Rosselli, *Variazioni belliche*, Garzanti, Milano, 1964; ora in *Idem, Le poesie*, a cura di Emmanuela Tandello, Garzanti, Milano, 1992. Si tratta della prima raccolta pubblicata dall'autrice.

²¹ Riporto il testo dell'intero componimento: «Tutto il mondo è vedovo se è vero che tu cammini ancora/ tutto il mondo è vedovo se è vero! Tutto il mondo/ è vero se è vero che tu cammini ancora, tutto il/ mondo è vedovo se tu non muori! Tutto il mondo/ è mio se è vero che tu non sei vivo ma solo/ una lanterna per i miei occhi obliqui. Cieca rimasi/ dalla tua nascita e l'importanza del nuovo giorno non è che notte per la tua distanza. Cieca sono/ ché tu cammini ancora! Cieca sono che tu cammini/ e il mondo è vedovo e il mondo è cieco se tu cammini/ ancora aggrappato ai miei occhi celestiali» (Amelia Rosselli, *Tutto il mondo è vedovo*, in *Idem, Variazioni belliche*, cit., p. 333); il testo di questo componimento, oltre ad essere citato da Casadei nello studio sulla Rosselli, è posto anche in apertura del saggio introduttivo (cfr. Alberto Casadei, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, cit., pp. 3, 98).

²² Ivi, pp. 99-100.

ricerca di una «rete di significati ulteriori, appunto garantita dalla ricorsività all'interno di un sistema». ²³ Ed è questa rete che il critico deve ricostruire a partire da quella zona biologico-mentale da cui tutto ha inizio e nella quale è contenuto allo stato pre-conscio un amalgama di sensazioni e pensieri che la creatività deve trasformare in poesia; una poesia con margini di comprensibile significazione per il lettore, ma anche per l'autore stesso che deve poter dare al proprio scavo interiore un'espressione *culturale*. A tal proposito, vale la pena riportare per esteso alcune delle conclusioni a cui giunge Casadei in merito alla *poiesis* di Amelia Rosselli:

Amelia concepisce poesie in cui la dominante è pre-logica e porta a un uso delle competenze linguistiche svincolato da uno *scopo*: non si tratterà più di esibire elaborazioni stilistiche complesse, ma di far diventare fondamenti dello stile quelle che potremmo chiamare le fusioni di sensazioni e pensieri, ovvero le manifestazioni di un inconscio biologico, che non è affatto 'pensiero selvaggio', bensì aggregato della cognizione pre-razionale, che impiega i dati esperienziali e quelli culturali in modi non categorizzati secondo gli schemi della funzionalità logica. ²⁴

Ma, più in generale, una delle più forti motivazioni per leggere i nuclei fondamentali dell'opera della Rosselli sulla scorta della poetica cognitiva sta nel fatto che essa pone costantemente il problema delle 'condizioni del significato': pone cioè in questione lo statuto stesso della semantica attribuita alle singole parole, e punta a rimotivarla sulla base della consapevolezza che soprattutto il processo di categorizzazione universale è arbitrario. ²⁵

[L']*inventio* di Amelia Rosselli evita i rischi sia del totale non-senso, sia del narcisismo del gioco linguistico autoreferenziale, perché nasce da una spasmodica ricerca dei dati essenziali: la sua poesia è quasi una manifestazione infinitamente ribadita di come si sono modificate le profondità cognitive di un essere umano che ha introiettato inconsciamente l'abnorme plausibilità della sparizione di ogni punto di riferimento. La 'lotta con il mondo' è dunque uno scenario *equivalente* a come viene percepita la relazione io-realtà nell'ambito dell'inconscio cognitivo. Ma ciò che conta, in fondo, è l'opera di stilizzazione[...]. ²⁶

Questa sintesi della lettura che Casadei propone dell'universo poetico di Amelia Rosselli è apparsa necessaria per addentrarsi nella metodologia applicata dallo studioso. E, nonostante si condividano molte delle analisi svolte, è soprattutto su alcuni snodi delicati che si vorrebbe porre particolare attenzione. L'osservazione più cogente è indubbiamente quella che si può appuntare al concetto di *inconscio cognitivo* che viene menzionato di continuo senza però avere un'accurata definizione che ne chiarisca lo statuto e le proprietà. Si comprende che esso non ha nulla a che vedere con l'inconscio freudiano, poiché non si oppone a qualcosa di conscio sviluppando una propria logica parallela, ma dovrebbe rappresentare lo stato del pensiero logico prima del suo effettivo formarsi: è a quanto pare quel coacervo informe di dinamiche mentali che precede e sostanzia la fase di razionalizzazione. Applicato in maniera così poco definita alla creazione letteraria l'inconscio cognitivo non può apportare nessun reale contributo per una nuova spiegazione dei fenomeni poetici. In fondo già Spitzer assegnava al critico il

²³ Ivi, p. 111.

²⁴ Ivi, p. 91.

²⁵ Ivi, p. 111.

²⁶ Ivi, p. 114.

compito di «dimostrare che l'immagine prescelta è condizionata dalla speciale disposizione d'animo dello scrittore, cioè si tratta – concludeva lo studioso viennese – di rintracciare il suo *atlas cérébral*».²⁷ Il punto sta nell'estrema labilità di un concetto che può assumere significati ambigui e contrastanti. Se l'inconscio cognitivo è una parte naturale del nostro cervello forse sarebbe stato il caso di darne qualche coordinata biologica per meglio comprendere quali siano le sue funzioni e le sue potenzialità e per evitare sovrapposizioni con i simili e immateriali concetti spitzeriani. Inoltre non è chiaro se si abbia a che fare con un processo costante, ma casuale, di raccolta dati sul mondo che la razionalità provvede poi ad organizzare o se vi sia già presente una spinta verso un fine determinato, come può essere l'implementazione della conoscenza individuale. Se fosse vera la prima ipotesi, allora in ambito creativo toccherebbe allo stile *ricostruire* una semantica condivisibile, mentre diverso sarebbe il ruolo dello stile nella seconda ipotesi: qui alla ricostruzione si sostituirebbe una parziale *trascrizione* di istanze preesistenti.²⁸ Queste differenze pongono sotto un'altra luce anche la figura dell'autore e la consapevolezza della propria *inventio* e dei propri risultati che possono oscillare dall'essere totalmente consci all'essere inevitabilmente inconsci. Di conseguenza non risulta un'operazione così facile ed univoca l'accertamento da parte del critico dello spostamento dei confini tra noto e ignoto. A tal proposito viene da chiedersi attraverso quali parametri si possano desumere maggiori o minori livelli di conoscenza se per lo stesso autore tutto nasce da una necessità inconscia. Ed anche ci si domanda se sarà solo quello stile che più direttamente fa percepire elementi inconsci, come si è visto nel caso della poesia di Amelia Rosselli, a rivelare un'impresa gnoseologica oppure se anche stili più 'classici' possano ambire a tale potenzialità. E ancora: l'ignoto percepito dal lettore combacia con la ricerca conoscitiva dell'autore – e in questo caso l'*inconscio cognitivo* rivelerebbe la sua universale conformazione – oppure ogni lettore individuale riconduce l'atto interpretativo al proprio inconscio cognitivo e alla propria comprensione del reale, riportando così lo scarto conoscitivo ad un livello soggettivo? Per non dimenticare l'influenza della cultura, non solo sullo stile che evidentemente ne è un derivato, ma anche sulle stesse modalità di percezione e strutturazione del nostro inconscio cognitivo.

In conclusione, dopo la stimolante lettura del libro di Casadei rimangono ancora aperte varie problematiche relative al rapporto fra inconscio cognitivo, *inventio*, stile e potenzialità conoscitive. Per questo, se si vuole realmente andare oltre l'arbitrarietà del giudizio critico, bisognerà tentare di delineare in maniera più marcata i singoli momenti creativi e il funzionamento dell'intero processo. Tutto ciò non per arrivare a stabilire le 'regole dell'arte',²⁹ né per circoscrivere allo studio neurobiologico la complessità di ogni

²⁷ Leo Spitzer, *Stilstudien*, vol. II, M. Hüber, Munchen, 1928; ed. cons. *Stilistica e linguistica*, in *Idem, Critica stilistica e semantica storica*, trad. it. di Maria Luisa Spaziani, Laterza, Roma-Bari, (1966) 1975, p. 32.

²⁸ O forse possono essere accettate entrambe le opzioni, come pare faccia anche Casadei, delineando così anche un'interpretazione cognitiva di due grandi categorie stilistiche: da una parte lo stile *classico*, o pre-moderno, in cui predomina un discorso in cui la comprensibilità inter-soggettiva svolge un ruolo decisivo e in cui lo stile è chiamato ad annullare ogni forma di oscurità dell'inconscio cognitivo; dall'altra lo stile *post-romantico*, o moderno, in cui l'io autoriale supera le barriere della comunicazione e ritiene legittima ogni sorta di espressione del sé più intimo e privato riportando sulla pagina le forme della propria interiorità. Già Roland Barthes, in alcune celebri pagine, aveva proposto, con argomentazioni simili, ma senza l'ausilio delle scienze della mente, una tale distinzione: cfr. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Édition du Seuil, Paris, (1953) 1972, pp. 33-40.

²⁹ Cfr. Vilayanur S. Ramachandran, *The Emerging Mind*, Profile Books, London, 2003; ed. cons. *Che cosa sappiamo della mente?*, trad. it. di Laura Serra, Mondadori, Milano, 2004.

attività poetica, ma per raggiungere una comprensione maggiore dei nessi fra ciò che chiamiamo *natura* e ciò che chiamiamo *cultura*. Per quel che riguarda il mondo delle patrie lettere, *Poetiche della creatività* rappresenta un notevole ed audace passo in questa direzione. Aspettiamo con fiducia che altri ne seguano le orme.