

Fabrizio Deriu

Le fonti performatiche dell'istanza narrativa Avvio di una ricognizione della letteratura di riferimento

Perché negli studi umanistici contemporanei, posti peraltro di fronte alle sfide che le trasformazioni tecnologiche apportano ai generi e alle forme tradizionali della letteratura, la nozione di performance si sta ritagliando una decisa centralità? I motivi sono plausibilmente molteplici, ma uno dei più importanti sta nel fatto che consente di cogliere e comprendere, in una prospettiva originale e fertile, la base comune ad arti performative (teatro, danza, musica), letteratura e nuovi formati narrativi mediali/digitali. Come? Pensare la cultura umana attraverso la lente metodologica costituita dalla nozione di performance agevola una proiezione intellettuale che muove dalla posizione storica del presente un passo all'indietro (verso ciò che c'era prima della letteratura) e un passo in avanti (verso ciò che ci sarà – ma che in realtà ha già cominciato da tempo ad esserci – dopo la letteratura). Mediante la specificazione di quella che propongo di chiamare la “dimensione performatica” delle arti performative il saggio si propone di avviare una ricognizione (molto provvisoria e parziale, ovviamente) di un certo numero di studi che, specialmente nell'ambito degli approcci cognitivisti allo studio della narrativa, sembrano essersi aperti a un intrinseco dialogo con le teorizzazioni proprie del campo dei Performance Studies.

Why is the notion of performance carving out a pivotal place in contemporary humanities studies, which are moreover confronted with the challenges that technological transformations bring to traditional genres and forms of literature? There are plausibly many reasons, one of the most important being the following: it allows us to grasp and understand, in an original and fertile perspective, the common ground of the performing arts (theatre, dance, music), literature and new media/digital narrative formats. How does it happen? Thinking about human culture through the methodological lens constituted by the notion of performance facilitates an intellectual projection that moves from the historical position of the present a step backwards (towards what there was before literature) and a step forwards (towards what there will be – but in fact has already begun to be – after literature). Conjuring up what I call the “performatic dimension”, the essay aims to undertake a survey (very provisional and partial, of course) of a number of studies which, especially within the framework of cognitivist approaches to the study of narrative, seem to have opened up to an intrinsic dialogue with the field of Performance Studies.

È difficile, se non impossibile, trovare ai nostri giorni una riflessione, un manifesto, o perfino un report statistico sull'andamento delle pubblicazioni scientifiche nell'ambito dei saperi umanistici che si dichiari contrario all'interdisciplinarietà. Nella gamma delle possibili posizioni che spaziano da un atteggiamento moderatamente a uno radicalmente favorevole, qui si propende per un progressivo e inesorabile, sebbene forse non imminente, sfaldamento dei tradizionali confini disciplinari umanistici, i cui fondamenti epistemologici risalgono a un'epoca storica ormai troppo lontana rispetto alla contemporaneità. L'obiettivo, ambizioso ma ineludibile, sembra dunque la costruzione di un paradigma *post*-disciplinare dei

saperi umanistici, che da un lato salvaguardi le specificità delle arti e le specializzazioni relative ai patrimoni di conoscenza dei singoli campi di studio, ma dall'altro vada convintamente al di là degli specialismi incompatibili – come aveva ben compreso McLuhan – con la dimensione globale, decentrante e totalizzante dell'era dominata dalla tecnologia digitale. Come i saperi umanistici debbano essere ri-organizzati è questione di portata gigantesca, di gran lunga al di là delle capacità individuali di ogni singolo studioso. Ma della centralità, in questo processo di ripensamento teorico, della potente e al contempo controversa nozione di performance si può tuttavia essere ragionevolmente certi.

La “teoria della performance”, oggi ormai globalmente conosciuta con l'etichetta (difficilmente traducibile) di Performance Studies, è una originale proposta teorica nata nella seconda metà del secolo scorso nel campo degli studi teatrali, che opera una sintesi di diversi contributi provenienti, da un lato, dalle più tradizionali discipline storiche e teorico-critiche che hanno per oggetto le diverse fenomenologie teatrali e spettacolari in quanto fenomeni propriamente artistici; e, dall'altro lato, dall'insieme delle discipline generalmente ricomprese nella categoria delle scienze sociali (l'*inter-*, anzi la *multi*-disciplinarità ne è dunque un tratto perfino costitutivo). Come ha scritto Marvin Carlson in uno dei primi tentativi di fornire una introduzione generale al nuovo campo di studi, il concetto di performance rappresenta ormai non solo un particolare orientamento degli studi teatrali, ma anche una «metafora centrale e strumento critico» per una sconcertante varietà di studi, relativi in pratica ad ogni aspetto della vita sociale umana. Alle soglie del XXI secolo, afferma Carlson, l'area di influenza della nozione è globale, e i discorsi sulla performance dominano oggi il discorso critico non solo in molti settori degli studi socio-culturali e umanistici, ma anche nell'economia e nella tecnologia.¹

Quanto al rapporto tra Performance Studies (d'ora in poi abbreviati in PS) e studi letterari, si può prendere le mosse da una considerazione di Richard Schechner.²

Quando in una intervista di qualche anno fa gli è stato fatto osservare che può essere difficile comprendere la differenza tra Performance Studies e Cultural Studies, Schechner ha articolato una concisa quanto pungente risposta: «[...] Cultural Studies is very textually driven, Performance Studies is very behavior driven».³ La differenza non ha però alcuna ragione scientifica per trasformarsi in contrapposizione, come anche Schechner crede: «I think that these differences are in the bad sense academic» (*ivi*). Se egli qui nomina i Cultural Studies, sembra chiaro che vi intenda inclusi

¹ Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, London-New York, Routledge 2004² (prima ed. 1996). Ma cfr. anche Jon McKenzie, *Perform or Else. From Discipline to Performance*, London-New York, Routledge 2001; Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, London-New York, Routledge, 2020⁴ (prima edizione 2002; trad. it. della terza edizione: *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Imola, Cue Press, 2018).

² Principale pioniere e promotore dei PS, regista e docente universitario americano (cfr. almeno i suoi scritti citati in questo e negli altri saggi del dossier). Un contributo molto rilevante proviene anche dall'antropologo britannico Victor Turner, in particolar modo negli ultimi anni della sua attività e in forza della stretta collaborazione con Schechner stesso.

³ *Richard Schechner's Performance Studies*, intervista a cura di Carmela Cutugno, in «Mantichora», n. 3, dicembre 2013, p. 140.

anche gli studi letterari, come l'espressione *textually driven* e, soprattutto, questo altro brano dell'intervista, contiguo al precedente, esplicitano chiaramente:

Performance Studies must have at its basis behavior and must be based, as its research tool, either on artistic practice or anthropological participant observation; while Cultural Studies has at its basis literature and writing and takes as its primary resource texts. So if you say to me that behavior is a text, if you take a Jacques Derrida approach I would say: "No! I don't want that approach! I don't look at everything as a text. I look at text as a kind of behavior".⁴

La chiave della questione è la distinzione espressa da Schechner con la formula *is/as performance* (anch'essa tutt'altro che facile da rendere in traduzione). Per dirla in modo assai grezzo, alcune cose *sono* performance in senso proprio, mentre altre che non sono propriamente performance possono nondimeno essere considerate e studiate *come* performance. La distinzione è ripresa e raffinata da Diana Taylor, altra studiosa di rilievo del campo, là dove descrive due livelli in base ai quali è possibile impiegare il concetto di performance, come «oggetto di studio» e come «lente metodologica». Al primo livello il termine indica le molteplici pratiche e le diverse tipologie di eventi (arti del teatro, della danza, della musica; rituali religiosi, cerimonie civili, politiche, ecc.) che prevedono appropriate forme di comportamento provato e preparato; qui le performance funzionano «come vitali atti di trasmissione, che tramandano conoscenza sociale, memoria e senso di identità attraverso comportamenti reiterati o, come li ha chiamati Richard Schechner, "agiti-due-volte"». ⁵ Al secondo livello performance rappresenta la «lente metodologica» ovvero lo strumento concettuale che abilita lo studioso ad analizzare fenomeni e artefatti sociali *come performance*. Non ogni azione, ogni pratica culturale, ogni evento è una performance (ci sono limiti e condizioni dipendenti dal contesto storico e culturale, da specifiche convenzioni, usi e tradizioni) ma pressoché qualsiasi cosa può essere studiata *as performance* – perfino oggetti materiali ivi inclusi testi letterari, testi audiovisivi, videogiochi, programmi digitali.⁶

Perché la nozione di performance si sta ritagliando oggi, negli studi umanistici, tanta e tale centralità? I motivi sono plausibilmente molteplici, ma uno dei più importanti consiste nell'opportunità che offre di cogliere e comprendere, in una prospettiva originale e fertile, la base comune a (1.) le diverse arti performative (teatro, danza, musica), (2.) ciò che genericamente è chiamato letteratura, e infine (3.) i nuovi

⁴ *Ibidem*.

⁵ Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire*, Durham and London, Duke University Press 2003 (trad. it. parziale *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di F. Deriu, Roma, Artemide Editrice, 2019, p. 30). L'idea di *twice-behaved-behavior* ovvero – come più correttamente è identificato – di "comportamento recuperato" (*restored behavior*) costituisce una sorta di chiave di volta dell'architettura teorica dei PS.

⁶ Così Schechner illustra il principio metodologico: «I Performance Studies cominciano dove il più limitato dominio delle altre discipline termina. Uno studioso di Performance Studies esamina testi, vestigia architettoniche, arti visuali e ogni altro oggetto o artefatto o prodotto culturale non in se stesso, ma come elemento attivo di una relazione dinamica che è *come* una performance (*as performance*). [...] Brevemente: qualsiasi cosa venga studiata [...] è esaminata in quanto pratica, evento, comportamento, non come "oggetto materiale". Questo aspetto vitale [*liveness*] – anche quando si abbia a che fare con i media o i materiali d'archivio – è il cuore dei Performance Studies» (R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., p. 29 - trad. it. leggermente modificata).

formati narrativi medial e digitali. In che modo? Pensare la cultura umana attraverso la lente epistemologico-metodologica costituita dal concetto di performance agevola una proiezione intellettuale che muove dalla posizione storica del presente un passo all'indietro (verso ciò che c'era prima della letteratura) e un passo in avanti (verso ciò che ci sarà – ma che in realtà ha già cominciato da tempo a esserci – dopo la letteratura).

Ha meritoriamente attirato l'attenzione sul primo movimento Gabriele Frasca in un suo provocatorio ma fondatissimo studio del 2005: è la «lettera» che muore, dice l'autore, non l'«arte del discorso».⁷ Ciò è da intendersi, a nostro parere, nel senso che nell'era digitale contemporanea viene meno l'ideologia che circonfonde la scrittura (le *litterae*) quale unico strumento cognitivo valido e legittimo, mentre in tante forme diverse l'esercizio della scrittura resta al contrario, e fortunatamente, vivissimo. Simultaneamente la diffusione sempre più capillare e dominante dei prodotti della «riproducibilità tecnica» – per usare la formula di Benjamin – nelle arti e nella comunicazione sociale (il *mediascape* digitale contemporaneo, per usare un'altra formula di moda) rimanda al secondo movimento. Il risultato è che si inizia a intravedere e comprendere la “precedenza” (in senso storico ma soprattutto cognitivo) delle arti performative rispetto alla “letteratura”. Non si tratta, ovviamente, di stabilire gerarchie, ma (come si accennava poco sopra) di allestire un terreno dove avviare indagini che consentano di fare qualche passo in avanti nella comprensione – radicalmente *multi-* e *post-disciplinare* – della base comune sottostante ai dispositivi narrativi così come si configurano attraverso le diverse e successive modalità della comunicazione umana: performance, oralità, scrittura, (ri)producibilità tecnica.⁸ Applicando allora un'idea che si deve a Gregory Ulmer, professore emerito di inglese e retorica presso l'Università della Florida, il compito da affrontare oggi, per gli umanisti tutti, è l'esplorazione della trasformazione in atto dalla *literacy* (che solo approssimativamente possiamo rendere con *alfabetizzazione*) a quella che egli propone di chiamare, con sagace neologismo, *electracy*. Il termine, la cui traduzione in italiano pone una davvero ragguardevole sfida, designa secondo Ulmer per i media digitali quello che *literacy* è (è stata) per la scrittura:

“Electracy” describes the kind of “literacy” or skill and facility necessary to exploit the full communicative potential of new electronic media such as multimedia, hypermedia, social software, and virtual worlds. [...] It encompasses the broader cultural, institutional, pedagogical, and ideological implications inherent in the transition from a culture of print literacy to a culture saturated with electronic media. “Electracy” is the term [Ulmer] gives to what is resulting from this major transition that our society is undergoing. The term is a *portmanteau* word, combining “electricity” with “trace”, to allude to one of the fundamental terms used by the French philosopher Jacques Derrida to name the relational spacing that enables and delimits any signification in any medium (which is to say that it operates in orality and literacy as much as in electracy).

⁷ Gabriele Frasca, *La lettera che muore*, Roma, Meltemi, 2005.

⁸ Per una discussione approfondita rimando ad alcuni miei lavori: *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012; *Mediologia della performance. Arti performative nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere, 2013; *Abilità e cultura mimetiche. Le arti performative come “ibridi cognitivi”*, in «Culture Teatrali», 26, 2017, pp. 176-195; “Action-Metaphor”: *The Performative Sources of Human Meaning-Making*, in «Signata», 11, 2020 [online: <https://journals.openedition.org/signata/2712>; ultimo accesso 29 settembre 2021].

Usage parallels “literacy”: a person may be literate or illiterate, electrate or anelectrate. As such, electracy denotes a broad spectrum of research possibilities including the history and invention of writing and mnemonic practices, the epistemological and ontological changes resulting from such practices, the sociological and psychological implications of a networked culture, and the pedagogical implementation of practices derived from such explorations.⁹

La riconfigurazione teorica conseguente all'introduzione dell'idea di *electracy*, se presa sul serio in tutte le sue implicazioni, non solo porta a recuperare all'attenzione degli studi umanistici la dimensione dell'oralità e apre a quella mediale, ma spinge a guardare ancora più indietro, verso facoltà cognitive ed espressive umane che perfino precedono il linguaggio. Qui si innestano allora la nozione di *performatico* e la correlata formula *arti performatiche*, che può sostituire quella di arti performative nella misura in cui intende appunto riferirsi a un tratto preciso: vale a dire ai caratteri e alle funzioni che azioni e prassi teatrali, coreutiche, musicali svolgono nel contesto delle abilità umane di ogni età storica e preistorica. Tratto peculiare delle arti e delle pratiche *performatiche* è infatti la loro intrinseca connessione con i dispositivi propri dello strato più arcaico della cognizione umana, là dove nel corso della evoluzione cognitiva della specie sono emerse le prime forme di *sapere pienamente simbolico* (ma, con ogni probabilità, non linguistico).¹⁰ Che l'arte continui a rimandare a una condizione antropologica arcaica è del resto una considerazione che appartiene anche all'approccio più radicalmente comparatista negli studi letterari, come si poteva già evincere ad esempio nelle pagine conclusive della prima edizione di un manuale che ancora oggi, rinnovato e aggiornato, gode di ampia fortuna.¹¹

Il termine medio che consente, nella prospettiva teorica qui delineata, di mettere proficuamente in relazione lo studio della letteratura e i PS è costituito, come anche altri interventi in questo dossier persuasivamente argomentano, da un approccio cognitivista. Il prosieguo del saggio si propone perciò di rendere conto di una prima ricognizione (molto provvisoria e ancor più parziale, per evidenti limiti di spazio) di un certo numero di studi che in diversi ambiti delle recenti correnti degli studi

⁹ Gregory Ulmer - Craig Saper - John C. Freeman - Will Garrett-Petts, *The Chora Collaborations*, «Rhizomes» 18, 2008, <http://www.rhizomes.net/issue18/ulmer/index.html> [ultimo accesso 29 settembre 2021].

¹⁰ Fondamentali in questa direzione gli studi del neuroscienziato canadese Merlin Donald, a partire da *Origins of the Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1991 (trad. it. *L'evoluzione della mente*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996); cfr. anche Id., *Art and Cognitive Evolution*, in Mark Turner (a cura di), *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Oxford, UK, Oxford University Press, 2006, pp. 3-20; Id., *Mimesis Theory Re-Examined, Twenty Years after the Fact*, in Gary Hatfield - Holly Pittman (a cura di), *Evolution of Mind, Brain, and Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2013, pp. 169-192. Riprendo diffusamente le teorie di Donald nel già citato *Abilità e cultura mimetiche* (cfr. nota 8) e in F. Deriu, *The Performing Arts as 'cognitive hybrids'. The Power of the Performatic Spiel-Raum*, in Ewa Bal - Mateusz Chaberski (a cura di), *Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance*, London-New York, Routledge, 2021, pp. 44-61.

¹¹ Cfr. Franco Bioschi - Costanzo Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1994, p. 253 (il capitolo finale è espunto dalla nuova edizione: Franco Bioschi - Costanzo Di Girolamo - Massimo Fusillo, *Introduzione alla letteratura*, Roma, Carocci editore, 2013).

letterari, nell'adottare appunto un approccio cognitivista, di fatto si aprono a un intrinseco dialogo con le teorizzazioni proprie dei PS.¹²

Le denominazioni e le etichette proposte, in lingua inglese, sono numerose, da *Darwinian* oppure *Evolutionary Literary Studies* a *Cognitive Poetics*, da *Cognitive Literary Criticism* a *Biopoetics*, per menzionarne alcune accreditate. David Herman preferisce la formula *Cognitive Narratology* nella quale suggerisce di comprendere l'insieme di quegli studi che «condividono un interesse per gli stati mentali, le capacità e le disposizioni che forniscono il terreno per le esperienze narrative – oppure che, inversamente, trovano il loro fondamento nelle esperienze narrative».¹³ Tale duplicità e ambivalenza insita nel «nesso narrazione-mente», si potrebbe osservare, è già di per sé indizio della complessità della materia, della quale testimonia il fatto che «la ricerca all'intersezione di teoria della narrativa e scienze della mente costituisce al momento più una collezione di schemi euristici abbastanza vagamente associati che una cornice di riferimento generale e ben strutturata per le indagini».¹⁴ Che il territorio sia in effetti assai frastagliato e composito è facilmente constatabile scorrendo gli ormai numerosissimi titoli della bibliografia di riferimento,¹⁵ dove non mancano peraltro apprezzabili tentativi di ordinamento e mappatura del campo quali, tra altri, quelli di Marie-Laure Ryan e di Harrison e Stockwell.¹⁶ Se si adotta la ripartizione suggerita da Ryan, l'incontro tra studi cognitivi sulla letteratura e PS va tendenzialmente a collocarsi nell'ultima delle tre maggiori aree di ricerca individuate, vale a dire la narrativa come modalità del pensiero (*narrative as a way of thinking*), le prime due essendo la mente dei personaggi e l'attività mentale del lettore (e/o dello spettatore). Ciò del resto converge con l'altrettanto rilevante e condivisibile enfasi che Herman pone sull'*esperienza* narrativa, piuttosto che su altri, più circoscritti o definiti, oggetti e aspetti. Infine trova così una ulteriore conferma l'importanza dello sganciamento delle nozioni di letteratura e narrazione, come anche Ryan ha da tempo sostenuto facendo leva sulla nozione di *story*: «As a mental representation, story is not tied to any particular medium, and it is independent of the distinction between fiction and nonfiction. A definition of narrative should therefore work for different media

¹² Per ragioni di spazio ci si limiterà a pochi ed esemplari autori e titoli, per giunta tralasciando del tutto il pur interessantissimo panorama italiano, al quale si spera di avere in futuro occasione di dedicare attenzione; per una ricognizione fino al 2014 cfr. Simone Rebora, *Teoria letteraria e scienze cognitive: un quadro italiano*, in «*Mise an Abyme*», 1, 2, July-December 2014, pp. 8-21.

¹³ David Herman, *Cognitive Narratology*, «The Living Handbook of Narratology», <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/cognitivenarratology-revised-version-uploaded-22-september-2013> [ultimo accesso 29 settembre 2021] – traduzione mia.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Utile e costantemente aggiornata quella curata da Lisa Zunshine, disponibile online: https://www.academia.edu/17855983/Bibliography_for_Cognitive_Literary_and_Cultural_Studies_in_progress_update_d_regularly [ultimo accesso 31 ottobre 2021].

¹⁶ Marie-Laure Ryan, *Narratology and Cognitive Science: a Problematic Relation*, in «*Style*», vol. 44, n. 4, Winter 2010, pp. 469-495; Chloe Harrison – Peter Stockwell, *Cognitive Poetics*, in Jeannette Littlemore – John R. Taylor (a cura di), *The Bloomsbury Companion to Cognitive Linguistics*, London, Bloomsbury, 2014, pp. 218-233.

(though admittedly media do widely differ in their storytelling abilities), and it should not privilege literary forms».¹⁷

Rispetto al tema di questo nostro saggio, come primo e generale criterio di discernimento nella vasta e variegata collezione di studi può essere assunto proprio il discrimine proposto da Schechner, sopra citato: detto in modo schematico – eccessivamente schematico, se si vuole – la priorità data al testo (al linguaggio verbale, alla nozione a volte vaga o irriflessa di *letterario*) oppure al comportamento, all'azione, all'esperienza. Nonostante le differenze e le sfumature nelle molteplici posizioni individuali, un consistente gruppo di studiosi infatti sembra restare saldamente ancorato alla prima posizione (alcuni tra i nomi che includerei sono Tsur, Stockwell, Richardson, Fludernik, Ryan); mentre un altro appare disposto a una esplorazione che fa a meno, o che va oltre oggetti e vocabolario più convenzionali negli studi letterari. Tutt'altro che trascurabile sembra poi il numero di coloro i quali, pur senza rinunciare alle nozioni di "letteratura" e/o di "letterario", ne percepiscono tuttavia chiaramente i limiti.

Capostipite di quest'ultimo profilo è probabilmente il seminale lavoro di Mark Turner, iniziato con *The Literary Mind* del 1996 e proseguito anche attraverso la collaborazione con lo scienziato cognitivo Gilles Fauconnier.¹⁸ Similmente Paul Hernadi non utilizza la nozione di performance come leva intellettuale della sua «prospettiva co-evolutiva sulla creazione immaginativa di mondi» («coevolutionary perspective on imaginative worldmaking»), ma la convergenza con la tesi qui esposta è piuttosto evidente, nonostante egli continui a utilizzare il termine "letteratura". Come prima mossa, Hernadi premette che il suo obiettivo è quello di «esplorare il ruolo della letteratura nell'evoluzione» e non quello di «trovare un ruolo per l'evoluzione nella letteratura». Quindi prosegue assumendo che non ci sono ragioni per vincolare l'idea della «creazione di mondi letterari» («literary worldmaking») alla dimensione espressa dalla parola latina *littera*: non solo «la letteratura è stata eseguita [*performed*], ascoltata e vista assai da prima che iniziasse ad essere scritta e letta»,¹⁹ ma quel che egli ritiene della più grande importanza per il suo progetto è prestare speciale attenzione ai «processi mentali co-creativi che trasformano esecuzioni dal vivo, pagine scritte o stampate, e riproduzione di registrazioni in celluloide o supporti elettronici in *esperienza letteraria*».²⁰

Nonostante l'apertura dimostrata nel considerare la letteratura «dal suo emergere orale alla sua presenza postletteraria», ciò che purtroppo difetta alle argomentazioni di Hernadi sembra precisamente l'intuizione per cui, affinché l'effettiva *esperienza letteraria* sia pienamente colta (concettualmente ed esperienzialmente), il ricorso alle nozioni di performance e performatività può enormemente aiutare. Ciò che Hernadi

¹⁷ M.-L. Ryan, *Toward a Definition of Literature*, in David Herman (a cura di), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge University Press, 2007, p. 26.

¹⁸ Mark Turner, *The Literary Mind*, Oxford University Press, 1996; Gilles Fauconnier – Mark Turner, *Conceptual Blending, Form and Meaning*, in «Recherches en communication», 19, 2003, pp. 57-86.

¹⁹ Paul Hernadi, *Literature and Evolution*, in «SubStance», 30, 1-2, 2001, p. 23 (traduzione mia).

²⁰ Ivi, pp. 23-24 (corsivo mio).

pare voler porre in primo piano con l'idea di *esperienza letteraria* riguarda un insieme di abilità, disposizioni, opere e pratiche umane molto più stratificate e molteplici di quanto il termine "letteratura" sia in grado di esprimere. Nella ricerca di «quale tipo di ascendenza fa sì che i membri della famiglia letteraria di oggi si assomiglino l'un l'altro e del perché ci si può aspettare che certi gruppi di somiglianze permangano nel futuro»,²¹ la nozione di «creazione immaginativa del mondo dell'esperienza letteraria» potrebbe ricevere notevole beneficio dall'integrazione nella sua architettura teorica dell'elemento incarnato, comportamentale, performativo.²²

On the Origins of Stories di Brian Boyd condivide con la prospettiva di Hernadi la convinzione che una visione del ruolo della letteratura nella coevoluzione della natura umana e delle culture possa aiutare a spiegare la sua presenza globale e forse alcune delle sue caratteristiche condivise attraverso le differenze culturali. In più Boyd compie il gesto significativo di escludere meticolosamente il vocabolo "letteratura" e i termini affini sia dall'indice generale nel suo libro che da quello analitico (con alcune eccezioni degne di nota quali "critica e teoria letteraria" e "darwinismo letterario"). Sostituendo "letteratura" con ciò che è ormai invalso chiamare *storytelling*,²³ Boyd sostiene che l'arte in generale è «un adattamento specificamente umano» che offre «vantaggi tangibili per la sopravvivenza e la riproduzione umana, e deriva dal gioco, esso stesso un adattamento diffuso tra gli animali con comportamenti flessibili». ²⁴ Come ogni studente che al livello universitario inizi a confrontarsi con gli studi sul teatro e la performance sa bene, il gioco animale e umano è uno dei fondamentali pilastri su cui si basa la teoria della performance. Una delle varie «definizioni provvisorie» fornite da Schechner nei suoi scritti afferma chiaramente, ad esempio, che la performance è un comportamento ritualizzato condizionato/permeato dal gioco.²⁵

Un approccio bioculturale alla letteratura come quello perseguito da Boyd, quindi, risulta perfettamente in sintonia con i principi dei Performance Studies nella misura in cui guarda appunto ai comportamenti, prima e forse più che ai testi. Anche quando gli argomenti in questione si restringono dalla narrazione in generale alla *fiction* (il racconto di storie non vere, come precisa Boyd), egli ritiene che la finzione non possa

²¹ Ivi, p. 22.

²² Basti pensare alle considerazioni di Victor Turner sul ruolo delle performance culturali e delle narrazioni alla luce di quella che egli propone di definire "antropologia dell'esperienza".

²³ Sulla contestuale apparizione e diffusione della nozione di *storytelling* cfr., tra i numerosi titoli, M.-L. Ryan (a cura di), *Narrative across Media: the Languages of Storytelling*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004; nonché i saggi di Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater l'esprit*, Paris, La Découverte, 2007 (trad. it. *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Roma, Fazi Editore, 2008) e *La cérémonie cannibale: de la performance politique*, Paris, Fayard, 2013 (trad. it. *La politica nell'era dello storytelling*, Roma, Fazi Editore, 2014).

²⁴ Brian Boyd, *On the Origin of Stories*, Cambridge, MA, The Belknap Press, 2009, p. 1 (traduzione mia).

²⁵ Cfr. R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., p. 169. Oltre agli studiosi antologizzati da Schechner nel volume *Ritual, Play, and Performance* da lui curato nel 1977 (New York, Seabury Press) – Konrad Lorenz, Jane Goodall, John Huizinga, Gregory Bateson, Claude Lévi-Strauss, Victor Turner – sul rapporto stretto tra gioco e performance occorre menzionare almeno Roger Caillois, Brian Sutton-Smith, Mihali Csikszentmihalyi e la sua teoria del "flusso", Donald Winnicott e la sua teoria degli oggetti e fenomeni "transizionali" nello sviluppo del bambino.

essere discussa «solo in termini di racconto, senza considerare l'arte come un comportamento generale».²⁶ Dal momento che ha in mente il gioco nelle sue molteplici forme, le specie di comportamenti che Boyd prende in considerazione risultano essere propriamente sussumibili sotto la voce performance.

Il gioco, sostiene Boyd, si è evoluto grazie ai vantaggi della flessibilità dell'azione, è altamente auto-telico e alimenta «l'appetito umano per i modelli, l'informazione che rientra in matrici significative dalle quali possiamo trarre ricche inferenze».²⁷ Pertanto l'arte può essere definita come «un tipo di gioco cognitivo, l'insieme delle attività progettate per impegnare l'attenzione umana attraverso il loro appello alla nostra preferenza per informazioni inferenzialmente ricche e *strutturate (patterned)*»,²⁸ la cui funzione adattiva è duplice: servire come stimolo e allenamento per una mente, un corpo e un comportamento flessibili; generare creatività, cioè la produzione di opzioni «non confinate dal qui e ora o dall'immediato e dato».²⁹ Nei PS, come già accennato, concetto cardine è il «comportamento recuperato» (*restored behaviour*), la cui caratteristica è appunto quella di presentare una strutturazione interna che gli studiosi anglofoni qualificano senza incertezza col termine *pattern* e suoi derivati.³⁰ *Perché le storie ci aiutano a vivere* di Michele Cometa condivide con Boyd una grande quantità di fonti e di riferimenti. Di fatto, entrambi effettuano uno spostamento critico dai testi al «comportamento narrativo» degli esseri umani, e assumono che un approccio bio-culturale alla letteratura e alla narrazione abbia bisogno di prendere in considerazione una vasta gamma di fenomeni, tutti in qualche modo connessi al «comportamento narrativo» – in primo luogo il gioco, la finzione, l'intreccio di illusione e inganno: in altre parole, spiega Cometa, ogni tipo di «routine cognitiva» che sospende «l'assolutezza del reale», cioè quello che è stato chiamato *decoupling*, lo sganciamento dell'azione mentale da quella fisica.³¹ Vale qui la pena notare, per inciso, che il *decoupling* è probabilmente uno schema cognitivo (o parte di uno schema cognitivo) della stessa specie di quello plausibilmente all'opera nel processo di «recupero del comportamento», nonché in ciò che Merlin Donald chiama *action-metaphor* e che ritiene alla base del «salto cognitivo» dalla mente dei primati a quella delle prime specie umane.³² Del resto Cometa ha chiaramente sottolineato in premessa che «[s]e lo studio delle origini della narrazione non si vuole perdere in una metafisica delle origini deve cercare un *ubi consistam* con gli strumenti

²⁶ B. Boyd, *On the Origin of Stories*, cit., p. 69.

²⁷ Ivi, p. 14.

²⁸ Ivi, p. 85 – corsivo nel testo.

²⁹ Ivi, p. 87.

³⁰ Per un brillante e puntuale resoconto cfr. Carlson, *Performance*, cit., pp. 3-4 ma soprattutto il saggio *Restoration of Behavior* in Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 35-116 (una trad. it. di una versione precedente del saggio è in Id., *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 213-301).

³¹ Cfr. Michele Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017, p. 90.

³² Cfr. la nota 10.

dell'archeologia cognitiva e della teoria evuzionista, per quanto difficile e frastagliato il percorso possa essere».³³

Al termine di una doviziosa serie di analisi volte a dimostrare che sia i processi che i prodotti della narrativa implicano sempre una dimensione “incorporata” nelle sue molteplici configurazioni, Cometa conclude con un argomento che chiaramente illustra la convergenza e l'intreccio epistemologico che può stringersi tra PS e «narratologia cognitiva» là dove mette a fuoco i tre principali fattori o meccanismi attraverso cui opera la letteratura:

[...] il *re-enactement* che difficilmente potremmo tradurre in italiano, e che attiene a tutte le forme di messa in scena e ri-attivazione a cui la ricezione delle opere letterarie ci espone, la *ripetizione* che sta alla base dei rituali e dunque in fin dei conti di gran parte delle costruzioni culturali, e la *ri-scrittura* che è una forma di ripetizione e di *re-enactement* che prevede una variazione e una re-interpretazione dei significati [...].³⁴

Non è difficile percepire che, prima di essere nozioni (metaforicamente) riferibili alle prassi della letteratura, della scrittura e della lettura, questi “meccanismi” sono le prassi proprie – leggi: non metaforiche – delle arti performatiche. E neppure sfugge all'autore la circostanza, della quale si è detto, della loro precedenza storica e cognitiva: si tratta infatti, chiosa Cometa, «di tre forme dell'esperienza cui la narrazione costantemente ci espone (come produttori e come fruitori) sin dall'alba dei tempi e certamente già prima dell'invenzione della scrittura e della letteratura propriamente detta».³⁵

In direzione analoga sembrano andare, infine, i recenti contributi di due tra le più accreditate studiose del campo, Ellen Spolsky e Lisa Zunshine. Nell'articolo *Cognitive Poetics* pubblicato online nel 2020 per la *Oxford Research Encyclopedia* Spolsky imposta la questione del potenziale contributo delle scienze del cervello agli studi umanistici e letterari sui medesimi forti argomenti di Boyd e Cometa – in primo luogo il ruolo generativo del gioco e il crescente riconoscimento della *embodied cognition*, ovvero la dimensione incorporata, cioè *performativa/performativa*, della cognizione (almeno a partire dal volume collettano *Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* del 2015, curato proprio da Lisa Zunshine):

Cognitive literary scholars, from evolutionary and biological perspectives, have been asking what it is about the many forms of creative acts that would have made them worth the expenditure of energy and attention of artists audiences in early human history. Wouldn't it have been better to study which mushrooms are poisonous than to chant and dance, relate the adventures of impossible monsters, contrive rhymes, or paint faces? There must have been a trade-off between calories spent for survival, such as in hunting, and those invested in playing around. How is playing expedient action? Where is its value?³⁶

³³ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, cit., p. 71.

³⁴ Ivi, p. 345.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ellen Spolsky, *Cognitive Poetics*, «Oxford Research Encyclopedia of Literature», oxfordre.com/literature [ultimo accesso 6 luglio 2020; la risorsa è resa disponibile dall'autrice nelle sue pagine dei siti [academia.edu](https://www.academia.edu) e [researchgate.net](https://www.researchgate.net)].

La nozione di *embodied social cognition* è al centro anche del fascicolo di *Poetics Today* del giugno 2020 curato da Liza Zunshine e dedicato a documentare alcuni diversi “punti di allineamento” tra gli studi letterari cognitivisti e un altro campo “paradigmaticamente interdisciplinare”, vale a dire la letteratura comparata. Secondo la studiosa i fattori principali di tale convergenza sono tre: l’allontanamento dalla letteratura anglofona e la conseguente esigenza, là dove si attivano prospettive multiculturali, di porre a tema la questione degli «universali narrativi»;³⁷ il problema correlato della traducibilità linguistica; e in terzo luogo (quello più direttamente pertinente al nostro argomento) il continuo riposizionamento delle teorie e delle metodologie a causa della necessità di pensare e studiare la narrazione attraverso i confini di ciò che Zunshine oscilla nel chiamare ora *media* ora (con appellativo in verità assai desueto) «arti sorelle»: cinema, teatro, danza, musica, arti visive, fumetto, e via discorrendo: «[...] what cognitive literary/cultural theorists bring to the table – especially when it comes to a critical engagement with the sister arts – is the sustained focus on the embodied social mind, which is multimodal and multisensory».³⁸

Con ciò evidentemente si torna al capo della presente riflessione, come la stessa Zunshine del resto non manca di suggerire osservando che l’indagine critica che programmaticamente supera i «muri e i confini» delle diverse arti non è una moda passeggera: «Instead, it reflects a fundamental feature of human cognition, which is not carved along the modalities corresponding, roughly, to some of our disciplinary divisions».³⁹ È allora sicuramente tempo di impiantare seri e paritari tavoli di confronto tra le diverse branche degli studi umanistici per sviluppare ricchi e articolati studi *multi-*(ovvero: *post-*)disciplinari sui fondamenti dell’istanza narrativa che caratterizza la vita sociale e culturale della specie umana.

³⁷ Nell’ambito dei PS è di nuovo a Turner che si deve una articolata riflessione sugli “universali” della performance che inevitabilmente incrocia le questioni evocate da Zunshine; cfr. Victor Turner, *Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?*, in Id., *On the Edge of the Bush*, a cura di Edith Turner, Tucson, The Arizona University Press, 1985, pp. 291-301.

³⁸ Lisa Zunshine, *Embodied Social Cognition and Comparative Literature: An Introduction*, in «Poetics Today», 41, 2, June 2020, pp. 181-182.

³⁹ Ivi, p. 182.