

Comparatismi IO 2025

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253126>

Neuroretorica dello *straniamento*

Stefano Calabrese, Valentina Conti

Abstract • La teoria dello *straniamento* teorizzata dal formalista russo Viktor Šklovskij ha trovato un avallo probatorio nell'ambito del gestaltismo e parziali opposizioni nella comunità scientifica degli ultimi anni, soprattutto nell'ambito del neuro-cognitivism. Psicologi e neuroscienziati hanno infatti messo in luce non solo come l'emisfero destro del cervello umano sia specializzato nel processare l'ignoto prima che intervenga l'emisfero sinistro a operare una classificazione, ma come la novità costituisca un pericolo potenziale là dove l'ippocampo non trova archiviato nulla di simile, e quindi l'azione fondamentale svolta dal cervello – il *predictive processing* – può incorrere in errori previsionali e incrinare il circuito della ricompensa: anche la cosiddetta sindrome di Stendhal va riletta oggi come effetto pernicioso del *novum* sul cervello. Il contributo storicizza il concetto di novità a partire dal primo Novecento e lo raffronta all'attuale proliferazione di serializzazioni e adattamenti, che agiscono in modo opposto allo *straniamento* di Šklovskij, dando luogo alla ripetizione e al sempre-uguale dell'estetica *mainstream*.

Parole chiave • *Straniamento*; *Verfremdung*; Novità; Emisfero sinistro; Sindrome di Stendhal; Processo predittivo

Abstract • The theory of *estrangement* proposed by Russian formalist Viktor Shklovsky has found evidentiary support in Gestalt theory and partial opposition in the scientific community in recent years, especially in neurocognitivism. Psychologists and neuroscientists have highlighted not only how the right hemisphere of the human brain is specialized for processing the unknown before the left hemisphere intervenes to classify it, but also how novelty poses a potential danger where the hippocampus has no similar information stored. Thus, the brain's fundamental function – *predictive processing* – can lead to prediction errors and disrupt the reward circuitry: even the so-called Stendhal syndrome must be reinterpreted today as a pernicious effect of the *novum* on the brain. This paper historicizes the concept of novelty starting from the early twentieth century and compares it to the current proliferation of serializations and adaptations, which act in the opposite way to Šklovskij's defamiliarization, giving rise to repetition and the ever-the-same of mainstream aesthetics.

Keywords • *Estrangement*; *Verfremdung*; Novelty; Left hemisphere; Stendhal syndrome; Predictive processing

Neuroretorica dello *straniamento*

Stefano Calabrese, Valentina Conti

I. Amiamo le novità o il sempre-uguale?

Se avessimo un misuratore dell'indice edonico dei lettori di narrazioni, ci dicono oggi le neuroscienze, vedremmo che il piacere deriva da un gioco sagace di micro-variazioni nella sostanziale permanenza e prevedibilità di qualcosa. Mentre leggo, infatti, una narrazione mi fa attendere qualcosa attraverso meccanismi di *suspense*, e questo qualcosa sono in grado di prevederlo in ampia, ma non totale, misura: un mix di uguale e diverso che nella *fiction* attuale deriva principalmente da un fattore, a propria volta responsabile degli elevati indici edonici che spingono i lettori/spettatori a immergersi nei mondi finzionali con una frequenza prima d'oggi mai registrata: stiamo parlando della serializzazione, il fenomeno forse più vistoso di cui oggi la comunità scientifica possa occuparsi.

La *fiction* non aveva mai evidenziato una tendenza così conclamata a reduplicarsi come le cellule di un organismo vivente. Durante tutta la modernità, per quanto di successo, un'opera non trovava una continuazione e il suo protagonista moriva con essa: a volte moriva realmente nella finzione – come il giovane Werther, Madame Bovary o Anna Karenina – e quindi non era più riutilizzabile, altre volte semplicemente la sua storia subiva uno stop. Salvo eccezioni, che sono sempre esistite e sempre esisteranno (come la celebre “trilogia dei moschettieri” pubblicata da Alexandre Dumas tra il 1844 e il 1847), sono davvero poche le *serial fictions* edite nei secoli narrativamente densissimi del Sette e dell'Ottocento. Eppure l'editoria costituiva già un business straordinario, benché gli utili fossero erosi dall'assenza di una normativa sul diritto d'autore – per la quale si dovrà attendere la Convenzione di Berna del 1886 – e di conseguenza da una pirateria costante e diffusa, tale da creare emorragie assolutamente consistenti degli utili. Ancor meno si comprende l'assenza di *serial fiction* nella Londra vittoriana, centro di attiva esportazione degli intrecci romanzeschi anche attraverso i quotidiani.

Nessuna *serialization*. Niente di pur lontanamente comparabile all'autentica ossessione seriale che sembra aver colpito l'estro (post)creativo degli autori e/o le strategie di marketing dei grandi *conglomerates* editoriali negli ultimi vent'anni. Alle trilogie, quadrilogie, pentalogie ecc. vanno infatti affiancati tutti gli ampliamenti in avanti o indietro di un intreccio romanzesco di successo. *To be continued*, sembrano dirci gli intrecci romanzeschi dagli anni Novanta a oggi. Non solo. Nella fenomenologia della ripetizione rientrano anche gli adattamenti, ossia il fenomeno in base al quale un romanzo viene transcodificato in film o viceversa, e una stessa storia può reincarnarsi in un videogame, un testo teatrale, una sceneggiatura filmica, un serial televisivo, un parco a tema ecc. (Calabrese, 2015). Tutto si ripete. Il lettore/spettatore si immerge in uno *storyworld* che spesso gli è già familiare, ma ciò non lo ostacola affatto, anzi: è tale pre-conoscenza ad attrarlo come un magnete, per cui gli autori sfruttano la notorietà di un intreccio come trampolino di lancio del piacere della lettura.

Prima di rispondere alla domanda circa il perché la fenomenologia del ‘*to be continued*’ sia oggi così apprezzata, e per quale ragione un secolo fa Viktor Šklovskij pensasse esattamente il contrario teorizzando il principio dello *straniamento* come base percettiva per una letteratura di valore apicale, è bene descrivere la legge che governa l'insieme delle

serialization, e cui accenno soltanto: l'isomorfismo (Bogdanov, 2005, pp. 48-66). Con questo termine si intende la propensione stilistica ad allestire scenari in cui gli elementi di identità e somiglianza prevalgono su quelli di opposizione e diversità. Tutto deve assomigliare a tutto, con poche variazioni e mutamenti; anche le antitesi devono poter essere azzerate sino alla condizione di un ossimoro, una figura retorica in cui gli opposti, appunto, si mescolano. Il gioco a somma zero degli ossimori è appunto il principio costruttivo su cui si reggono le *fictions* attuali.

È proprio l'*isomorfismo* – nemico giurato dello *straniamento* teorizzato da Šklovskij, almeno nella sua produzione giovanile – a ricevere l'investitura di una nuova *leadership*, ed è la sua esuberante, zenitale persuasività a fare il vuoto intorno a sé. Ma perché l'*isomorfismo* è divenuto oggi un potente induttore di piacere? In un secolo il concetto stesso di novità sembra avere compiuto una piroetta che lo ha condotto da un coefficiente valoriale positivo ad uno negativo. Per tentare di offrirne una spiegazione plausibile è necessario un *flashback* che ci riporti al 1917, quando la teoria dello *straniamento* inizia a fare proseliti (Šklovskij, 1976, pp. 5 ss.; Crawford, 1984, pp. 209-219; Oever, 2022, pp. 345-358).

2. Il concetto di *ostranenie*

Il concetto di *straniamento* (*ostranenie*, dal termine russo *stonnyi*, strano) e teorizzato da Viktor Šklovskij rappresenta una delle intuizioni più originali circa la funzione percettiva ed epistemologica dell'arte (Manera, 2022, pp. 1-5). Lungi dall'essere un mero artificio letterario, lo *straniamento* si configura come un principio estetico ed esistenziale che interviene sul modo in cui l'essere umano entra in contatto con la realtà, opponendosi agli automatismi dell'abitudine e alla meccanica ripetizione del riconoscimento. Per comprendere pienamente questa teoria è necessario raccontare il percorso attraverso il quale Šklovskij giunge a individuare la necessità di una frattura percettiva, per poi metterlo in relazione con la psicologia della Gestalt e le più recenti acquisizioni delle scienze cognitive, in particolare la teoria del *predictive processing* (Clark, 2023, pp. 20 ss.; Yon, 2025, pp. 80 ss.).

Šklovskij individua nell'automatizzazione percettiva uno dei pericoli fondamentali della vita cosciente, e infatti in *L'arte come procedimento* (1917) osserva come la ripetizione e l'abitudine svuotino progressivamente gli oggetti della loro forza sensoriale: "Gli oggetti percepiti diverse volte, cominciano ad essere percepiti per 'riconoscimento': l'oggetto si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo, ma non lo vediamo" (Šklovskij, 1976, p. 13). Questa intuizione, a metà strada tra fenomenologia ed estetica, suggerisce che il soggetto contemporaneo attraversa la realtà in uno stato di narcosi percettiva, affidandosi a schemi cognitivi che eliminano la fatica del contatto diretto: gli oggetti smettono di sorprendere, le parole perdono la loro concretezza fonica e semantica, le trame narrative si consumano in *clichés* prevedibili.

Lo *straniamento* nascerebbe come risposta a questa deriva (Berlina, 2017; Oever, 2022, pp. 355-356), poiché Šklovskij concepisce l'arte come un'operazione di resistenza all'automatismo: essa deve rallentare il flusso della percezione, costringere l'occhio e la mente a soffermarsi su ciò che normalmente scivola nell'indifferenza. Non è un caso che egli parli di un 'ostacolo' e di una 'fatica della percezione': l'opera d'arte non addolcisce l'esperienza, ma la rende più ardua, più intensa, obbligando il soggetto a un incontro autentico con il mondo. L'immagine dello strappo, dello 'stracciamento', sottolinea la violenza necessaria di questa operazione: per uscire dalla gabbia dell'abitudine, la coscienza deve essere ferita, destabilizzata, costretta a riorganizzare la propria esperienza (Sini, 2018, pp. 193-212). Un esempio letterario paradigmatico di tale meccanismo si trova in *Guerra e pace* (1865-1869) di Lev Tolstoj, autore molto amato da Šklovskij. Tolstoj descrive una

scena di battaglia attraverso gli occhi di un cittadino inesperto che si trova lì quasi per caso, sostituendo la cronaca lineare con un flusso percettivo frammentato: rumori isolati, sensazioni corporee, colori e odori che si affollano senza coerenza apparente (Smirnova, 2024, pp. 66-81). Il lettore viene così privato dei consueti punti di riferimento narrativi e costretto a percepire l'evento come una novità traumatica, prima di riorganizzarlo in una forma di senso. Questo è l'*ostranenie*, il 'rendere estraneo', che nello *straniamento* acquista una valenza fisica e quasi tattile.

Il concetto di *arte come procedimento* nasce quindi da un'analisi tecnica dei meccanismi che creano questa defamiliarizzazione, affinché gli oggetti non vengano *riconosciuti*, ma *visti*. Secondo Šklovskij, l'arte è il risultato dell'applicazione consapevole di procedimenti che sottraggono l'oggetto all'automatismo, modificandone la percezione, come avviene quando si sostituisce la denominazione abituale degli oggetti con la descrizione delle loro peculiarità, un espediente utilizzato spesso da Tolstoj, ad esempio in *Vergona* (1895), dove il concetto di fustigazione viene *straniato* in questo modo: "denudare, gettare al suolo, battere con le verghe sulla schiena [...], scudisciare sulle natiche denudate". Lo stesso effetto si raggiunge anche con l'impiego di prospettive inconsuete. Si pensi a *Cholstomér. Storia di un cavallo* (1885, scritto nel 1863) sempre di Tolstoj, interamente narrato dal cavallo-protagonista della vicenda; con l'allungamento o il rallentamento della narrazione, come accade nel *Tom Jones* (1749) di Henry Fielding, oppure in *Storia della giornata di ieri* (1850) di Tolstoj e nell'*Ulisse* di Joyce, dove gli autori si propongono di scrivere un romanzo la cui azione si estende per ventiquattr'ore. E ancora: l'effetto di *straniamento* può apparire quando si utilizzano parole arcaiche o dialettali inventate, nei parallelismi senza coincidenza, nelle infrazioni della linearità narrativa ecc. (Šklovskij, 1976, pp. 13-25). In breve, ci troviamo di fronte allo straniamento ogni volta che un oggetto è stato intenzionalmente allontanato dall'ambito della percezione automatizzata.

Concludendo, in modo non dissimile dalla nozione brechtiana di *Verfremdung*,¹ la teoria di Šklovskij si spiega anche con il fatto di essere stata elaborata nel momento apicale della rivoluzione russa, quando si diffonde il desiderio di una rottura radicale con il passato. Il *novum* detta legge, con due effetti contrastanti: da un lato si vuole modernizzare la letteratura e l'estetica in generale, dall'altra implicitamente si accusa la letteratura *mainstream* e i vecchi mezzi di comunicazione – ma non il cinema – di essere troppo popolari nel momento stesso in cui la rivoluzione indica nel popolo l'autentico narratario di un'estetica dello *straniamento* (Berlina, 2017). Tuttavia, va detto che nei decenni successivi Šklovskij sembra spostare la sua attenzione proprio sul rapporto tra *straniamento* e *isomorfismo*; infatti nella prefazione a *Teoria della prosa* del 1976, scritta però agli inizi del 1967, si legge: "Il mondo cambia, e l'arte cambia – penso adesso – per conservare un legame con la vita. Ma cambia conservando anche le vecchie forme, come criterio di misura. I mutamenti di ciò che è consueto sono più accessibili dei mutamenti di ciò che è radicalmente nuovo, perché il nuovo viene percepito come fortemente contraddittorio" (Šklovskij, 1976, p. xi).

Non è un caso se successivamente la sua riflessione giunge a focalizzarsi sulla dialettica tra simile e dissimile nell'arte: specificamente in *Simile e dissimile. Saggi di poetica* (1970) egli valorizza al contempo "la somiglianza del dissimile" e "la dissomiglianza del simile" (Gabbani, 2011, p. 133). La dissomiglianza del simile è considerata parte dell'arte (Šklovskij, 1982, p. 170), poiché essa ha bisogno della somiglianza per trasmettere il suo, potremmo dire, carattere di novità.

¹ Per uno studio comparativo tra il concetto di *ostranenie* di Šklovskij e quello di *Verfremdung* di Bertold Brecht si veda Di Tommaso, 2008.

Le forme artistiche codificate vivono di cambiamenti. Le leggi che determinano il significato delle parti nei contesti considerati saranno d'ora innanzi chiamate 'convenzioni', cioè condizioni note sia all'autore di un dato sistema di segni, sia a chi li riceve. Il mutamento di un solo tratto del simile nel suo dissimile, ottenuto in qualunque maniera, può cambiare tutto il sistema (Šklovskij, 1982, p. 11).

3. Vita e morte dello straniamento

Sia pure elaborata in un contesto letterario e in parte cinematografico, la teoria di Šklovskij dialoga sotterraneamente con la psicologia della Gestalt, che si sviluppa negli stessi anni tra Germania e Austria sottolineando come la percezione non sia una registrazione passiva di stimoli, ma un atto di organizzazione attiva, volto a produrre configurazioni stabili e coerenti. La mente, sostengono i gestaltisti, tende spontaneamente a nutrirsi di forme chiuse, in particolare quelle contraddistinte dalla convessità, come il cerchio o l'ellissi, a riconoscere nella realtà pattern regolari, a evitare in ogni modo frammenti ambigui di realtà, in quanto il cervello trova oneroso processare l'inatteso, sempre foriero di pericoli. Certo, questa economia percettiva ha un indubbio valore adattivo, ma produce anche l'effetto di saturare l'esperienza, per cui ciò che è già noto viene inglobato in strutture prevedibili assumendo quasi uno statuto di inesistenza (Berlina, 2018, pp. 8-26).

Lo *straniamento*, da questo punto di vista, si configura come una sorta di anti-Gestalt, un sabotaggio intenzionale della percezione automatizzata. L'opera d'arte ha il compito di frammentare le forme abituali, disarticolare la linearità narrativa, rompere la coerenza sintattica o visiva per disattivare qualsiasi processo di saturazione. Si pensi, ad esempio, alla poesia di Majakovskij, dove la disposizione grafica dei versi e l'uso di metafore ardite obbligano il lettore a uno sforzo di ricomposizione percettiva, proprio come se le 'figure' tradizionali della lingua fossero state confuse e poi riassemblate. L'effetto è duplice: da un lato si produce spaesamento, dall'altro si attivano dei focalizzatori percettivi che costringono gli individui a riorganizzare l'esperienza estetica come una nuova Gestalt (Boym, 1996, pp. 511-530; Boym, 2005, pp. 581-611; Sini, 2018, pp. 206 ss.).

Non diversamente intenderà lo *straniamento* Hans Robert Jauss, il maestro della Scuola di Costanza e teorico del predominio della ricezione di un testo sulla sua produzione: tessendo l'elogio della nozione di *orizzonte d'attesa* (*Erwartungshorizont*), di fatto Jauss sosterrà come il valore estetico di un'opera sia correlato al grado di estraneità della stessa alla tradizione letteraria e alla cultura ambientale (Jauss, 1977, pp. 56-67). La distanza tra l'*orizzonte d'attesa* e l'innovazione proposta dal testo determina precisamente l'indice di *straniamento* e l'effetto di rottura dell'opera (Easterlin, 2015, pp. 531 ss.). Il concetto di *orizzonte d'attesa* – inteso come l'insieme delle aspettative, conoscenze, convenzioni e competenze interpretative che un lettore (o un pubblico) possiede in un determinato momento storico e culturale, è una sorta di 'cornice mentale' che orienta il modo in cui un'opera viene compresa, giudicata e valutata – vicino, per certi versi, all'idea formalista di *straniamento*, ma Jauss è interessato a un'estetica della ricezione da parte del lettore, mentre Šklovskij si concentra sui procedimenti interni dell'opera che producono il rinnovamento percettivo. Per Jauss, uno dei criteri per determinare il valore estetico di un'opera letteraria è il modo in cui quest'ultima, al momento storico della sua apparizione, mantiene, supera, delude o nega le attese del pubblico, per cui il valore artistico viene meno quando diminuisce la distanza tra l'*orizzonte di attesa* (cioè ciò che è familiare alla precedente esperienza estetica) e un'opera nuova (che ha provocato un *mutamento d'orizzonte*). Detto altrimenti, se alla coscienza del ricettore non viene chiesto nessuno spostamento sull'orizzonte di

un'esperienza ancora ignota, l'opera risulta mediocre o si avvicina all'arte di intrattenimento (Jauss, 1977, p. 61).

Nel suo *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario* (1998)² Carlo Ginzburg recupera l'idea di Šklovskij secondo cui lo *straniamento*, come espediente letterario, rompe le abitudini percettive definendolo come un "antidoto efficace contro un rischio a cui siamo esposti tutti: quello di dare la realtà (noi compresi) per scontata" (Ginzburg, 1998, p. 34). Ginzburg assume tuttavia una prospettiva più ampia di quella del formalista russo, innanzitutto cercando di ricostruire la preistoria dello *straniamento* a partire dalle riflessioni di Marco Aurelio – (scritte in greco nel II secolo d.C., e raccolte e pubblicate con vari titoli quali *A me stesso*, *Ricordi*, *Pensieri* ecc., dove al fine di autoeducarsi l'autore si esorta a guardare a distanza ogni cosa per averne una percezione esatta), successivamente mettendo in luce due diverse tipologie di *straniamento* diffuse in letteratura. Il primo è lo *straniamento à la Tolstoj*, che presenta una critica morale e sociale con inevitabili implicazioni politiche, tanto che è possibile individuarvi diversi 'gradi' relativi alla distanza dalla società osservata. Ginzburg si sofferma sulla figura del 'buon selvaggio', impersonato ad esempio da un *contadino*, che appartiene alla società che descrive senza identificarsi in essa, di cui è emblematico Mileno e la sua presunta arringa contro Marco Aurelio e i Romani, e la figura del *selvaggio* vero e proprio come appare ad esempio nei *Cannibali* di Michel de Montaigne (1530), dove tre indigeni brasiliani vengono portati in Francia e rimangono colpiti dal fatto che individui adulti e armati (le guardie svizzere) obbediscano a un bambino (il re di Francia), invece di scegliersi il proprio capo. Il loro essere totalmente estranei alla società civile svela insomma la vera essenza di quest'ultima. Un'ulteriore figura *straniante* è quella dell'*animale* di cui è emblematico il narratore cavallo di *Cholstomér. Storia di un cavallo* di Tolstoj.

Allo stesso modo in diverse opere anche lo *straniere*, ossia un personaggio civilizzato che appartiene a un'altra cultura, offre al lettore un effetto di *straniamento* circa la società 'altra' che descrive (Ceserani, 1998, pp. 5-7): si pensi alle *Lettere persiane* (1721) di Montesquieu, che trattano del viaggio e delle esperienze in Occidente di due nobili persiani, Usbek e Rica, che soggiornano in Italia e soprattutto in Francia per nove anni. In quest'opera il narratore onnisciente scompare totalmente: infatti si tratta di una raccolta di lettere che ha tanti autori quanti sono i protagonisti dell'epistolario, cioè i nobili viaggiatori, gli eunuchi, le mogli, gli amici lontani. Oltre a raccontare le esperienze vissute dai diversi personaggi, vengono altresì descritte le caratteristiche e le vicende dei popoli e delle istituzioni sociali e politiche dell'Europa e dell'Asia. Non solo: in questo romanzo epistolare troviamo argomenti che riguardano la vita all'interno dell'*harem*, il ruolo della donna e degli eunuchi, le usanze sociali; si parla anche di giustizia, della corruzione dei principi di un governo, di libertà, di spirito generale della nazione e del rapporto tra la conformazione climatico-geografica di un paese, il carattere del popolo e le sue istituzioni politico-sociali. Il punto è che non si tratta di un'opera esclusivamente letteraria, poiché anzi ci troviamo di fronte a "un vero e proprio trattato filosofico-politico in forma di romanzo epistolare" (Felice, 2020, p. 341).³

² Il saggio è stato pubblicato per la prima volta in *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza* nel 1998 e anche nel 2011, poi riedito nel 2019 con il sottotitolo *Dieci riflessioni sulla distanza*, perché aggiunge una decima riflessione rispetto alle nove precedenti; a questo proposito si segnala Adamo 2022, dove è contenuta un'intervista a Ginzburg.

³ Sulla natura filosofico-politica, a scapito di una interpretazione eminentemente letteraria si veda anche: Bonnel, 1990; Felice, 2000, pp. 19-117; Felice, 2013, pp. 23-40; Felice, 2014, pp. XVIII-XLVIII.

La seconda tipologia di *straniamento* è invece quella meramente estetica à la Proust, il cui risultato è un'immediatezza impressionistica dove non si attua un allontanamento dall'oggetto, al fine di favorire una ricerca del suo principio causale, bensì una descrizione dell'effetto delle cose a partire dall'ordine percettivo con cui ci si presentano, cioè a partire dall'illusione che percettivamente ci colpisce senza rappresentazioni precostituite. In altri termini, rispetto allo scopo del primo tipo di *straniamento* quello di Proust sembra in un certo senso opposto, in quanto protegge "la freschezza delle apparenze dall'intrusione delle idee, presentando le cose 'nell'ordine della loro percezione', ancora non contaminate da spiegazioni causali" (Ginzburg, 1998, p. 30). Si pensi infatti allo sguardo di Elstir, pittore impressionista nella finzione proustiana, che sovverte il *sapere* convenzionale delle cose. A questo proposito Ginzburg pone l'attenzione sull'*ekphrasis* presente in *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in cui il narratore racconta di aver visto nei quadri di Elstir un modo completamente nuovo di rappresentare il reale, nel senso del già noto: ad esempio il mare e il cielo non sono entità separate, ma si riflettono e si compenetrano. Il pittore ritrae le cose non per come *sa* che siano, ma per come si offrono a un occhio che non conosce ancora i loro nomi e le loro funzioni. In questo modo la pittura diventa un esercizio di visione originaria: essa non dipinge ciò che *si sa* di un oggetto, ma ciò che si percepisce prima che l'intelletto lo classifichi.

4. Una teoria del piacere

Amiamo di più le cose familiari o le novità? La domanda è secca e non consente inutili circumnavigazioni. A questo punto abbiamo bisogno di una teoria del piacere applicabile su ampia scala: una teoria predittiva in ambito letterario, come è il nostro caso, ma esportabile in campo musicale, per spiegare gli *evergreen*, o nel settore della moda, o nell'ambito della cinematografia ecc. Partiamo da una distinzione canonica del piacere in tre tipologie: (i) il piacere *telico* è legato al risultato, come quando provo piacere nel guadagnare denaro al termine di una faticosa attività lavorativa; (ii) il piacere *paratelico* è legato al mezzo e agli strumenti, cioè spesso alle motivazioni ad agire, come quando si prova piacere nell'aiutare una persona indigente; (iii) il piacere *coesivo* è legato a situazioni negative e di sofferenza per le quali il piacere si è forse sviluppato filogeneticamente, sia perché è utile alla nostra sopravvivenza esercitare una forza di contrasto e precauzionale, sia in quanto la partecipazione al dolore altrui incrementa la coesione di gruppo.

In realtà, oggi si pensa che in forma riveduta e corretta la spiegazione più convincente sia ancora quella formulata nel 1971 dallo psicologo Daniel E. Berlyne, nota come *Teoria della curva a U del piacere* – un piacere che ancora non rientrava in alcuna delle tre tipologie indicate. Berlyne cominciò a studiare il concetto di *attivazione* (*arousal*), un processo neurofisiologico che ha sede in un'area particolare del cervello, tra il bulbo e il talamo, e che contraddistingue stati di marcata eccitazione. Berlyne osservò che:

vi è un sostanziale apparato di evidenza psicologica, fisiologica ed anatomica indicante strette relazioni tra cambiamenti nel livello di 'attivazione' ed il valore edonico, termine che riguarda sia il piacere (manifestato attraverso resoconti verbali o comportamenti espressivi) sia il valore rinforzante (manifestato attraverso il rinforzo di risposte apprese) (Berlyne, 1971, p. 70).

Per semplificare: per Berlyne proviamo piacere quando viene attivata quella particolare area del cervello, e quella particolare area viene attivata quando registra qualcosa di nuovo (per noi, *soggettivamente*) e originale (per la collettività, *oggettivamente*), ma solo in

modiche dosi, fino al momento in cui un eventuale eccesso di novità e originalità si trasforma in dis-piacere. Insomma una curva a *U* capovolta, in base alla quale gli stimoli passerebbero dal neutro al positivo e infine al negativo, per poi di nuovo ricondurre al positivo grazie all'attivazione di un sistema secondario di soddisfazione che inibisce il dis-piacere e induce piacere come semplice cessazione della tensione, e infine di nuovo al neutro. Purtroppo, Berlyne prescindeva dal fatto che la nostra reazione emotiva a un evento dipende meno dalle caratteristiche di quell'evento che non dalle nostre propensioni emotive: sarebbe infatti fuorviante asserire una legge generale di intensità dello stimolo e del responso emotivo che fosse indipendente dal significato soggettivo dello stimolo stesso e soprattutto della sua rilevanza. Le componenti dello stimolo (complessità, originalità e novità oppure incertezza, conflitto ecc.) implicano infatti sia processi di confronto e comparazione delle informazioni in arrivo con le informazioni attese, sia un potenziale di eccitamento che influenza l'intensità dello stimolo stesso (Berlyne, 1971, pp. 40 ss.). Insomma, qualcosa è definibile nuovo solo attraverso un confronto comparativo con ciò che già è stato esperito.

La curva di Berlyne (figura 1) ci dice dunque che ogni cosa in grado di darci piacere – o, più modestamente, che costituisce un fattore di normale attivazione della nostra mente (*standard arousal*) – vive di un difficile, precario equilibrio tra la necessità dell'oblio e l'urgenza della memoria, tra il già noto e l'ignoto, tra la tendenza all'integrazione di ciò che percepiamo in uno schema già presente nella nostra mente e la tendenza alla modificazione di tale schema. Tutto assume la forma della palingenesi (il già noto condiziona l'ignoto) o del palinsesto (l'ignoto riscrive e modifica il noto).

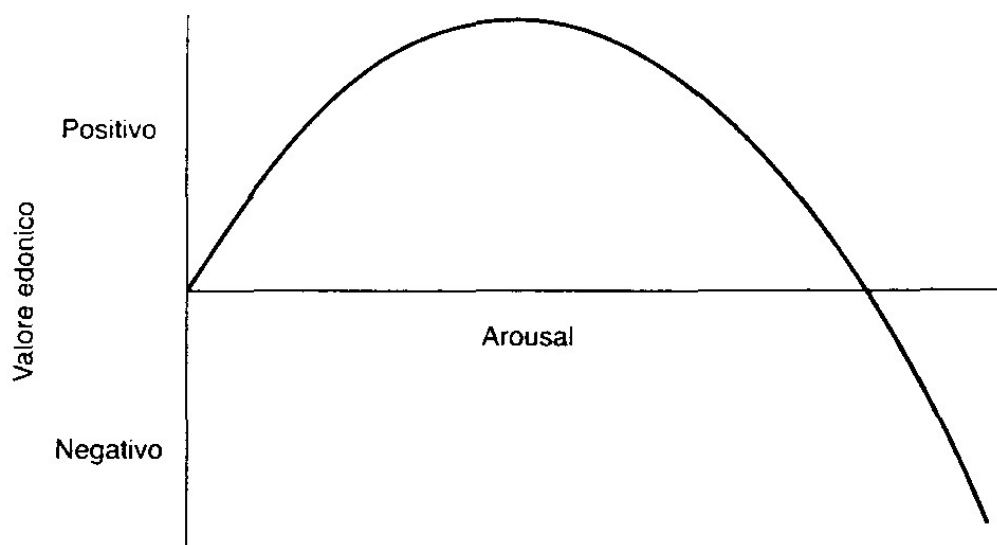


Figura 1. La curva a *U* capovolta teorizzata da D. Berlyne.

È questa l'alchimia del piacere, compresa quella che determina il successo delle *serializzazioni* attuali? In realtà non vi sono ragioni per credere che i responsi emotivi all'arte – disgusto, rabbia, tristezza, stupore, interesse e piacere – seguano una curva a *U* capovolta. Al contrario. La teoria dei prototipi (*prototypicality*) afferma, ad esempio, che il gradimento estetico di un'opera d'arte dipende in buona sostanza dalla tipicità dei suoi componenti (Hekkert, Snelders, Wieringen, 2003; Martindale, Moore, 1988; Veryzer, Hutchinson, 1998), cosa che risulta assai promettente per uno studioso di narrativa contemporanea: ad esempio, se il cervello è predisposto a identificare nell'ambiente circostante elementi che

si staccino dallo sfondo per una particolare effervescenza cromatica, un'opera d'arte che manipoli le aree cromatiche dominanti risulterà più piacevole di altre. Una teoria molto *top down*, come si dice, in base alla quale il cervello (*top*) determinerebbe tutto quello che accade al di fuori (*down*), con la conseguenza che dovremmo amare solo ciò che comprendiamo, o, capovolgendo la questione, che la comprensione di qualcosa sarebbe direttamente proporzionale al piacere che possiamo trarne.

E infatti questo appare evidente anche dai numerosi esperimenti compiuti da Berlyne: sottoponendo i suoi studenti alla (disforica) decodificazione della pittura astratta concettuale e della poesia ermetica, nonché alla visione di poligoni progressivamente più complessi, da 4 a 160 lati, egli verificò come i soggetti più colti e abituati alla percezione di forme bizzarre provassero piacere dinanzi all'anomalia, mentre i soggetti meno alfabetizzati provavano una sensazione di disgusto e irritazione (Berlyne, 1971, pp. 280 ss.).

Similmente, in *La distinction. Critique sociale du Jugement* (1979), Pierre Bourdieu si è scagliato contro la visione kantiana di un giudizio estetico puro, disinteressato e universale (Bourdieu, 2025, pp. 36-40) approfondendo l'idea che le disposizioni estetiche siano storicamente e socialmente determinate. Basata su numerose fonti statistiche secondarie, interviste qualitative e i dati di un'ampia ricerca condotta a Parigi e Lille tra il 1963 e il 1968, la sua analisi ha voluto dimostrare l'erroneità di qualsiasi teoria estetica universalistica, in relazione alla quale, a ben vedere, solo le classi sociali più alte riescono ad adottare quell'atteggiamento di contemplazione disinteressata richiesto dalle teorie stesse. Ciò dimostrerebbe, secondo Bourdieu, che non c'è nulla di universale nel giudizio di gusto: il disinteresse non viene compreso dalle classi inferiori non perché manchi loro una predisposizione innata a determinati gusti, bensì perché i giudizi nascono a partire da un certo contesto sociale (Bourdieu 2025, pp. 388-396).

Per dirla in termini brutalmente neodarwiniani: il piacere mette in riga la curiosità per il nuovo e si adagia nel quasi-simile. La nostra reazione emotiva a una *fiction* è dunque estremamente complessa e dipende sia dalle caratteristiche del testo che dalle pre-conoscenze possedute dal lettore, poiché componenti essenziali sono il fatto che qualcosa ci giunga come atteso o inatteso, noto o ignoto, rispondente a uno scopo oppure no, controllabile o incontrollabile, coerente con le nostre propensioni cognitive oppure no. A tale proposito negli ultimi anni sono stati compiuti molti test finanziati dal mondo industriale, perché è anche nell'interesse degli imprenditori capire come funzionano i coefficienti edonici. Ne è risultato che le componenti essenziali sono la *novità*, ossia il piacere in senso puro, e l'*interesse*, ossia la nostra capacità di esplorare il testo.

I dati di alcuni test ci riguardano da vicino (Silvia, 2005, pp. 342 ss.):

(i) più i soggetti si ritenevano in grado di comprendere artefatti estetici molto elaborati, più sceglievano poesie, quadri o immagini altamente complessi come più interessanti, per cui si può affermare che le abilità di comprensione predicono in modo significativo la complessità della poesia, quadro o immagine che produce maggiore piacere;

(ii) dopo essere stati sottoposti alla decodifica di una poesia caratteristicamente asintattica e asemantica, provandone irritazione, i soggetti hanno invece sperimentato un marcato piacere dopo essere stati edotti, con una serie di note marginali, sul significato del testo: tali informazioni hanno incrementato l'abilità nel comprenderla e, a propria volta, la comprensione ha incrementato il piacere, come se il potenziale esplorativo svolgesse un effetto causale sul piacere della fruizione;

(iii) soggetti con maggiore esperienza in ambito estetico hanno preferito opere di più elevata complessità rispetto a quelli privi di tale esperienza – a dimostrazione del fatto che la conoscenza dell'arte influenza l'esperienza emotiva di essa –, ma al tempo stesso hanno

provato per le opere semplici quasi il medesimo piacere provato dai soggetti meno alfabetizzati.

5. La sindrome di Stendhal: un inedito progenitore dello straniamento

Avremmo già dovuto conoscere gli effetti ansiogeni dello straniamento, ma qualcosa non è andato nel verso giusto entro i confini della comunità scientifica. Facciamo un passo indietro, nebulizziamo il presente e andiamo al 4 novembre 1816, quando dopo 4 anni trascorsi tra Vienna e la Russia a Henri Beyle, in arte Stendhal, vengono concessi 4 mesi da trascorrere a Milano, cioè nell'eldorado del suo immaginario. Qui, come Stendhal annota scrupolosamente nei suoi *journaux intimes*, tutto lo sposta dalla normalità, una bellezza incomparabile lo pervade fisicamente, e i *mirror neurons* della sua mente sono addirittura fluorescenti. Entra alla Scala nei quattro anni precedenti:

I miei sensi esausti non erano più suscettibili di piacere. Tutto ciò che l'immaginazione più orientale può sognare di più strano, di più conturbante, di più ricco per le bellezze d'architettura, tutto ciò che ci si può raffigurare di drappaggi brillanti, di personaggi che abbiano non solo i costumi, ma le fisionomie, ma i gesti dei paesi dove l'azione si svolge, l'ho visto questa sera (Stendhal, 1990, p. 6).

Si tratta solo di una preparazione all'avvento della sindrome di Stendhal, che si manifesta pochi giorni dopo a Firenze, il 22 gennaio 1817, mentre visita a Santa Croce la Cappella Niccolini e si sofferma sul soffitto, dove un pittore mediocre, Baldassarre Franceschini detto il Volterrano, ha dipinto le *Sibille*. È solo. Appoggiato a un inginocchiatoio guarda in alto e chissà, magari le arterie vertebrali sono compresse, oppure tutto è nuovo – *strano*, come ha detto a proposito della Scala –, sta di fatto che quelle immagini gli regalano una sensazione sconosciuta e incomparabile, non piacevole, anzi:

Ero già in una sorta di estasi, per l'idea di essere a Firenze, e la vicinanza dei grandi uomini di cui aveva visto le tombe. Assorto nella contemplazione della bellezza sublime, la vedevo da vicino, per così dire la toccavo. Ero arrivato a quel punto di emozione dove si incontrano le *sensazioni celesti* date dalle belle arti e i sentimenti appassionati. Uscendo da Santa Croce, avevo una pulsazione di cuore, quelli che a Berlino chiamano nervi: la vita in me era esaurita, camminavo col timore di cadere (Stendhal, 1990, pp. 170-171).

Genesi ufficiale della cosiddetta *sindrome di Stendhal*, interpretata fin dall'inizio erroneamente come l'effetto dirompente che la bellezza artistica esercita sulla mente umana. Una lettura mendace. Fuorviante. Vetero-umanistica, perché la sindrome è l'effetto dello straniamento portato all'eccesso. Per capire in cosa consista realmente *l'esaurimento della vita* di cui parla Stendhal, dobbiamo adesso fare un rimarchevole passo in avanti – dal 1817 al 1977 – e tornare a Firenze, ma non a Santa Croce bensì al Pronto Soccorso dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova, a pochi passi dal Duomo. Qui esercita la professione di psichiatra Graziella Magherini, che nel 1977 visiterà 106 turisti stranieri – e negli anni successivi un numero esorbitante – colpiti da malessere e disagio psichico improvviso e di breve durata. La maggioranza di questi turisti è di sesso maschile, ha un'età compresa tra i 25 e 40 anni e un buon livello di istruzione, tutti provenienti dall'Europa Occidentale o dal Nord America, interessati alle bellezze artistiche della città. Il disagio, nota subito la Magherini, si presenta sempre poco dopo l'arrivo a Firenze e in corrispondenza delle visite in musei o ad opere d'arte (Magherini, 1989, pp. 75 ss.). Cosa lamentano i pazienti? Dal punto di vista delle manifestazioni cliniche sono implicati due versanti, quello mentale e quello

psico-fisico: nel primo caso si manifestano disturbi del senso di realtà, alterata percezione di suoni e colori, senso persecutorio dell'ambiente circostante, stati d'ansia, depersonalizzazione, allucinazioni; nel secondo caso sudorazione, tachicardia, svenimento, dolore o contrazione dello stomaco, tremori, difficoltà respiratorie, vertigini.

Il quadro clinico è uniforme, e i casi si susseguono riguardando sempre dei turisti che in condizione di solitudine e quindi di maggiore fragilità si immergono in un *nuovo* assoluto, in modo tale che la loro corteccia somato-sensoriale, soprattutto dinanzi a opere artistiche innovative, è oberata da impulsi percettivi che finiscono per accecarla. La vita, come scrisse Stendhal, sembra allontanarsi in una fuga repentina e lasciarci inermi, devitalizzati. Qui non è la bellezza ad annichilire i turisti, bensì la *novità* dell'habitat, una *novità* che non consente al cervello dei turisti di sequenziarla attraverso riconoscimenti e classificazioni progressive. No, qui nulla è riconoscibile e tutto è per l'appunto *straniato*, con la conseguenza che un malessere infido e persistente si impadronisce dei turisti.

Qualche anno dopo Semir Zeki, il fondatore della neuroestetica, proverà a dare una definizione neurobiologica degli effetti indotti dalla visione di opere d'arte e quindi della sindrome di Stendhal, identificando due aree cerebrali coinvolte da tali effetti (Zeki, Ishizu, 2011): da un lato le regioni cerebrali deputate al meccanismo della memoria emotiva, della regolazione neuroendocrina e altresì della pianificazione dei movimenti (ipotalamo, amigdala, striato ventrale, corteccia orbito-frontale); dall'altra i neuroni specchio, in quanto la sindrome di Stendhal sembrerebbe essere scatenata da una reazione eccessiva di questo circuito neuronale 'a specchio'. Al cospetto di un'opera d'arte, la corteccia visiva riceverebbe innumerevoli input che, tramite il processo definito 'simulazione incarnata', genererebbero nell'osservatore proprio gli stati d'animo che l'autore aveva voluto esprimere (in modo conscio o inconscio) tramite l'opera stessa. Stati d'animo 'a specchio' così intensi da scatenare, in soggetti predisposti, la sindrome di Stendhal (Zeki, Ishizu, 2011; Innocenti *et al.*, 2014, pp. 61-66).

La spiegazione di Zeki è poco convincente e pecca di positivismo, mentre la Magherini ha sostenuto giustamente che la sindrome di Stendhal colpisce individui che 'disincagliano' il proprio vissuto dalle abitudini ed escono dagli "argini imposti dai ruoli abituali e quotidiani: l'arte e il viaggio, per l'intensità degli stimoli che colpiscono i sensi... sono potentissimi stimolatori dei processi inconsci, evocatori di vicende e percorsi del mondo interiore" (Magherini, 1989, p. 151). Solo e in luoghi stranieri, preso di mira da una *novelty* di cui il nostro grande archivio cognitivo e emozionale – l'ippocampo – non reca traccia, l'individuo è destabilizzato, consentendo a esperienze rimosse di riaffiorare e al *novum* di colpirci con immagini (artistiche, ma non solo) dai "colori vivi e palpitanti, scintillanti, che sono anche le prime esperienze di noi bambini". Di fronte a una realtà straniata, dove le novità non consentono alcuna predizione tranquillizzante, "vi è dunque per tutti una fase, un intervallo, un momento connotato – a livello inconscio ma che può anche essere variamente avvertito dall'io cosciente – da incertezza, spossatezza, smarrimento e persecutoria confusione" (Magherini, 1989, p. 153). Nel 1917 Sklovskij non metterà in conto questa 'persecutoria confusione', mentre qualche anno dopo i gestaltisti offriranno dello straniamento un quadro 'negativo' non difforme da quello che la Magherini metterà a punto nell'Arcispedale di Santa Maria Nuova.

6. Il nuovo è di destra, il familiare di sinistra...

Cosa concluderne? Descrivere i responsi emotivi all'arte nei termini del neo-berlynismo – soprattutto in rapporto al mercato delle *fiction* attuali, dove le principali costanti sono rappresentate dalla serializzazione, dall'isomorfismo, dal riadattamento (*remediation*) di un

testo da un medium verbale a un medium filmico o iconico – ridà credito alle ricerche di estetica sperimentale (Silvia, 2005, pp. 342 ss.; Godioli, Bayraktar, 2024, pp. 48 ss.; Stojmenović, 2014, pp. 78-92) per le quali noi apprezziamo maggiormente un quadro se ne possediamo una descrizione o almeno un titolo esplicativo: dopo avere letto un paragrafo che descrive il lavoro dell'artista e la natura di un dipinto, i visitatori di un museo lo trovano più gradevole rispetto a coloro che non ne hanno ricevuto alcuna informazione. I significati veicolati da titoli e descrizioni agirebbero infatti come diffusori di piacere, in grado di fare acquisire agli oggetti estetici coesione e compattezza. Sapere qualcosa di qualcuno ci fa apprezzare di più questo qualcuno allorché lo incontriamo per la prima volta. Ancora, ha ragione la Magherini: il *nuovo* ci calpesta, e per metabolizzarlo dobbiamo almeno circumnavigarlo non senza qualche sofferenza.

A questo punto, segnatamente a partire dagli anni Novanta, gli studi neuro-cognitivisti hanno cercato di far affluire nuovi corredi probatori per mostrarci come il cervello processa la *novelty*, ad esempio grazie al paradigma del cosiddetto *predictive processing*, in base al quale il cervello umano funziona come un sistema di predizione continua, che costruisce modelli interni del mondo e confronta le proprie aspettative con il flusso degli stimoli sensoriali. La percezione, in questa prospettiva, non è mai un input neutro, ma il risultato di una negoziazione tra segnali esterni e schemi anticipatori. L'obiettivo finale è sempre minimizzare l'errore di previsione, aggiornando i modelli interni (*priors*) o modulando l'attenzione e l'azione per ridurre la sorpresa. La dopamina, in particolare nei circuiti mesolimbici e mesocorticali, è il neurotrasmettitore chiave per la codifica di *prediction errors* legati al valore motivazionale (*reward prediction errors*): infatti, sappiamo che la dopamina si attiva maggiormente quando la ricompensa è inaspettata o superiore al previsto, diminuisce l'attività quando la ricompensa attesa non arriva, resta stabile quando la ricompensa è prevista correttamente.

Nel *predictive processing*, specialmente nella formulazione di Andy Clark (2023, pp. 180 ss.), la dopamina – ossia il carburante della vita, quella che ci spinge sempre alla ricerca di qualcosa – è fondamentale non solo perché ci segnala *quanto* ci siamo sbagliati, ma anche perché ci dice quanto fidarci di quell'errore (*precision weighting*). Qui il nuovo impatta duramente sulle risorse cognitive, in quanto alti livelli di dopamina possono incrementare la salienza di uno stimolo inaspettato e generare un errore di previsione, mentre bassi livelli di dopamina riducono la fiducia negli stimoli imprevedibili, per cui il cervello resta ancorato ai modelli precedenti, diventa per così dire conservatore e sprigiona una forza ostativa verso l'inatteso.

Come già anticipato, essendo connesso con il *nucleo accumbens* e ricevendo proiezioni dopaminergiche dal mesencefalo, il sistema limbico partecipa al circuito di ricompensa, che rilascia dopamina ogniqualvolta si provi gratificazione, sia fisica che psicologica, e incita ad adottare e ripetere quei comportamenti che hanno provocato piacere, innescando talvolta anche meccanismi di dipendenza da alcol, droga, sesso, alimenti e bevande che portano a un rapido aumento del livello di zuccheri nel sangue ecc. (Berke, 2018, pp. 787-793; Koob, Volkow, 2010, pp. 217-238). Non solo: le ricerche dell'ultimo decennio hanno chiarito che l'attività dopaminergica è anche una reazione all'inaspettato, alla possibilità e all'attesa, e di fatto costituisce la chiave per spiegare e prevedere il comportamento in una vastissima gamma di attività umane, quali creare arte, letteratura e musica, ricercare il successo, scoprire nuovi mondi e nuove leggi della natura, pensare a Dio, innamorarsi (Long, Lieberman, 2023, pp. 17-20) e, a ben vedere, anche fruire a livello estetico il 'non eccessivamente nuovo'.

La dopamina è dunque anche il neurotrasmettitore della ricerca che va oltre il 'qui e ora' perché riguarda il predire le ricompense e la possibilità di pregustare qualcosa di non

familiare e migliore, e proprio per questa bramosia essa ci spinge a cercare cose nuove in qualsiasi ambito della vita. Se le cose vanno come abbiamo previsto, segue una scarica di dopamina, così come essa entra in azione sia per un errore di previsione ‘positivo’ della ricompensa, sia per la sola possibilità che tale errore favorevole possa verificarsi, mentre se si verifica un errore ‘negativo’ di predizione, le scariche cessano o diminuiscono. Dunque, i neuroni dopaminergici filtrano continuamente i modelli della realtà e contraddistinguono ciò che è regolare da ciò che non lo è, per cui (i) se tutto procede secondo le attese la dopamina ci fa sentire appagati, (ii) se tutto procede meglio delle attese la ricompensa, come la quantità di dopamina rilasciata, saranno maggiori, provocando addirittura una sensazione di eccitazione (tuttavia, quando le cose diventano parte della routine quotidiana, la dopamina non viene più innescata per darci quelle sensazioni di eccitazione (Long, Lieberman, 2023, p. 22) – (iii) se tutto procede peggio delle attese, la sensazione che ne segue è di allerta o delusione, perciò l’attività dopaminergica si azzerà (Lehrer, 2008, p. 15). In breve, la dopamina è il canale neurochimico che trasforma la sorpresa in apprendimento motivato, fornendo al *predictive processing* le istruzioni circa quali siano gli errori da evitare ad ogni costo e cerca il modo in cui classificare rapidamente le novità in buone e cattive, adattive o perniciose (Yon, 2025, pp. 42 ss.).

Da questo punto di vista, l’automatizzazione percettiva descritta da Šklovskij coincide con la condizione in cui le previsioni cognitive assorbono quasi interamente l’esperienza sensoriale, allo scopo paradossale di rendere alla fine il mondo familiare e trasparente. L’arte, attraverso lo *straniamento*, agisce come un generatore intenzionale, obbligando il cervello a ricalibrare i propri modelli e a riaprire canali di attenzione verso l’inaspettato. Un romanzo che disarticola la cronologia, una poesia che incrina la sintassi, un quadro cubista che moltiplica i punti di vista: tutti questi esempi producono una frizione percettiva che interrompe la fluidità predittiva, restituendo alla coscienza l’impatto vivo del reale. Gli studi neuro-cognitivisti più recenti hanno mostrato come l’aumento di errori predittivi generi una riallocazione delle risorse attentive e un incremento della vividezza esperienziale, fenomeno che si può leggere come un corrispettivo neurobiologico dell’*intensificazione percettiva* auspicata da Šklovskij. L’arte, in questa prospettiva, non solo risveglia la percezione, ma rieduca il cervello a tollerare e integrare l’imprevisto, ampliando il campo della coscienza. Ma alla fine di tutto, il nuovo diventa vecchio, e il gioco a nascondino riprende senza tregua...

C’è di più. L’importante, ormai remota scoperta da parte di due psicologi circa il fatto che di fronte a una nuova esperienza si attiverebbe dapprima l’emisfero destro, mentre solo divenendo gradualmente familiare l’informazione passerebbe all’emisfero sinistro, è stata in seguito codificata dalla comunità scientifica nei termini che i nuovi stimoli sono preferenzialmente processati dall’emisfero destro, mentre la *routine* lo è dal sinistro (McGilchrist, 2019, pp. 48 ss.).

Questa duplicità di recente codificazione nella comunità scientifica è, nondimeno, già distinta lessicalmente in diverse lingue, e quindi pertiene a culture che ci hanno preceduto di migliaia di anni: ad esempio il latino *cognoscere/sapere*, il francese *connaître/savoir* o il tedesco *kennen/wissen*. *Sapere* si riferisce a un gesto classificatorio e analitico che presuppone necessariamente il momento del *conoscere*, dove quest’ultimo si basa sull’incontro con qualcosa o qualcuno di diverso e nuovo, ha base esperienziale e non conferisce all’ente percepito una stabilità blindata e perentoria. Che si tratti di una persona sconosciuta, un luogo inedito o un nuovo oggetto (per esempio Giorgio, Yerevan, uno zaino), essi hanno delle caratteristiche derivate dall’esperienza che vi ha intrattenuto un soggetto umano, per cui tale esperienza può trangugiare significati e generare sensazioni diversi da un individuo a un altro.

Gli esseri viventi conferiscono a ciò che incontrano nella loro esistenza un senso di monumentale unicità, che non può essere trasmessa a un'altra persona senza che subisca una variazione, nel senso che tale unicità non è permanente o dai contorni certi, ma esce per così dire dai propri confini, fondandosi sulla gaia *betweenness* che viene a instaurarsi tra me e l'altro. Ora, questo tipo di conoscenza deriva da una visione olistica che non può essere riprodotta da un elenco sommatorio delle parti che la costituiscono – una forma di *conoscenza* e una visione del mondo che, come vedremo, pertengono all'emisfero destro, che vede soltanto esseri o oggetti nella loro sovrana interezza (McGilchrist, 2019, pp. 88 ss.).

Sussiste poi un'altra forma gnoseologica che si avvale della somma delle parti: è il *sapere*, ciò che si riduce a un elenco di informazioni o caratteristiche che danno il senso di un oggetto inanimato, l'unica forma conoscitiva oggettiva, immutabile, incontrovertibile, legittimata dalla scienza, avendo a che fare con *corpora* ufficiali come l'orario dei treni, le date storiche *et caetera*. Il *sapere* non offre mai un'immagine olistica, bensì una parziale ricostruzione dell'intero attraverso una somma di tratti salienti e costitutivi. Il suo punto di forza consiste nel poter essere replicato senza variazioni, dimostrando in questo senso un'affinità con il mondo inanimato: ecco, tutte competenze dell'emisfero sinistro, modello gnoseologico diametralmente opposto al *conoscere* – impersonale, fisso, distaccato. All'emisfero destro un corpo pulsante di vita, mutevole dall'oggi al domani; all'emisfero sinistro una spoglia cadaverica, non più contagiosa, né proiettata a un futuro da cui è stata esonerata per sempre.

Entrambi i modelli epistemici possono essere applicati a uno stesso oggetto di osservazione: per esempio di un individuo chiamato Giorgio posso dire che è rigoroso nella sua professione e citare la sua data di nascita, oppure di lui posso non sapere nulla ma averlo dinanzi a me, nella sua interezza sistemica. È sintomatico che in italiano io possa correttamente affermare:

conosco Giorgio

mentre la *langue* non mi legittima a dire:

so Giorgio

È sempre così? Iain McGilchrist, in un libro dal titolo *The Master and His Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World* (2009) che alcuni anni fa prese sistematicamente in considerazione il problema della differenziazione emisferica, ricordò come sia possibile impiegare la modalità *wissen* con esseri viventi e la modalità *kennen* con oggetti inanimati, come dimostrano le composizioni musicali (McGilchrist, 2019). A queste ultime ci si riferisce talvolta come a una persona e le si attribuiscono qualità solitamente riferite a persone, ad esempio età, sesso e sentimenti (Vallortigara, Chiandetti, Sovrano, 2011): un genere di esperienza di natura empatica che somiglia più all'incontro con una persona che a un concetto o idea riferibile astrattamente in parole. Eppure la musica non simbolizza significati emotivi ma piuttosto li metaforizza, né esprime qualità umane ma piuttosto le converte direttamente negli up&down del pentagramma. Ciò induce a credere che musica, testi letterari, dipinti e grandi costruzioni architettoniche o scultoree possano essere capiti se intesi come individui viventi piuttosto che come oggetti inanimati. Una intuizione antica, se già Aristotele comparava la tragedia a un essere organico (Mihov, Denzler, Forster, 2010). Insomma, il *kennen* (conoscere) non rappresenta mai una conoscenza piena, in quanto si ostina a rimanere soggetta a cambiamenti, evoluzioni e agnizioni,

risultando perciò sempre nuova. Al contrario, il *wissen* (sapere) è riproducibile e ha una passione inveterata per la *routine*, l'inautentico o il seriale.

La scissione modale agglutinazione/disgregazione, sintesi/analisi, nuovo/routinario genera dunque spontaneamente una volontà di usurpazione da parte dell'uno o dell'altro, ed è proprio questa vocazione 'sovranista' degli emisferi cerebrali, suscettibile di verifica sperimentale, a lasciare le impronte digitali su tutti gli artefatti umani. Nessuna aria di gioviale *camaraderie*, tra destra (il nuovo) e sinistra (il noto). Un cupo, esulcerato conflitto in cui il valore di un emisfero spesso cresce in proporzione alla resistenza che incontra il suo riconoscimento da parte dell'altro, e dove le differenze tra l'uno e l'altro sono talvolta semplici interruzioni di reciprocità.

7. *Breaking news* sulla *novelty*

Secondo Nancy Easterlin (2015) sarebbe innegabile la rilevanza cognitivo-evolutiva della predilezione umana per la novità e la sua espressione attraverso le pratiche letterarie, partendo dal presupposto che l'esperienza di incertezza e irrisolvibilità offerta dai testi letterari incoraggia il lettore a 'costruire possibilità narrative' (Easterlin, 2015, p. 625), a esplorare, creare, testare ipotesi e trasformare la percezione di sé e del mondo. In sintesi, laddove il testo impiega strategie di *straniamento* diventa possibile concepire l'ambiguità come un'*affordance*, intesa come lo strumento che il testo utilizza per mantenere vivo il nostro interesse, per tenerci impegnati nello sforzo di ricostruire con immaginazione il suo mondo e la sua visione del mondo estranei (Bartolotta, 2022, p. 65).

Al tempo stesso, gli stimoli troppo complessi esigono una elaborazione cognitiva 'difficile', a cui può seguire una sensazione di frustrazione. Le indagini condotte da Rolf Reber, Norbert Schwarz e Piotr Winkielman (2006, pp. 364-382) mostrano che il piacere estetico deriva in gran parte dalla *fluidità di elaborazione* (*processing fluency*), ossia dalla facilità con cui una persona riesce a percepire, identificare ed elaborare uno stimolo: più uno stimolo è elaborato in modo fluido, maggiore è la probabilità che venga giudicato bello o piacevole. Questa fluidità di elaborazione – che si collega a meccanismi di ricompensa nel cervello, inclusi i sistemi dopaminergici – riguarda sia il livello percettivo (visivo, uditivo) sia quello concettuale (interpretazione, categorizzazione). La *fluidità percettiva* dipende da proprietà fisiche quali contrasto, nitidezza, simmetria, proporzioni, equilibrio compositivo ecc., pertanto uno stimolo con forme ben definite o colori chiari è più facile da processare; al tempo stesso, la *fluidità concettuale* riguarda la facilità di collegare lo stimolo a concetti e conoscenze preesistenti, per cui un racconto con una struttura narrativa chiara o un'opera che si inserisce in uno schema noto è elaborata più velocemente.

Riassumendo una serie di ricerche provenienti dalla psicologia sociale, dalla psicologia cognitiva e dall'estetica sperimentale, gli studiosi mostrano che (i) le immagini ad alta definizione sono valutate più positivamente di quelle sfocate, a parità di contenuto; (ii) gli stimoli presentati più volte diventano gradualmente più attraenti; (iii) i testi più chiari a livello di linearità narrativa e scritti in caratteri leggibili vengono percepiti come più 'piacevoli', rispetto agli stessi testi narrati in modo frammentario e scritti in caratteri complessi o poco leggibili. In sintesi, questa teoria propone che il piacere estetico sia una funzione della dinamica di elaborazione da parte del percettore: più fluentemente una persona riesce a processare un oggetto, più positiva sarà la sua risposta estetica. Questo ovviamente, non significa che vadano banditi gli effetti di *straniamento*.

Oggi conosciamo quasi tutto dei circuiti della *novelty* e degli apparati endocrini da essa coinvolti: (a) L'ippocampo è cruciale per la *novelty detection*, poiché confronta gli input sensoriali con i ricordi e le rappresentazioni già archiviate; (b) l'amigdala si attiva subito per intercettare l'eventuale potere ansiogeno della novità; (c) il sistema dopaminergico mesolimbico (in particolare l'area tegmentale ventrale) risponde immediatamente a nuovi stimoli innescando il circuito della ricerca (*seeking system*); (d) la corteccia prefrontale rappresenta l'alto magistrato cui spetta di decidere se avanzare o retrocedere, accettare o rifiutare il *novum*. Di qui l'attivazione di dopamina dinanzi a stimoli nuovi, di noradrenalina per potenziare il gradiente attenzionale e di cortisolo e Asse HPA (il cosiddetto circuito dello stress) per preparare l'organismo a reagire ad eventuali minacce.

Di nuovo emerge la profonda ambiguità della *novelty*, che può assumere valenza positiva (*novelty seeking*) quando prevalgono la curiosità e la ricompensa anticipata, oppure negativa (*novelty avoidance*) quando domina l'ansia per l'ignoto. Per dirimere questa ambiguità possiamo citare un test neuro-scientifico vecchio di sessant'anni, ma ancora molto autorevole in materia (Smock, Holt, 1962, pp. 631-642). Anticipando i risultati, il test ha verificato che relativamente ai bambini – meno riottosi degli adulti alla *novelty* – (i) gli eventi che inducono un conflitto percettivo (cioè inediti) suscitano un comportamento che massimizza il contatto percettivo di questi oggetti 'nuovi' facendo in modo che l'attenzione dei bambini sia apicale; inoltre, (ii) la variazione individuale della rigidità percettiva è inversamente proporzionale alla curiosità, ossia più i bambini sono curiosi e meno impiegano energie per creare circuiti sinaptici abitudinari.

Ora, l'osservazione quotidiana dei comportamenti di adulti e bambini è sufficiente a mostrare quanto il potere della novità incida sull'agire: oggetti insoliti/non familiari attirano l'attenzione, mentre la monotonia e la routine conducono gli individui alla continua ricerca di stimoli nuovi. Molti studiosi indagano la curiosità in quanto comportamento esplorativo per comprendere i processi motivazionali umani, considerandola ad esempio come (i) *effort after meaning* (sforzo verso il significato); (ii) *need for cognition* (bisogno di conoscenza); (iii) *competence motivation* (motivazione alla competenza). Inoltre, sembra che anche gli animali cerchino di esplorare ambienti nuovi per acquisire conoscenza a riguardo. La motivazione che sottostà alla curiosità si manifesta con azioni che possono aumentare (i) il livello o la quantità dell'input sensoriale, (ii) la prensilità percettiva, (iii) il comportamento verbale in grado di suscitare risposte da parte degli altri, (iv) le possibilità di evitare oggetti familiari o situazioni ambientali note. Tuttavia, la novità può anche indurre a una riduzione dell'input informativo attraverso processi comportamentali o trasformazioni percettive verso il 'familiare': secondo l'ipotesi dell'*incongruity-dissonance*, la novità infatti genera un conflitto percettivo (figura 3), per cui la curiosità non sarebbe altro che una conseguenza comportamentale del bisogno delle strutture cognitive (schemi) di tendere verso – e mantenere – organizzazioni semantiche coerenti. Se qualcosa non corrisponde agli schemi preesistenti, si sviluppano nuove strutture percettivo-cognitive oppure vengono modificate quelle preesistenti, e lo scarto tra struttura cognitiva ed eventi ambientali costituirebbe appunto la base motivazionale della curiosità.

Obiettivo dello studio di Smock e Holt fu quello di indagare come diversi tipi di incertezza influenzino la curiosità nei bambini e analizzare la relazione tra la modificabilità delle strutture percettivo-cognitive e le differenze individuali nel grado di motivazione alla curiosità. Ebbene, a 22 maschi e 22 femmine furono mostrate su un televisore dotato di un pulsante per ripetere la stessa immagine e di una leva per passare alla successiva (test della curiosità) delle immagini in cui erano in gioco (i) l'ambiguità dello stimolo (immagine omogenea o immagine con elementi dispersi) (figura 2), (ii) il conflitto percettivo (figure di animali esistenti VS figure di animali inesistenti) (figura 3). Se uno dei principali obiettivi

dello studio è stato di determinare l'effetto di diversi tipi qualitativi di novità sulla tendenza dei bambini a mantenere o cercare il contatto percettivo con gli oggetti, è emerso che gli stimoli nuovi hanno generato un numero significativamente maggiore di risposte rispetto a quelli familiari. Ripetiamolo, si tratta di bambini, poiché gli adulti in altri test hanno avuto reazioni tendenzialmente di rifiuto della novità – con buona pace di Šklovskij. Ora, è interessante che entro questo *penchant* per il nuovo da parte dei bambini la tipologia del nuovo abbia effetti particolari, così come rilevanti differenze distinguono maschi e femmine in relazione alla *novelty*: le femmine sembrano manifestare una maggiore preferenza per l'ignoto, anche se il gradiente di rigidità percettiva è elevato, mentre i maschi sono attratti dall'ambiguità dello stimolo o dalla incongruenza dello stimolo.

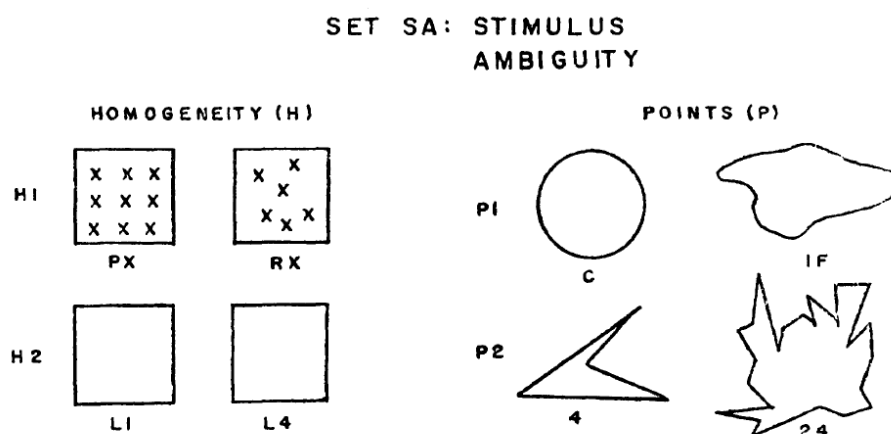


Figura 2. Ambiguità percettiva (Smock, Holt, 1962, p. 639).

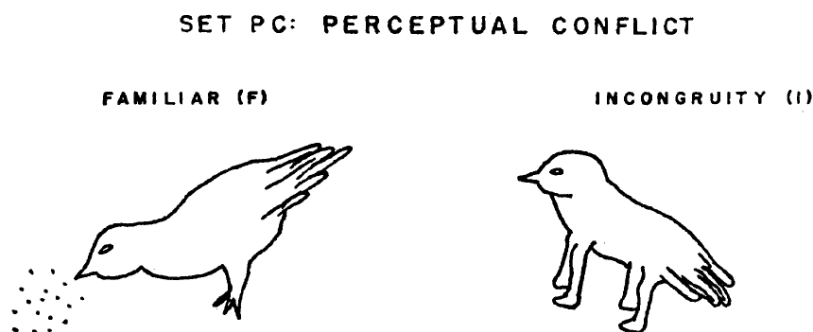


Figura 3. Conflitto percettivo (Smock, Holt, 1962, p. 640).

I risultati confermano come la novità suscita nei bambini un approccio generalmente positivo, e comunque più positivo che negli adulti, ormai preda di autostrade sinaptiche che guidano attraverso l'ippocampo con un pilota automatico la loro attenzione. Tuttavia emerge come le proprietà motivazionali della novità varino da individuo a individuo e che diversi tipi di novità sollecitino approcci positivi o negativi. L'assenza di una struttura degli eventi ambientali (ambiguità dello stimolo), ad esempio, genera nei maschi meno curiosità rispetto al conflitto percettivo (oggetti con caratteristiche non congrue); allo stesso tempo, le femmine risultano più curiose di fronte ad un contesto privo di informazioni necessarie per completare uno schema spazio-temporale degli eventi, ma sono relativamente

insensibili alla novità quando è possibile un'interpretazione alternativa familiare (ad es. oggetti non congrui).

Il fatto che la motivazione alla curiosità sia inversamente proporzionale alla rigidità percettiva (in condizioni di ambiguità dello stimolo, incongruenza e significatività della sequenza degli eventi) (figura 4) supporta l'ipotesi secondo cui la riduzione dell'input informativo associata alla rigidità percettiva tende a diminuire il conflitto generato dalla novità e, di conseguenza, l'esplorazione; in questo senso, la maggiore rigidità osservata nelle femmine contribuisce a spiegare la loro minore curiosità rispetto ai maschi. Si potrebbe ipotizzare che le differenze di genere nella risposta alla novità siano dovute a pratiche educative che influenzano lo sviluppo dei ruoli di genere (i genitori tendono ad essere più restrittivi con le bambine durante le prime fasi di sviluppo psicologico), ma non bisogna dimenticare che le femmine manifestano una elevata curiosità quando – e solo quando – mancano sufficienti informazioni per raggiungere una struttura percettiva o concettuale che risulti alla fine familiare. In questo, le procedure di *straniamento* potrebbero convergere maggiormente verso di loro e acquisire un'allure femminile...

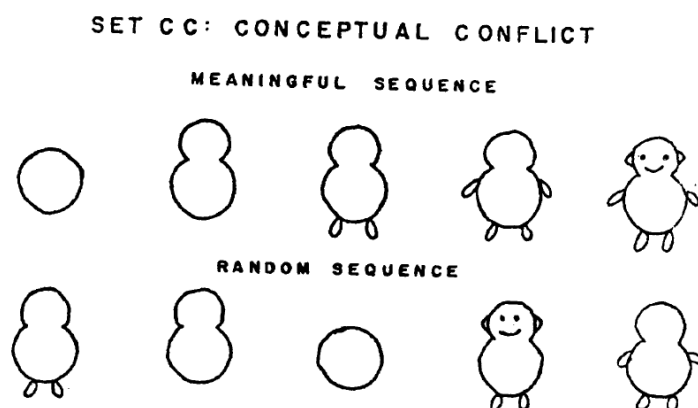


Figura 4. Conflitto concettuale (Smock, Holt, 1962, p. 641).

Bibliografia

- Adamo S. (2022), *Riflessioni sulla distanza: un dialogo a partire da Occhiacci di legno. Conversazione con Carlo Ginzburg e Gian Paolo Gri*, "Between", 12, 23, pp. 419-435.
- Bartolotta S. (2022), *Beyond suvin: Rethinking cognitive estrangement*, "Between", 12, 23, pp. 49-68.
- Berke J. D. (2018), *What does dopamine mean?*, "Nature Neuroscience", 21, 6, pp. 787-793.
- Berlina A. (2017), *Viktor Shklovsky: A Reader*, London, Bloomsbury Academic.
- Berlina A. (2018), *Let us return ostranenie to its functional role*, "Common Knowledge", 24, 1, pp. 8-26.
- Berlyne D. E. (1971), *Aesthetics and Psychobiology*, New York, Appleton-Century-Crofts.
- Bogdanov A. (2005), *Ostranenie, kenosis, and dialogue: The metaphysics of formalism according to Shklovsky*, "Slavic and East European Journal", 49, 1, pp. 48-66.
- Bonnell R. G. (1990), *Le despotisme dans les Lettres persanes*, "Studies on Voltaire and the Eighteenth Century", 278, pp. 79-103.

- Bourdieu P. (2025), *La distinzione. Critica sociale del giudizio*, trad. it., Bologna, Il Mulino.
- Boym S. (1996), *Estrangement as a lifestyle: Shklovsky and Brodsky*, "Poetics Today", 17, 4, pp. 511-530.
- Boym S. (2005), *Poetics and politics of estrangement: Viktor Shklovsky and Hannah Arendt*, "Poetics Today", 26, 4, pp. 581-611.
- Calabrese S. (2015), *La fiction e la vita. Lettura, benessere, salute*, Milano, Mimesis.
- Ceserani R. (1998), *Lo straniero*, Roma-Bari, Laterza.
- Clark A. (2023), *The Experience Machine: How Our Minds Predict and Shape Reality*, London, Allen Lane.
- Crawford L. (1984), *Viktor Shklovskij: Différance in defamiliarization*, "Comparative Literature", 36, 2, pp. 209-219.
- Di Tommaso L. (2008), *Ostranenije/Vefremdung: uno studio comparativo*, "Teatro e Storia", 29, pp. 273-312.
- Easterlin N. (2015), *Thick context: Novelty in cognition and literature*, in Levitin D. J. (ed.), *The Oxford Handbook of the Cognitive Science of Music*, Oxford, Oxford University Press, pp. 531-548.
- Felice D. (2000), *Una filosofia del dispotismo. Forma naturale e mostruosa di governo*, in Id., *Oppressione e libertà. Filosofia e anatomia del dispotismo nel pensiero di Montesquieu*, Pisa, ETS, pp. 19-117.
- Felice D. (2013), *Le Lettres persanes, un trattato filosofico-politico in forma di romanzo epistolare*, in Id., *Introduzione a Montesquieu*, Bologna, Clueb, pp. 23-40.
- Felice D. (2014), *Introduzione*, in Montesquieu, *Tutte le opere (1721-1754)*, trad. it., a cura di D. Felice, Milano, Bompiani, pp. X-CXXXV.
- Felice D. (2020), *Postfazione*, in Montesquieu, *Lettere persiane*, trad. it., a cura di D. Felice, Milano, Feltrinelli, pp. 341-380.
- Gabbani C. (2011), *Epistemologia, straniamento e riduzionismo*, "Annali del Dipartimento di Filosofia", 17, pp. 95-134.
- Ginzburg C. (1998), *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, pp. 15-39.
- Ginzburg C. (2019), *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, Macerata, Quodlibet.
- Godioli A., Bayraktar N. (a cura di) (2024), *E(n)stranged: Rethinking Defamiliarization in Literature and Visual Culture*, Cham, Palgrave Macmillan.
- Hekkert P., Snelders D., van Wieringen P. C. W. (2003), 'Most advanced, yet acceptable': *Typicality and novelty as joint predictors of aesthetic preference in industrial design*, "British Journal of Psychology", 94, 1, pp. 111-124.
- Innocenti C., Fioravanti G., Spiti R., Faravelli C. (2014), *La sindrome di Stendhal fra psicoanalisi e neuroscienze*, "Rivista di Psichiatria", 49, 2, pp. 61-66.
- Jauss H. R. (1977), *Perché la storia della letteratura?*, trad. it., Napoli, Guida.
- Koob G. F., Volkow N. D. (2010), *Neurocircuitry of addiction*, "Neuropsychopharmacology", 35, 1, pp. 217-238.
- Lehrer J. (2008), *Proust era un neuroscienziato*, trad. it., Torino, Codice Edizioni.
- Long M. E., Lieberman D. Z. (2023), *Dopamina. La chimica dei desideri*, trad. it., s.l., DeAgostini (Kindle Edition).
- Magherini G. (1989), *La sindrome di Stendhal*, Firenze, Ponte alle Grazie.
- Manera L. (2022), *Estrangement*, "International Lexicon of Aesthetics", 5, pp. 1-5.
- Martindale C., Moore K. (1988), *Priming, prototypicality, and preference*, "Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance", 14, 4, pp. 661-670.

- McGilchrist I. (2019), *The Master and His Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*, New Haven (CT), Yale University Press.
- Mihov K. M., Denzler M., Forster J. (2010), *Hemispheric specialization and creative thinking: a meta-analytic review of lateralization of creativity*, "Brain and Cognition", 72, pp. 442-448.
- Oever van den A. (2022), *Una archeologia della teoria dell'ostran(n)enie*, "Between", 12, 23, pp. 345-358.
- Reber R., Schwarz N., Winkielman P. (2004), *Processing fluency and aesthetic pleasure: Is beauty in the perceiver's processing experience?*, "Personality and Social Psychology Review", 8, 4, pp. 364-382.
- Silvia P. J. (2005), *Emotional responses to art: From collation and arousal to cognition and emotion*, "Review of General Psychology", 9, pp. 342-357.
- Sini S. (2018), *Il tenacissimo telos: assiologia del nuovo e il tessuto delle relazioni*, in Sini S., Castagneto M., Esposito E. (a cura di), *Roman Jakobson: linguistica e poetica*, Milano, Ledizioni, pp. 193-212.
- Smirnova N. N. (2024), *Fragmentation and defamiliarization as a process: V. B. Shklovsky rereads L. N. Tolstoy*, "Dva veka russkoi klassiki", 6, 2, pp. 66-81.
- Smock C. D., Holt B. G. (1962), *Children's reactions to novelty: An experimental study of 'curiosity motivation'*, "Child Development", 33, 3, pp. 631-642.
- Stendhal (1990), *Roma, Napoli e Firenze*, trad. it., Roma-Bari, Laterza.
- Stojmenović D. (2014), *Anti movement model: Ostranenie in the body of the film*, "Zbornik Akademije umetnosti", 2, pp. 78-92.
- Šklovskij V. (1976), *Teoria della prosa*, trad. it., Torino, Einaudi.
- Šklovskij V. (1982), *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, trad. it., Milano, Mursia.
- Vallortigara G., Chiandetti C., Sovrano V. A. (2011), *Brain asymmetry*, "Animal Cognition Science", 2, pp. 146-157.
- Veryzer R. W., Hutchinson J. W. (1998), *The influence of unity and prototypicality on aesthetic responses to new product designs*, "Journal of Consumer Research", 24, 4, pp. 374-394.
- Yon D. (2025), *A Trick of the Mind: How Predictive Processing Explains Perception*, New York, Random House.
- Zeki S., Ishizu T. (2011), *Toward a brain-based theory of beauty*, "PLoS One", 6, 7, e21852, pp. 1-10.