DOPPIOZERO

Le particelle elementari dell’esistenza

Paolo Gervasi

6 Ottobre 2014

Le esperienze artistiche piú significative del Novecento hanno scavato in profondità nella psiche umana, hanno attraversato le stratificazioni della coscienza fino a rappresentare ciò che Eric Kandel chiama “elementi primitivi emozionali”. L’intuizione già freudiana circa l’importanza delle emozioni per la strutturazione della coscienza e per l’attività psichica razionale, è stata confermata dalle ricerche di Hanna e Antonio Damasio, che hanno individuato tutti i livelli di interconnessione tra emozione e cognizione: attraverso i “marcatori somatici” il corpo traduce in informazione le reazioni fisiologiche al contesto, producendo cosí le particelle emozionali sulle quali la mente costruisce la concettualizzazione delle esperienze e la pianificazione delle azioni. I processi mentali sono regolati da un’interazione tra funzioni bottom-up ed elaborazioni top-down: un controllo cognitivo complesso regola e modula le emozioni primarie e costruisce il pensiero cosciente, inclusa la formalizzazione delle idee e l’espressione della creatività.

L’arte del Novecento rappresenta con precisione i nuclei emotivi fondamentali, il funzionamento delle emozioni come meccanismi biologici primari sui quali si basano la vita cosciente e gli aspetti nodali della comunicazione sociale. L’arte ha scoperto il doppio binario sul quale viaggiano la risposta fisiologica inconscia a una situazione ambientale, e la sua integrazione cognitiva e concettuale da parte della mente. Ha intuito quello che la neurobiologia conferma per via sperimentale: tutti gli eventi, sensoriali, emotivi, memoriali, che emergono alla coscienza cominciano in una zona inconscia, hanno un’incubazione precosciente e prerazionale.

E mentre l’attenzione cosciente riesce a concentrarsi soltanto su un numero limitato di informazioni, i processi mentali inconsci possono gestire

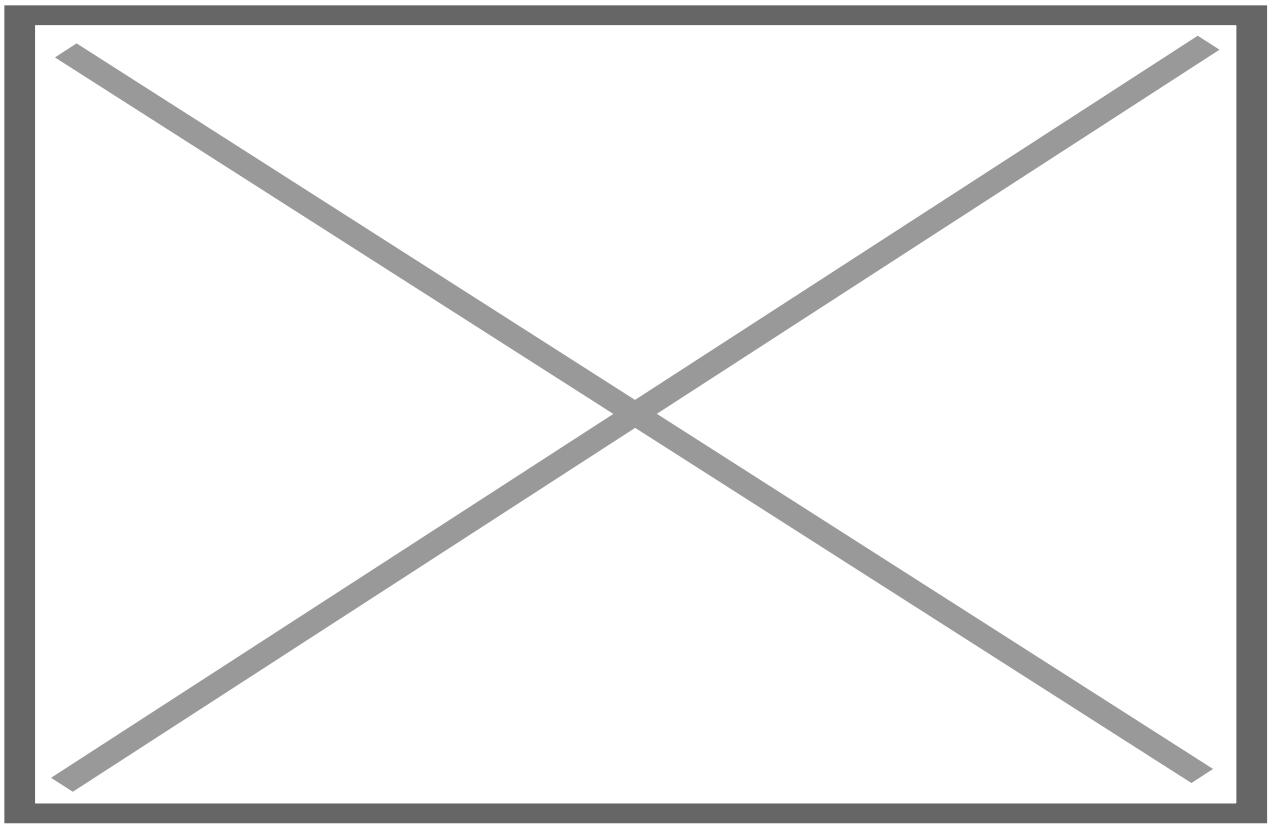
contemporaneamente elementi diversi e distanti, in quanto fanno riferimento a una vasta rete di funzioni cerebrali specializzate e autonome. In questo senso, il pensiero inconscio si rivela piú adatto e piú efficace nell'elaborazione di situazioni complesse, che richiedono l'interazione tra molti dati e il confronto di alternative simultanee. La funzione del pensiero inconscio quindi è decisiva per i processi di elaborazione e connessione delle idee e delle immagini artistiche, anche perché spesso l'arte è il frutto di una regressione volontaria e controllata nella zona dei desideri e delle pulsioni. Con la sua capacità di gestione sincronica e collegamento di elementi e stimoli differenti, e con la sua via d'accesso privilegiata alla dinamica dei conflitti psichici, l'inconscio cognitivo (descritto tra gli altri dagli studi di Seymour Epstein) si costituisce come il luogo di incubazione della creatività.

La "nuclearità" dell'arte novecentesca ha indicato alla critica la necessità di spostare la frontiera dell'interpretabile, di scendere in profondità, di andare oltre le superfici, di comprendere il funzionamento integrato dei circuiti emozionali, l'interazione di emozioni consce e inconsce. La critica ha abbandonato la rappresentazione "molare" dei testi e dei fenomeni artistici, per approfondire l'analisi e inoltrarsi nella dimensione in cui prendono forma le particelle elementari della cognizione, i nuclei conoscitivi fondamentali descritti dall'azione congiunta di psicologia cognitiva e neuroscienze. L'inconscio cognitivo non è piú come nella visione freudiana la terra selvaggia, distruttiva, incontrollata, primordiale dell'*Es*: al contrario, è un luogo che comunica con la coscienza, continuamente aggiornato dall'esperienza, è la dimensione nella quale avviene la gestazione delle idee, l'osmosi e la trasfusione tra le strutture del *bios* e le formalizzazioni del *logos*.

Nella pagine di Virginia Woolf, ha scritto Eric Auerbach, "sembra che non parlino piú esseri umani, bensí 'spirti fra cielo e terra', spiriti senza nome che riescono a penetrare nelle profondità dell'animo umano." Le lunghe digressioni che in *To the lighthouse* aprono voragini di tempo-coscienza tra un gesto e l'altro della signora Ramsay sono come "un'occhiata che da questa stanza qualcuno (chi?) avesse gettato nell'abisso del tempo". Tutto ciò che viene detto, ascoltato, visto, percepito "è il riflesso nella coscienza dei personaggi." Non solo non esiste "fuori dal romanzo stesso nessun punto dal quale vengono rappresentati gli uomini e gli avvenimenti", ma non esiste nemmeno "una realtà obiettiva diversa da quella soggettiva della coscienza dei personaggi". La soggettività del punto di vista non

è però soltanto una modalità di visione superficiale, ma è uno sguardo che sprofonda, che penetra nell’abisso del tempo, che partendo da un fatto esteriore si muove verso l’interno, producendo “un aprirsi del quadro sulla profondità della coscienza.”

La scrittura scopre una dimensione altra rispetto alle coordinate spazio-temporali cartesiane, una dimensione pre-soggettiva, dove le percezioni e le cognizioni emergono lentamente, non gestite da un soggetto, ma prodotte nel buio di un ventre cognitivo, di un laboratorio biologico che precede la coscienza e l’intenzionalità, nel quale prendono forma i nuclei basilari della coscienza, separati dal loro “contenitore” antropomorfo, sganciati da qualunque “io” umano che le organizza. Paolo Godani, proprio a partire dalla scrittura di Proust e di Musil, ha chiamato “tratti” questi elementi singolari senza soggetto, indipendenti dagli individui che qualificano, e dotati della “immortalità fantasmatica di qualcosa che pulsa nell’infinita immobilità del tempo, apparendo e scomparendo senza ragione, ma restando ciò che è, aleggiante nell’eterna evanescenza dell’essere.”



È questa la dimensione nella quale si forma e cade la lacrima della signora Ramsey, il fulcro del brano scelto da Auerbach per la sua analisi: “Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed; e tear fell; the waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad.” Su queste acque primordiali si increspa una cognizione del dolore che precede ogni consapevolezza razionale, ogni mediazione intellettuale, ogni rappresentazione antropomorfa della sofferenza.

Il modo in cui questa consapevolezza abissale affiora sul volto della signora Ramsey, il modo in cui il lettore è introdotto alla conoscenza di quel volto, è obliquo, frammentato e indiretto. La modalità di visione scorciata in Woolf somiglia a quella adottata da Vermeer per mostrare, riflesso nello specchio, il volto della suonatrice nelle sue *Lezioni di musica. Signora al virginale e gentiluomo* (1662-1665): nell’immagine triangolata dallo specchio Kandel ha riconosciuto un modo di enfatizzare “la tensione fra la realtà percepita e gli eventi reali che si svolgevano nella mente della donna.” Semir Zeki ha utilizzato questo stesso dipinto per mostrare il radicamento neurologico dell’ambiguità, interpretata non, tradizionalmente, come incertezza e vaghezza, ma come “certezza di molte condizioni diverse ed essenziali, tutte equivalenti e tutte espresse in un solo, intenso quadro; intenso perché traduce in immagini, con assoluta fedeltà, un gran numero di situazioni.”

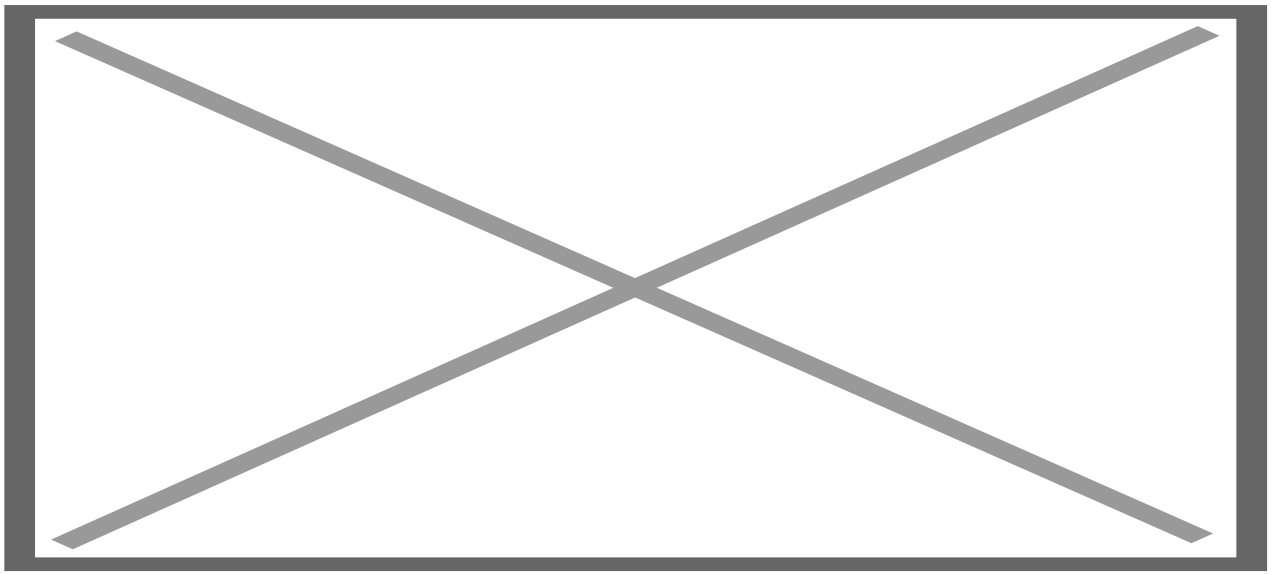
Questo dipinto, e i tanti affini ugualmente citati da Zeki (la *Donna in blu*; la *Donna che tiene una bilancia*; *La lettera*; *Padrona e cameriera*) spiega anche perché Vermeer sia cosí diffusamente presente nelle pagine di Proust: rappresenta per Swann, e ancora di piú per il narratore, un correlativo visivo della diffrazione delle prospettive, dell’inconciliabilità dei punti di vista, dell’indefinibilità dei volti, della rete di ambiguità che attraversa il romanzo. Anche in Proust la coscienza del ricordo che dà forma al romanzo è un luogo geologico, situato in profondità, e costituito da una stratificazione degli stati psichici che la scrittura risale, per ricollocarli in una dimensione di compresenza, generata da una continuità e da una simultaneità delle condizioni psicofisiche connesse al ricordo: lo stato psichico che attiva la memoria è scritto nel corpo, nelle sue cavità biologiche, ed è lí che la scrittura va a *leggerlo* per restituirlo alla dinamica delle percezioni.

La frammentazione, la nuclearizzazione della trama e delle vicende dei personaggi nel romanzo moderno implica l'intuizione della struttura nucleare della realtà. E una nuclearità originaria rappresenta, secondo Antonio Damasio, l'unità biologica fondamentale dell'esistenza. Il livello primario della coscienza è una *core consciousness* che rende l'individuo consapevole esclusivamente del suo *qui* e *ora*, della sua esistenza puntuale e momentanea: è un affiorare istanteneo, discontinuo, la cui durata non è garantita, dal mare dell'indistinto. Un balenare di coscienza che costruisce un sé altrettanto instabile e momentaneo, il *core self*, un'ombra che affianca la percezione, un alone di consapevolezza che si dispone intorno ai pattern neurali che processano l'interazione con l'ambiente e la modificazione della mente che ne consegue. Una sorta di meta-percezione, che non si distacca però dalla relazione incorporata oggetto-mente, o mente-ambiente, attraverso un'astrazione concettuale: è il fantasma di questa relazione, e si fonda sulla rappresentazione inconscia che il cervello fa dello stato dell'organismo.

Su questa provvisorietà nucleare è costruita la coscienza estesa, che introduce la dimensione temporale e identitaria della consapevolezza, e fonda il sé autobiografico, dotato di una memoria capace di collegare i punti di emergenza della coscienza nucleare e di disporli dentro un ordine narrativo, una coerenza che si dispiega nel tempo. La memoria stessa funziona come un meccanismo di riattivazione della situazione psichica e delle reazioni biologiche prodotte da un determinato evento, la cui esperienza è stata registrata nel cervello al livello della proto-coscienza. La memoria recupera la modificazione delle configurazioni mentali che era stata innescata dall'interazione con l'ambiente: alla base della memoria sta prima di tutto un ricordo sensoriale, una registrazione percettiva pre-cosciente. Anche la memoria quindi è strettamente correlata alla formazione della coscienza nucleare: la coincidenza tra la ricerca neuroscientifica e la rappresentazione letteraria dei processi psichici concepita da Proust qui diventa vertiginosa.

La consapevolezza linguistica e memoriale, che elabora le informazioni a un alto livello di formalizzazione, non è il momento primario, originario e fondativo della cognizione: le forme nucleari della coscienza precedono le inferenze e le interpretazioni, e soprattutto precedono la verbalizzazione, l'espressione grammaticalizzata nel linguaggio. Il primum della coscienza è non-verbale, la coscienza non comincia con il linguaggio: è piú sottilmente persistente, piú

stabile, ma anche piú profonda, piú impalpabile e piú inudibile della sua traduzione verbale. Le modalità stesse della cognizione inducono a supporre che esista una coscienza biologica preverbale, una rappresentazione della condizione di esistere che precede il linguaggio e ne fonda le condizioni di possibilità.



La preverbalità della coscienza è un'ipotesi suggestiva, che potrebbe aiutare a comprendere la tensione diffusa nel corso del Novecento, tra gli artisti figurativi come tra gli scrittori, di risalire verso le zone liminari del pensiero, di sondare le possibilità estreme del linguaggio, la sua tenuta di fronte al limite, la sua capacità di sostenere il grande *silenzio* della materia. Molta arte novecentesca resta letteralmente incomprensibile se non si assume nell'analisi questa tensione a includere nel *dicibile* un'esistenza puramente biologica che precede la formazione della coscienza individuale, e che vede nell'autocoscienza un increspersi riflessivo della materia, un sussulto biologico di gran lunga precedente a ogni alfabeto, una particolare configurazione del *bios* ancora completamente ignara del *logos*.

Nell'arte del Novecento ricorre il tentativo di sondare la zona in cui avviene questo increspersi che Damasio chiama proto-self, e il suo primo organizzarsi e "rappresentarsi". L'arte tenta di *dire* ciò che avviene vicinissimo ai processi organici e biologici, interroga il momento di trapasso dal buio delle percezioni alla luce dell'autoriflessione, cerca il punto di contatto tra il *bios* e il *logos*, dove quest'ultimo non è ancora però cognitivamente strutturato. Mostra con il minimo di mediazione possibile *the feeling of what happens*, la sensazione prelogica (

wordless), non verbalizzabile, che il mondo *accade* intorno all'organismo, e che l'organismo viene coinvolto e modificato da questo accadere, e che questo accadere è percepito da "qualcosa" che non è ancora un individuo, ma è un'aggregazione minima di coscienza, a sua volta resa possibile dalla semplice rappresentazione neurale dei processi, dalla registrazione dell'equilibrio biologico del corpo che avviene nel cervello.

La parola greca che definisce la mente, *psyche*, era utilizzata, ricorda Damasio, anche per definire il respiro e il flusso del sangue. In questa permeabilità semantica si cela forse un'intuizione originaria del fondamento biologico della cognizione, del radicamento corporeo dei processi mentali. La coscienza del sé comincia con il controllo cerebrale dei flussi sanguigni e del ritmo del respiro, e a partire da quel controllo si delineano i confini di un corpo, e la *storia* delle sue relazioni con l'ambiente.

Il soggetto si forma narrativamente organizzando le percezioni nucleari, come Auerbach aveva capito osservando la svolta novecentesca delle tecniche di rappresentazione della realtà: "in noi si compie ininterrottamente un processo di formazione e di interpretazione il cui soggetto siamo noi stessi. Noi cerchiamo continuamente di dare ordine, interpretandola, alla nostra vita col passato, presente e avvenire". Ma la costruzione del nucleo soggettivo non avviene soltanto sull'asse temporale, avviene anche in relazione al contesto nel quale è immerso, che agisce sulle configurazioni cognitive: la mente/corpo si interpreta dando senso al proprio rapporto con "l'ambiente, col mondo in cui viviamo, sicché essa assume per noi un aspetto complessivo che cambia di continuo".

Nella letteratura contemporanea Auerbach vede "una tecnica per dissolvere la realtà che passando per il prisma della coscienza si frange in aspetti e significati molteplici." Ma non si tratta soltanto di una dissoluzione conseguente alle spinte centrifughe e disgregatrici esercitate sulla realtà dall'accelerazione semiotica ed esperienziale novecentesca. Si tratta anche di una "scomposizione" della realtà nelle sue componenti nucleari, di una ricostruzione del suo codice genetico. Nella lacrima della signora Ramsey, come nelle reminescenze proustiane e nelle epifanie joyciane, c'è il DNA dell'uomo: si tratta di oggetti nei quali è miniaturizzata l'essenza dell'esistenza umana, dai quali emana non solo "la

pienezza e profondità vitale d'ogni attimo", ma anche il nucleo di quanto "negli uomini in genere vi è di elementare e universale", "i tratti elementari della nostra vita."

Testi citati

Eric Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1956.

Antonio Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 1995.

Antonio Damasio, *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano, 2000.

Antonio Damasio, *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*, Adelphi, Milano, 2012.

Seymour Epstein, *Integration of the cognitive and the psychodynamic unconscious*, "American Psychologist", 49 (1994): 709-724.

Paolo Godani, *Senza padri. Economia del desiderio e condizioni di libertà nel capitalismo contemporaneo*, DeriveApprodi, Roma, 2014.

Eric R. Kandel, *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, Cortina, Milano, 2012.

Semir Zeki, *La visione dall'interno: arte e cervello*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

