

Le emozioni nella letteratura
Ricerca attuale e radici retoriche –
con un'appendice: la gioia di Eichendorff
di *Stefan Nienhaus*

Abstract

Since the last decades of the Twentieth Century the research on emotions has very much improved, and today (under the name of *Emotionsforschung* o Affective Sciences) it is progressively engaging the humanities, from psychology to sociology, anthropology and ethology, from political, economic and legal sciences to linguistic, cultural and literary disciplines. The humanities, involved in this research turn, are also discovering the possibility of working with natural sciences such as neurology and technologies concerning artificial intelligence.

Emotions should always be considered even as cognitive abilities. Ancient rhetoric not only knew this, but also started a teaching on how to bring awareness to the constitution of the affects and the linguistic and gestural ways to provoke them, in order to use them to increase the effectiveness of speech. In literature, all textual elements contribute to the evocation of emotion. In the literary model of reality the figuration of emotions cannot be considered the figuration of emotions as a result of the addition of textual elements but rather as a result of their combination, the interweaving of all textual factors. In any case, the totality of determinations of all the elements of the textual artifact, which presents itself to the reader as a result of his own imagination, justifies the poetic perception of reality as “magical”, as space, time and action that are never without signification and emotional evaluation.

The literary studies that deal with the emotional power of texts can be divided up into three groups: the first analyses the textual representation of individual emotions (which, of course, recalls the of traditional *Motivforschung*, but often these new studies are opened to a context of interdisciplinary investigations); the second group investigates the textual strategies for emotional evocation in individual works or in the *oeuvre* of a single author; and finally, the third group tries to (re)construct a general emotional code typical of a particular cultural-historical period.

The interdisciplinary approach is to be considered the first general positive result of the new *Emotionsforschung*; equally positive is without doubt the “rediscovery” of the rhetoric tradition. Furthermore, the interest in the evocation of emotion has added a new element to the study of the reception of literature: since the late 1980s, English-speaking scholars have been investigating generalizable trends of readers' emotional involvement in reading with empirical methods, always starting from the premises of an interaction between the text and the reader.

I

Il lettore si ritaglia il suo spazio e il suo tempo

La ricerca sul performativo nella letteratura è partita dal teatro che, con la messa in scena, rende immediatamente plausibile la necessità di non fermarsi allo studio del testo

considerato semplicemente la base per una realizzazione nello spazio del palcoscenico e nel tempo della rappresentazione¹. Il pubblico in sala partecipa attivamente alla creazione momentanea dell'opera, diventa compartecipe dell'atto artistico. L'attenzione sull'aspetto effimero dell'evento, sull'interazione tra attori e pubblico ha portato ad una nuova prospettiva della ricerca che sposta l'accento dal testo del dramma come essenza profonda, alla superficie della performance come centro dell'estetica teatrale. Non solo leggere un testo di un dramma realizza un'azione del tutto diversa dal teatro, anche la registrazione di una messa in scena non corrisponde più alle condizioni estetiche del teatro, diventa, invece, parte di una narrazione storico-documentaria del tutto diversa che sospende le condizioni fondamentali dell'evento esistente solo in spazio e tempo definiti e dell'interazione tra attori e spettatori.

Il teatro è stato anche da sempre al centro delle riflessioni sull'effetto trasformativo: il pubblico che ha deciso di partecipare all'evento della rappresentazione è esposto ad una serie di fattori che tendenzialmente determinano la sua percezione della realtà, almeno per la durata dello spettacolo, forse anche dopo la sua fine. La situazione ritualizzata crea quell'atteggiamento concentrato e di maggiore attenzione che apre lo spettatore verso trasformazioni fisiche e mentali che, sin dalle considerazioni di Aristotele nella *Poetica*, sono interpretate come effetti emotivi².

Le condizioni del performativo non sono, però, limitate all'estetica teatrale. Anche l'atto di lettura può essere descritto come uno specifico cambiamento della realtà della persona che legge, come anche degli altri, che probabilmente la circondano. Aprendo il libro (o accendendo l'e-book) la persona cambia radicalmente il suo rapporto con il contesto spaziale, temporale e sociale. Diventando con questa azione lettore, si isola dal contesto e passa ad un'attività che nella lettura silenziosa permette solo a lui una comunicazione con il testo, trasportandola mentalmente in dimensioni spaziali e temporali diverse dalla realtà empirica circostante: «Nel soggiorno c'è una poltrona bassa, dove Stella legge la sera [...]. Legge quello che le capita, legge ogni cosa, le capita un libro per le mani, lo apre e vi si immerge, vi è qualcosa di crudele in ciò»³. La "crudeltà" consiste qui nella radicale separazione con la quale il lettore esclude gli altri che non sempre sono disposti ad accettare di buon grado la negazione del dialogo con loro a favore di quello silenzioso con il testo⁴. Durante un viaggio, per esempio, nella comunità casuale di passeggeri di uno scompartimento del treno, aprire il libro viene interpretato come dimostrazione di disinteresse nei confronti della consueta conversazione small talk (e, appunto, questo rifiuto non sempre viene accettato). Aprendo il libro, il lettore attraversa un soglia che cambia la sua realtà, la trasformazione fisica (l'esclusione di altre attività, la tendenziale immobilità del corpo, la limitazione del raggio di vista sulla pagina ecc.), mentale ed affettiva avviene già con questa azione, creando le condizioni per potenziali trasformazioni che possono realizzarsi durante l'atto di lettura vero e proprio:

Da una parte il lettore si appropria di ciò che legge – egli "divora" il romanzo, lo incorpora. Leggere vuol dire compiere un atto di incorporazione: di assumere nel proprio corpo (incor-

porare) e impersonare. Ciò che si legge diventa parte della lettrice ed è in grado di provocare effetti somatici, psicologici, emozionali ed energetici. La lettura si compie come atto fisico. D'altra parte l'immersi nel romanzo, lo sprofondarsi nella lettura crea una situazione liminale: essa è libera dal quotidiano, assorbita in un altro mondo che le apre nuove possibilità di immaginazione, riflessione, emozione e identificazione e che – per la durata della lettura – la irretisce con il suo potere. L'atto del leggere dispiega così una capacità di trasformazione il cui effetto può essere limitato alla durata della lettura ma può anche perdurare ben oltre quel lasso di tempo⁵.

2

L'arte fa anche pensare ma suscita soprattutto emozioni

Il termine tedesco *Geisteswissenschaften* per indicare gli studi umanistici chiarisce bene l'interesse principale della tradizionale ricerca dedicata ai fenomeni della cultura umana che consiste nell'indagare sullo "spirito", sui concetti mentali e i significati razionali, sia che riguardino l'"idea" nell'opera artistica, il "contenuto sociale", oppure soltanto il riflesso della realtà storico-empirica. L'estetica come disciplina filosofica difendeva la dignità dell'oggetto della sua ricerca sottolineando l'efficacia dell'opera artistica sulla mente: «L'arte fa pensare»⁶. Soltanto negli ultimi decenni del Novecento si è rafforzato l'interesse per le emozioni coinvolgendo con il termine *Emotionsforschung* (*Affective Sciences*; ricerca sulle emozioni) tutte le discipline delle scienze umane, dalla psicologia alla sociologia, antropologia, etologia, scienze politiche, economiche e giuridiche, linguistica e scienze culturali e letterarie: tutti i campi degli studi umanistici sono ormai coinvolti in questo indirizzo di ricerca scoprendo anche la possibilità di collaborare con le scienze naturali come la neurologia e con tecnologie che riguardano l'intelligenza artificiale. Non è qui il luogo per toccare nemmeno superficialmente gli interessi specifici o i risultati finora ottenuti nei vari settori della ricerca⁷. Ma deve essere sottolineato che l'*emotional turn*⁸ non guarda affatto soltanto gli studi della psicologia e che si tratta di un approccio decisamente interdisciplinare – probabilmente in un modo ancora più esteso rispetto alla ricerca sul performativo con la quale pure si è parallelamente sviluppato⁹.

Nel campo degli studi culturali si è verificato un vero e proprio boom di ricerche che riguardano la funzione emozionale nella produzione, la ricezione di opere artistiche e altre forme di comunicazione. L'«arringa per una ricerca sulle emozioni nelle scienze culturali», pronunciata da Thomas Anz nel 1999, è stata largamente accolta e oggi nessuno avrebbe qualcosa da ridire sulla sua analisi di allora:

Abbiamo imparato nello studio della letteratura che essa trasmetterebbe a noi lettori punti di vista, ideologie, norme o valori, sospenderebbe i consueti modi di percepire la realtà e le certezze culturali, concepirebbe proprie costruzioni della realtà, orienterebbe l'attenzione del lettore sulla propria costituzione, darebbe risposte alle questioni politiche, sociali e an-

che estetiche, decostruirebbe sistemi di senso metafisici e tant'altro di simile. Tutto questo è indubbiamente importante, trascura, però, le funzioni emozionali della letteratura, il suo significato soprattutto per i desideri e anche per le paure degli autori e dei lettori¹⁰.

3

Come si può definire il concetto di “emozione”?

I tentativi di trovare una definizione del concetto di emozione avrebbero potuto attingere al sapere della retorica antica partendo dalla dottrina sugli affetti di Aristotele, ma, purtroppo, per la maggior parte ne sono rimasti all'oscuro¹¹. Aristotele si dedica agli aspetti specifici dei singoli affetti nella cornice di un'ampia definizione che comprende tutto ciò che si intende in generale con sentimento¹². Suo attributo essenziale è quello di essere collegato con il piacere o il dispiacere. Il piacere per Aristotele non è semplicemente piacere dei sensi ma corrisponde allo stato «in cui viene raggiunta l'ottimale realizzazione della propria natura», dove per “natura” non si intendono le caratteristiche innate ma «l'atto intellettuale compiuto di cui è capace un essere umano relativamente alle sue abilità e capacità»¹³. Il *piacere* subentra nella felicità appagata per qualcosa. *Piacere* o *dispiacere* sono inscindibili componenti di qualsivoglia attività conoscitiva intellettuale. Aristotele parla di conoscenza non solo nel contesto della conoscenza razionale intellettuale, ma la riferisce a tutte le esperienze reali, poiché anche alla base della comprensione psichica vi è sempre un atto di riconoscimento delle differenziazioni e determinazioni: io percepisco la presenza di un altro essere vivente attraverso i miei organi sensitivi, ma devo determinarne la sua potenziale amicizia o inimicizia attraverso un atto di conoscenza emozionale, poiché viene riconosciuto e determinato il «*cambiamento qualitativo* dell'attività spirituale»¹⁴ come piacere o dispiacere¹⁵. A questo scopo non è assolutamente necessaria una consapevolezza razionale dell'emozione, una valutazione dell'idea così come viene postulata oggi dalla psicologia cognitiva, vale a dire un atto rappresentativo che soltanto consentirebbe di definire come emozione un sentimento altrimenti indefinito. Secondo Aristotele invece il sentimento si definisce – senza compensazione rappresentativa – «nell'atto attento di distinzione e nella diretta percezione ad esso legata del *cambiamento qualitativo* intellettuale»¹⁶. Se qualcuno o qualcosa mi si presenta in maniera amichevole o ostile lo percepisco senza per questo fissarlo a livello razionale. Io percepisco la *paura* senza prima doverla ricondurre al *concetto di paura*.

Rappresentazione e immagini si presentano soltanto nell'ambito di una discussione del concetto di emozione a livello di *retorica*. L'oratore deve trovare immagini il cui oggetto possa essere riconosciuto dal pubblico come evocatore di piacere o dispiacere e percepito o già nel presente o da anelare o evitare per il futuro. Deve trattarsi necessariamente di affetti specifici, dei quali l'oratore deve dipingere una chiara immagine affinché possa suscitare nel suo pubblico un sentimento che corrisponda a quella idea. Il destinatario riconosce così ciò che gli viene presentato come promessa di piacere o

di dispiacere. Per quanto riguarda uno specifico singolo affetto, come per esempio la rabbia, viene suscitata una volontà di eliminazione di una situazione che provoca dispiacere e di aggressione verso la presunta causa di essa – dunque, secondo Aristotele, verso colui che disattende o disprezza (nell’atto immaginativo è incluso il fatto che questo pathos possa essere abilmente costruito e percepito solo dal pubblico). Nella *Retorica* di Aristotele il problema non è quello di determinare ciò che costituisce un sentimento in generale, ma di circoscrivere tutti i possibili aspetti specifici per i quali l’oratore possa costruire idee in grado di suscitare relative emozioni presso il suo pubblico. Non esiste un giudizio privo di emozione: la conoscenza di *ethos* e *pathos* è parte irrinunciabile della consapevolezza retorica: solo se ho piena chiarezza sulla mia condizione emotiva e delle relative possibili impressioni sul pubblico (una “rappresentazione favorevole del carattere” come degno di fiducia), sull’umore del pubblico e sui mezzi per influenzarlo (“eccitazione degli affetti”) – solo allora ho la possibilità di catturare l’attenzione per le mie dimostrazioni logiche:

Da un punto di vista strutturale il *pathos* comincia come l’*ethos*: esso mette l’inclinazione dell’ascoltatore in uno stato che dirige la sua capacità di giudizio nel senso dell’oratore [...]. Non esiste una comunicazione senza contesto, piuttosto gli umori del pubblico in quanto base di partenza per le conclusioni sono altrettanto importanti quanto l’immagine dell’oratore¹⁷.

Nella sua *Poetica*, Aristotele insiste sull’inscindibile nesso tra la rappresentazione dei fatti e lo stimolo affettivo per la *diànoia*, la conduzione mentale del pubblico:

I temi concernenti il pensiero sono questi: tutti quelli che devono essere procurati dal discorso. Loro parti sono il dimostrare, il dissolvere <argomenti> e il procurare emozioni (come pietà o terrore o ira e quante sono di tal fatta) e inoltre grandezza e piccolezze¹⁸.

Persa la memoria del lavoro già svolto dalla retorica antica, nella ricerca moderna, inizialmente, si sono occupate delle emozioni soprattutto la psicologia e la teoria della comunicazione trovando anche con più facilità campi di collaborazione con l’estetica che di solito fa riferimento a loro per attingere ad una definizione del concetto di “emozione”. Utili per l’indagine sulle rappresentazioni letterarie di emozioni e sulla loro eventuale efficacia affettiva risultano soprattutto le ricerche sulla comunicazione.

Nel suo libro *Expression of Emotions in Man and Animals*¹⁹ del 1872, Charles Darwin ha gettato le basi per la moderna ricerca sulle emozioni e la loro espressione non verbale. La sua convinzione che le emozioni e le reazioni fisiche ad esse siano innate e universali sono in parte state criticate e respinte. Le sue risposte alla domanda «perché nel provare una particolare emozione compiamo un particolare movimento e non un altro?»²⁰, le descrizioni dettagliate delle forme di espressioni (per lo più facciali) di determinate emozioni e lo sviluppo della loro produzione con il tentativo connesso di

definire più precisamente una serie di emozioni di base: tutte queste ricerche rigorose e precise sono sempre da considerare un riferimento valido per gli studi sulla comunicazione involontaria di emozioni che si dedicano alla mimica e ad altre forme di linguaggio del corpo. Insuperato è, per esempio, il capitolo dedicato all'«attenzione su se stessi, vergogna, timidezza, modestia» che riguarda come espressione emozionale involontaria un aspetto che ha un ruolo importante in tante descrizioni letterarie:

Il rossore è l'espressione più caratteristica dell'uomo e la più umana di tutte le espressioni. Le scimmie diventano rosse per la collera, ma occorrerebbero moltissime prove indiscutibili per convincerci che un qualsiasi animale possa arrossire di vergogna. Il rossore della faccia è dovuto al rilassamento della tunica muscolare delle piccole arterie dalle quali passa il sangue che va a riempire i capillari. Tale rilassamento dipende da un'azione portata direttamente sul centro vasomotore specifico. [...] Noi possiamo provocare il riso sollecitando la pelle; possiamo provocare il pianto o l'aggrottamento delle sopracciglia con uno schiaffo, il tremito con una minaccia di una sofferenza, e così via; ma [...] non possiamo provocare il rossore con nessun mezzo fisico, cioè con nessuna azione sul corpo. È la mente che deve essere colpita. Il rossore non è solo involontario, ma anzi il desiderio di reprimerlo lo fa addirittura aumentare, perché concentra l'attenzione su noi stessi²¹.

Rispetto alla comprensione di un concetto di emozione non ridotto all'espressione spontanea e incontrollata ma consapevole e, dunque, come fenomeno cognitivo, nel campo della ricerca psicologica si concorda, in linea di massima, nel distinguere due aree di definizione: l'approccio dimensionale e quello categoriale²². I modelli dimensionali ricorrono alle ricerche di Wilhelm Wundt e alla teoria dell'espressione che cerca di inquadrare le emozioni in uno schema tridimensionale con i poli di "eccitazione-calma", "piacere-dispiacere" e "tensione-rilassamento"; la definizione dello spazio emozionale riguarda così in realtà due aree concettuali differenti: quella che la psicologia chiama la "valenza" dell'emozione con "piacere-dispiacere" da un lato e, dall'altro, la sua "attivazione" che comprende entrambi i poli di "eccitazione-calma" e "tensione-rilassamento". Il contributo più importante dei modelli dimensionali che si sono sviluppati in seguito sulla base dello schema di Wundt è il tentativo di poter descrivere anche emozioni miste e di porre l'attenzione sull'aspetto dell'intensità superando i concetti, spesso semplificanti, di emozioni semplici. I modelli categoriali cercano, invece, di fornire un elenco proprio di una serie circoscritta di emozioni che si dovrebbero individuare attraverso ricerche empiriche su somiglianze. Sulla base di concetti non sempre ben definiti, si è giunto a raggruppamenti che possono variare da un numero di quattro a nove, fino a 19 "emozioni fondamentali" senza poter fare coincidere sempre gli aspetti di somiglianza semantica, giudizio sulla presenza nel sentire quotidiano e espressioni distinguibili. Lo psicologo Keith Oatley fornisce l'interessante esempio di una tipologia proveniente da una millenaria tradizione letteraria indiana nella zona dell'attuale Kashmir:

In una rappresentazione teatrale [...], un attore recita una particolare emozione con i gesti e il tono della voce. Poi, con un processo empatico, gli spettatori sperimentano, o gustano, emozioni che in sanscrito si chiamano *rasas*, che corrispondono alle emozioni recitate, ma non sono esattamente le stesse. Sono basate sull'esperienza degli spettatori rispetto a quanto raffigurato sulla scena. I teorici indiani hanno elencato nove emozioni quotidiane e i loro equivalenti letterari *rasas* (indicate tra parentesi):

- delizia (l'amoroso);
- riso (il comico);
- dispiacere (colui che è degno di compassione o il tragico);
- collera (il furioso);
- eroismo (l'eroico);
- paura (il terribile);
- disgusto (l'odioso);
- stupore (il meraviglioso);
- serenità (il pacifico)

Ogni opera letteraria si concentra in particolare su una di queste emozioni, anche se possono essere ottenute tramite le altre e con quelle che i teorici definiscono stati mentali transitori, come lo scoraggiamento o l'apprensione²³.

L'aspetto più importante di questi approcci consiste nel poter individuare e circoscrivere singole emozioni e di non limitarsi alla descrizione di uno stato emozionale che non attiene alla tipologia. Sarebbe interessante riflettere sulle somiglianze e sulle differenze tra l'elenco del teatro sanscrito, al quale lo psicologo canadese ha pensato di dover ricorrere, e quello delle emozioni fondamentali che, partendo dalle opposizioni di piacere o dispiacere, gioia o tristezza (e che provoca nel pubblico avvicinamento o distanza), fornisce Aristotele: ira/mitezza; amore/odio; paura/ardimento; vergogna/mancanza di pudore; benevolenza/ingratitudine; compassione/sdegno; invidia/emulazione²⁴.

Senza voler introdurre una netta distinzione tra i termini emozione, sentimento o affetto, si può azzardare una definizione del concetto partendo dalla supposizione che, per essere percepite, recepite, riconosciute ed espresse, le emozioni devono essere sempre anche cognitive. L'antica retorica non solo già sapeva questo, ma aveva avviato un insegnamento su come portare alla consapevolezza la costituzione degli affetti, il loro funzionamento e i mezzi linguistici e gestuali per suscitarli, con lo scopo di poterli utilizzare per aumentare l'efficacia del discorso.

Nella sua innovativa ricerca su *Sprache und Emotion* (Lingua ed emozione), la linguista Monika Schwarz-Friesel ha fornito una definizione che, non dimenticando il modello dimensionale, fa sempre riferimento alle riflessioni fondamentali di Aristotele:

[Le] Emozioni sono categorie di una sindrome multidimensionale, rappresentate internamente e soggettivamente percepibili, categorie che l'individuo può registrare in modo introspettivo-spirituale e anche in modo fisico come rivolte al suo io, e i cui dati esperienziali

sono legati ad una valutazione positiva o negativa e possono essere realizzati in una varietà di espressioni percepibili per gli altri. I processi di valutazione riguardano giudizi con i quali l'individuo giudica o il suo sentire fisico, o il suo stato d'animo, i suoi impulsi d'azione, i suoi pensieri oppure le situazioni ambientali in generale. Il livello soggettivamente percepibile delle emozioni è il livello dei sentimenti. [I] Sentimenti sono, dunque, valutazioni soggettive di stati emozionali recepite introspettivamente. Per recepire questi stati in un modo introspettivo, essi devono essere percepibili consapevolmente come rappresentazioni. La rappresentazione cosciente si basa, da parte sua, su una forma di concettualizzazione, e perciò [i] sentimenti sono stati emozionali influenzati cognitivamente. Dunque, quando parliamo della nostra paura, della gioia, del nostro amore codifichiamo stati emozionali sentiti soggettivamente e coscientemente²⁵.

La constatazione di Aristotele che i sentimenti siano sensazioni portate al giudizio sul piacere o dispiacere serve, oltre che a definire la loro essenza, comunque anche alla distinzione tra le emozioni positive (per esempio "gioia") e quelle negative ("tristezza"). In ugual modo restano utili, però, i parametri derivanti dal modello dimensionale, cioè "intensità" e "durata", per cogliere le qualità delle emozioni particolari²⁶.

4

Come si spiega che un testo scritto può provocare in noi emozioni?

Nel suo fortunato libro *Emotions Revealed. Understanding Faces and Feelings* (2003) lo psicologo e studioso della comunicazione non verbale Paul Ekman, ragionando sul fenomeno dell'empatia, si pone la domanda se per "scatenare una reazione emozionale empatica" non sia necessario conoscere la persona in oggetto e nemmeno se questi sia "presente in carne e ossa", e che basti anche solo vederlo sullo schermo o leggere di lui nel testo di un racconto:

Sebbene non vi sia dubbio sul fatto che possiamo provare delle emozioni leggendo di uno sconosciuto, è sorprendente che qualcosa che è apparso così tardi nella storia della nostra specie, il linguaggio scritto, possa generare delle emozioni. Suppongo che il linguaggio scritto venga convertito nella nostra mente in sensazioni, immagini, suoni, odori, persino sapori, e quando ciò avviene queste immagini vengono trattate come ogni altro evento dai meccanismi di valutazione automatica, scatenando emozioni. Se potessimo bloccare la produzione di queste immagini, credo che il linguaggio, da solo, non riuscirebbe ad evocare le emozioni²⁷.

Un primo aiuto per comprendere fenomeni complessi come l'empatia arriva dalla neuroscienze: il gruppo di ricercatori intorno a Giacomo Rizzolatti è riuscito ad individuare un spazio nel nostro cervello dove i "neuroni specchio" agiscono in un modo che permetterebbe

di spiegare fisiologicamente la nostra capacità di porci in relazione con gli altri. Quando osserviamo un nostro simile compiere una certa azione si attivano, nel nostro cervello, gli stessi neuroni che entrano in gioco quando siamo noi a compiere quella stessa azione. Per questo possiamo comprendere con facilità le azioni degli altri: nel nostro cervello si accendono circuiti nervosi che richiamano analoghe azioni compiute da noi in passato²⁸.

Forme più o meno complicate di imitazione, di apprendimento, di comunicazione gestuale e addirittura verbale trovano, infatti, un riscontro puntuale nell'attivazione di specifici circuiti specchio. Non solo: la nostra stessa possibilità di cogliere le reazioni emotive degli altri è correlata a un determinato insieme di aree caratterizzate da proprietà specchio. Al pari delle azioni, anche le emozioni risultano immediatamente condivise: la percezione del dolore o del disgusto altrui attiva le stesse aree della corteccia cerebrale che sono coinvolte quando siamo noi a provare dolore o disgusto²⁹.

Resta l'enigma se questi fenomeni di partecipazione emozionale attiva alle vicende di altri si mostrino persino nel caso dei personaggi immaginati sulla base di descrizioni verbali.

Un punto di partenza verso una risposta più esatta alla domanda di Ekman si può trovare nelle recenti ricerche della psicologia evoluzionistica. Klaus Scherer, direttore dello Swiss Centre for Affective Sciences, ha ideato il *Component Process Model of Emotion* (CME) che, sulla base di decennali ricerche empiriche e sperimentali, si è sempre più sviluppato³⁰ ma che, nel nostro contesto, interessa per la sua teoria fondamentale: emozioni sono risultati del processo di evoluzione nel quale sono state soppresse le reazioni immediate di riflesso a favore delle emozioni che ne conservano l'aspetto di risposta inevitabile a stimoli che non provocano, però, poi subito un'azione. Il nostro corpo percepisce un segnale della situazione, si prepara ad una reazione; come, per esempio, il fenomeno già notato da Darwin, che, quando sentiamo un clima di ostilità, si contraggono i nostri muscoli come se vivessimo ancora nella giungla ed avessimo soltanto la scelta tra fuga o attacco fisico. Non possiamo non sentire qualcosa rispetto ad alcuni segnali che dentro di noi si sono conservati come presenza di pericoli, sentiamo, dunque, l'emozione di paura, ma il processo di sviluppo emozionale ci dà il tempo per giudicare poi consapevolmente la situazione senza scappare subito come avverrebbe se seguissimo ancora i modi di reazione istintiva di riflesso. Il meccanismo che fa scattare l'emozione consiste in un riflesso condizionato invariabile, il processo di sviluppo dell'emozione è invece molto variabile e complesso. In questo modello di due fasi del processo emozionale si inserisce un'ipotesi che potrebbe spiegare la forza del testo scritto di suscitare emozioni: funzionerebbe nello stesso modo degli inganni visivi quando, per esempio, passeggiando di notte in un bosco, vediamo l'ombra di qualcuno con postura e atteggiamento minacciosi che ci provoca paura – per poi renderci conto che si tratta soltanto di un albero i cui rami producevano un'ombra antropomorfa. Non avevamo scelta nel provare o no la sensazione di paura, ma, non eseguendo la reazione di riflesso che ci avrebbe ordinato di scappare, abbiamo avuto il tempo di verificare e di

cambiare la nostra azione. La narrazione testuale funzionerebbe nello stesso modo: le immaginazioni realizzate attraverso le parole fungono come stimoli che inevitabilmente provocano in noi una reazione emozionale che non ci deve portare però ad una azione reattiva perché siamo consapevoli che non si tratta di una situazione reale che richiederebbe a noi una reazione reale. Dopo il primo atto di denotazione nella lettura abbiamo tutte le possibilità di cambiare le nostre reazioni emotive, siamo in grado di giudicare, anche di criticare i passi del testo e prendere persino le distanze dalla reazione primaria che ha provocato in noi. Ma il nostro sentire immediato funziona similmente a quello di fronte alle “Attrappen”, cioè gli inganni visuali, che non riusciamo subito a riconoscere come tali o, nella lettura non vogliamo nemmeno svelare perché siamo ben disposti ad immergerci nella finzione – così lo fa anche Stella nel romanzo di Herman – come in una realtà dotata di tutte le forze emozionanti come quella empirica³¹. Quando applichiamo questo modello alla lettura non dobbiamo, però, dimenticare che in essa la percezione funziona in un modo più complesso. Nel passaggio dalla individuazione di un oggetto visuale alla descrizione linguistica della stessa percezione, i dati della natura si trasformano in dati che appartengono al sistema linguistico e, come tali, non si mostrano direttamente ma trasformati in segni linguistici decifrabili solo secondo la loro codificazione. Mentre un dato visivo, anche l’inganno visivo, è nella sua immediatezza univoco, il dato linguistico è più arbitrario e inserito nel flusso della narrazione, dunque influenzato dalle strategie testuali, dalle quali dipende molto l’interpretazione della descrizione di un’emozione e, probabilmente in molti casi, non sarà intenzionale un effetto che provoca nel lettore la stessa emozione descritta per un personaggio³². Ma, a parte il fatto che passaggi testuali che vogliano colpire il lettore direttamente si trovano pure, resta importante ricordare che la letteratura deve per forza rimanere nel cerchio delle emozioni codificate del suo tempo (nella realtà empirico-storica), cioè deve inserire riferimenti ad emozioni che sentono anche i suoi lettori nella loro vita reale perché altrimenti risulterebbe semplicemente incomprensibile.

5

Espressione e rappresentazione di emozioni

Molto spesso comunichiamo i nostri sentimenti non verbalmente, e quasi sempre non soltanto verbalmente, ma attraverso il linguaggio del nostro corpo. Qui non si tratta esclusivamente dei sintomi emozionali non controllati come il sudore, il rossore ecc. ma anche del vasto campo di espressioni cinesiche, della nostra mimica, postura e gestualità. Mentre l’ultima in parte è da considerare un sistema di codice simile al linguaggio verbale, gli altri aspetti della comunicazione non verbale e paraverbale (tono, volume e intensità della voce) sono spiegabili come espressioni innate e universali, soggetti di studio della etologia e psicologia evoluzionistica da Darwin fino alle ricerche di Ekman. La comunicazione non verbale di emozioni è

privilegiata nella situazione di uno stato emozionale attuale e contemporaneo, la cosiddetta *hot emotion*, che viene comunicato nello stesso momento del suo patimento (mentre *cold emotion* indica l'espressione di emozioni come simbolo quando si parla di sentimenti del passato e del futuro o si discute le emozioni di qualcun altro). Di regola la *hot emotion* ha anche effetto sull'espressione verbale rispetto ad una riduzione del controllo (non si trovano le parole, si balbetta), si tratta dell'espressione di emozioni come sintomo, caratterizzata dall'immediatezza e alla quale possono corrispondere atti linguistici tipici, come, per esempio, il bestemmiaire nello stato emozionale di rabbia³³. Sono elementi che entrano tutti nella rappresentazione letteraria di emozioni quando sono utilizzati nella descrizione di un personaggio, il suo entrare in scena, il suo aspetto esterno raccontato da un narratore o percepito da altri personaggi, le sue espressioni verbali "imperfette" attribuendogli un parlare paratattico e disordinato oppure balbettando. Dunque, le ricerche sulla comunicazione non verbale di emozioni (e sulle espressioni verbali come sintomi di uno stato emozionale attuale) saranno di grande importanza per l'analisi delle rappresentazioni di emozioni nei testi letterari. Ovviamente, dalla prospettiva della produzione del testo letterario, si tratta non di *hot emotions* ma di *cold emotions* dell'autore che scrive il suo testo senza essere lui stesso in uno stato di agitazione emozionale (anche se, in un contesto di determinati modelli estetici, come, per esempio, in quelle tendenze di un modello estetico di comunicazione emozionale basata sull'esperienza sviluppato durante il Settecento, può essere richiesto il coinvolgimento dell'autore stesso come criterio di autenticità e condizione per l'efficacia presso i lettori)³⁴.

I mezzi linguistici per codificare i nostri stati emozionali non si lasciano restringere alle tematizzazioni esplicite: tutti i livelli linguistici possono contribuire al codice espressivo per realizzare la comunicazione emozionale³⁵. Questi includono, non per ultimo, anche il vasto gruppo di elementi fonetici: tono, volume, velocità, intensità ritmo, pausa ecc. che corrisponde nella scrittura al limitato campo di mezzi grafemici come interpunzione oppure personalizzazione dell'ortografia: si pensi, per esempio, al ruolo centrale occupato dal punto esclamativo negli attuali mezzi di comunicazione di SMS oppure Twitter per sottolineare l'enfasi, oppure, nella tradizione di scrittura religiosa, dalle maiuscole nel citare "Dio".

Centrale mezzo linguistico per comunicare emozioni è, naturalmente, la parola esplicita. Ogni lingua possiede una grande quantità di lessemi che si riferiscono in modo evidente a emozioni. Le lingue possiedono il loro lessico emozionale specifico con le parole che significano emozioni: felicità, amore, allegria, fastidio, rabbia, paura, disperazione, invidia, gelosia, tutti questi lessemi indicano esplicitamente un'emozione. Il lessico emozionale specifico si inserisce nel lessico più ampio dei lessemi che descrivono stati o processi emozionali, del quale fanno parte, oltre ai sostantivi, i verbi corrispondenti: amare, arrabbiarsi, temere, disperare ecc. e gli aggettivi come felice, innamorato, allegro ecc. Vanno distinte inoltre le parole che significano emozione da quelle che esprimono emozioni. Nell'esempio: "Bleah, che schifo!" "Bleah"

esprime lo stato emozionale del parlante, mentre “schifo” indica l’emozione (ribrezzo)³⁶. Come si può evincere già da questo esempio, l’espressione di uno stato emozionale avviene raramente attraverso l’uso di un lessema singolo (non solo quello esplicito ma anche, per esempio, quello metaforico) piuttosto attraverso gruppi di parole (si pensi al ruolo centrale dei paragoni, espressioni indirette fino a quelle ironiche), frasi e strutture testuali più complesse (dalla narrazione colloquiale al romanzo letterario). Naturalmente tutti i mezzi linguistici per la comunicazione di emozioni ai livelli di parola e frase sono utilizzati anche nella rappresentazione testuale essendo, però, mai funzionanti isolatamente ma sempre contestualizzati. L’indicazione di emozioni dipende dalla scelta lessicale, dalla diffusione di elementi emozionali nelle frasi ma, al livello del testo, anche dalla distribuzione degli elementi referenziali attraverso strutture che superano il livello della frase e creano coesione e coerenza nella struttura testuale. Un mezzo diffuso, per il testo semplice della comunicazione colloquiale, è l’uso di anafora³⁷. «Ieri Guido mi ha fatto vedere la sua nuova macchina. Con questo splendido razzo abbiamo fatto una gita in centro»: in questo testo breve, l’anafora aggiunge nella forma di un sintagma nominale valutazioni emozionali ad un riferimento che nella frase precedente si riferiva soltanto all’oggetto della realtà senza espressione di giudizio. Altri fattori di contestualizzazione che cercano di attribuire un giudizio al rappresentato e che riguardano quasi tutti i tipi di testo sono, per esempio, la distribuzione e la sequenza di informazioni.

Qui si può soltanto accennare al mare immenso di mezzi linguistici per esprimere emozioni. Per il critico letterario sarebbe importante ricordarsi

- a) che la letteratura, visto che non ha la funzione principale di informare o di insegnare, quando include informazione o insegnamento come elementi della narrazione collega sempre le informazioni sulla realtà a valutazioni emozionali, un campo centrale, dunque, dell’indagine sulle strategie testuali dovrebbe essere l’individuazione delle emozioni rappresentate;
- b) che tutti i fenomeni individuati dalla linguistica si ritrovano nel testo letterario, e che, dunque, l’elenco dei mezzi linguistici per indicare stati emozionali fornitogli dalla retorica e dalla linguistica sia valido come rete anche per pescare una buona parte dei mezzi di rappresentazione di emozioni nel testo poetico (una buona parte, non tutti ovviamente, perché la narrazione poetica possiede una codificazione più complessa e un qualsiasi elemento non può essere analizzato senza il contesto che sempre la influenza e modifica).

6

Strategie testuali

Il modello letterario del mondo reale che il lettore crea con la forza dell’immaginazione deve seguire i giudizi, le valutazioni emozionali indicate esplicitamente o create con strategie testuali più complesse nel testo. Chi legge può essere non d’accordo, può rifiutare punti di vista, sentire ribrezzo rispetto a personaggi presentati, magari, positivamente, può persino arrivare al punto di chiudere il libro e smettere di leggerlo – ma,

nonostante tutte queste possibili reazioni, dal momento che aveva deciso di iniziare la lettura, si era dichiarato aperto ad un (momentaneo e pur sempre revocabile) patto con il testo (o, detto diversamente, con quella istanza di riferimento che Umberto Eco ha battezzato «Autore modello»³⁸): di esporsi a questo modello letterario del mondo reale, riempire l'artefatto morto fatto di grafemi con la forza vitale della sua mente e delle sue emozioni secondo le istruzioni estetiche date, tendere a diventare, sempre secondo le forze di concentrazione del momento e della sincerità dell'atto di lettura, "lettore modello" che riesce ad riconoscere tutti gli stimoli del testo, tutti i suoi registri stilistici e ad individuare e seguire tutte le strategie testuali. È in grado di completare quello che il testo accenna soltanto, di riempire i suoi buchi. In più, "il lettore modello" non cerca semplicemente una conferma del suo modello personale del mondo ma si aspetta di sentirlo talvolta messo in crisi dal testo letterario, chiede di non ricevere soltanto conferme delle sue aspettative (che cercherebbe, invece, un lettore dei "romanzi rosa"). Si espone agli stimoli testuali per sviluppare in sé emozioni: attraverso il "patto" il lettore può realizzare il miracolo di trasformare la scrittura morta in vita, ridere e gioire a causa di una descrizione verbale buffa o gioiosa, contrarsi, sudare di paura leggendo frasi che dipingono un pericolo per il personaggio simpatico. Le rappresentazioni letterarie funzionano, se le strategie testuali sono efficaci, nello stesso modo delle espressioni di *hot emotions* nella comunicazione non letteraria che ci contagiano, provocano in noi empatia oppure compassione.

Sulla base dei brani celebri della *Poetica*³⁹ di Aristotele sull'efficacia affettiva della tragedia, Thomas Anz ha proposto una riformulazione moderna delle regole incentrate sulla categoria del personaggio alla quale spetta senz'altro il ruolo centrale nelle possibili reazioni empatiche del lettore ma non rappresenta l'unico mezzo di comunicare e provocare emozioni nei testi. Anz elenca in tutto dieci regole delle quali cito sette (perché le ultime tre riguardano ipotesi sulle intenzioni dell'autore):

1. Scenari che evocano – nel mondo vivo degli autori e dei loro destinatari – emozioni particolari, le evocano anche quando sono immaginate dal lettore attraverso la simulazione letteraria. [...]
2. Singole caratteristiche letterarie del testo evocano emozioni specifiche sempre in combinazione con altre caratteristiche testuali. [...]
3. I testi letterari evocano compassione quando le figure che li rendono portatori di simpatia subiscono una disgrazia. [...]
4. I testi letterari evocano sufficienza quando le figure che li rendono portatori di antipatia subiscono una disgrazia. [...]
5. I testi letterari evocano indignazione quando le figure che li rendono portatori di antipatia non subiscono disgrazie. [...]
6. I testi letterari evocano compassione e anche indignazione quando le figure che li rendono portatori di simpatia subiscono una disgrazia e quando, in aggiunta, le figure che li rendono portatori di antipatia appaiono responsabili della sofferenza. [...]
7. I testi letterari evocano antipatia nei confronti di una figura quando la caratterizzano con elementi che esulano chiaramente dai valori etici condivisi dagli autori e dai destinatari⁴⁰.

L'elenco di Anz, che deve essere considerato un elenco aperto, chiarisce bene che non si tratta di una semplice identificazione del lettore con il personaggio. L'*Emotionsforschung* rivaluta e ridefinisce la tradizionale categoria dell'empatia⁴¹. Non è che il lettore si sente innamorato perché ad un certo punto della storia l'eroe viene preso da questa emozione, non sente odio perché il protagonista ne viene assalito, ma sente senz'altro qualcosa che ne è connesso perché l'emozione nel testo tocca uno stato emozionale del lettore latentemente attivabile:

emozioni indirizzate socialmente, cioè che riguardano personaggi, di regola, sono non-identiche alle emozioni del personaggio. Proprio a causa del loro funzionamento interazionistico, i programmi emozionali indirizzati socialmente sono, invece, in relazione complementare: il pianto di un personaggio fittizio provoca (in modo complementare) la compassione caritativa del recipiente [...]. Si giunge, invece, ad una parallelizzazione delle emozioni dei personaggi e dei lettori tipicamente nel caso in cui il lettore non sta reagendo al personaggio stesso ma alla situazione alla quale sta reagendo il personaggio⁴².

Cioè descrizioni di spazi che sono pieni di elementi testuali funzionali all'evocazione di emozioni (paura attraverso l'immagine di un posto semioscuro con ombre minacciose ecc.) e che producono nella fantasia del lettore un'immagine corrispondente.

Di questo contesto fa parte anche la rivalutazione di un'altra categoria che nel passato non sembrava degna di troppa attenzione e veniva relegata al campo della letteratura triviale: la *Spannung* o *suspense* che con l'approccio di analisi emozionale torna al centro dell'interesse già per il semplice fatto che soltanto un testo in grado di provocare in noi l'ansia di voler conoscere il seguito di quello che stiamo leggendo sarà in grado di evocare emozioni (a parte il fatto che probabilmente un libro senza *suspense* verrà ben presto abbandonato dal lettore, naturalmente si pensi non soltanto alle avventure di qualche personaggio ma anche alla tensione che si crea, per esempio, anche a causa di un enigma razionale irrisolto)⁴³.

Quando si sottolinea che tutti gli elementi testuali contribuiscono all'evocazione di emozioni, va ricordato che qui non si tratta semplicemente di una ripetizione di quello che si è già detto sulle modalità dell'espressione emozionale nella comunicazione in generale. Nel modello letterario della realtà non si può considerare la figurazione di emozioni come risultato della somma di elementi testuali ma della loro combinazione, dell'intreccio di tutti i fattori testuali che non di rado porta ad una tendenziale ambiguità e polisemia. In ogni caso, la totalità di determinazione di tutti gli elementi dell'artefatto testuale, che si presenta al lettore per essere "realizzato" da lui nello spazio immaginativo, giustifica la percezione della realtà poetica come "magica", come spazio, tempo ed azione che non conoscono elementi senza significato, senza una valutazione emozionale.

I personaggi dei testi narrativi non si presentano all'interazione diretta come i caratteri di una pièce teatrale sul palcoscenico: questo crea non soltanto un richiamo diverso alle capacità immaginative del lettore ma complica anche la presentazione

dei personaggi che soltanto nel caso dell'io narrativo parlano di se stessi e magari si mettono "in contatto diretto" con chi legge la loro storia. L'aspetto performativo, come detto all'inizio, c'è, ma è di qualità del tutto diversa. Proprio la mancanza di un percepibile *feedback* nella comunicazione a distanza che determina la lettura individuale e silenziosa dei libri ha da sempre fatto preoccupare non poco gli stessi autori incerti ormai sull'efficacia della loro narrazione. La disponibilità di molti scrittori – Charles Dickens ne è un celebre esempio⁴⁴ – a recitare dal vivo i loro testi davanti ad un pubblico di ascoltatori è sicuramente dovuto a questa inquietudine e, tuttavia, non avrà mai convinto nessuno come rimedio convincente. Perciò soprattutto a cavallo tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento gli autori hanno sviluppato varie tecniche per avvicinare quanto più possibile l'opera al suo recipiente o, al contrario, per ammorbidire la cornice del testo e succhiare dentro il lettore con maggiore forza, apostrofando l'anonima massa di lettori col Tu, come se si trattasse del singolo individuo che legge quei passi testuali in quel preciso momento e suggerendogli di partecipare contemporaneamente alle stesura del testo stesso.

La letteratura contemporanea non riesce più stupirci con strategie narrative di questo tipo (Italo Calvino e altri ne fanno ampio uso) che allora sono nate, però, di fronte a questa situazione radicalmente nuova del libro come vero mezzo di comunicazione di massa a distanza (da qui anche l'anacronistico rifiuto iniziale di Clemens Brentano di far stampare il suo discorso sul *Philister*⁴⁵ che aveva suscitato un successo strepitoso da parte dell'auditorium della "Deutsche Tischgesellschaft" a Berlino nel 1811). Jean Paul – l'autore che ha cercato di utilizzare tutte le potenzialità artistiche del romanzo moderno –, nel romanzo *Hesperus*, fornisce l'esempio divertente di un narratore che invita il suo lettore a seguirlo nei preparativi piuttosto particolari per trovare l'umore giusto col quale si potrebbe affrontare il successivo (e non facile) capitolo da raccontare:

Ho perciò aperto persino una bottiglia di Borgogna e l'ho messa accanto al calamaio, per portare – attraverso il mio più grande fuoco – i giudici della natura e dell'arte seriamente dalla mia parte, i quali spezzano più facilmente un bastone sugli autori che non una lancia con gli autori – e, in secondo luogo – per bere innanzitutto il vino che è di per sé già sufficiente scopo finale e teleologico. Noi avremmo un vero paese della cuccagna e un paradiso in terra se anche il lettore bevesse qualcosa di alcoolico durante la lettura di questi capitoli. Se si ubriaca solo l'autore, si perde la metà dell'effetto⁴⁶.

Rispetto alla valutazione emozionale, al colore, appunto, nel quale viene dipinto il mondo fittizio per rappresentare quello reale, "il lettore modello" non conosce preclusioni. Un testo può esporre il lettore ad una continua doccia scozzese di sentimenti opposti, ma può anche essere incentrato sulla rappresentazione di un unico stato emozionale, sia positivo, sia negativo, quando tutti i fattori per rappresentare emozioni convergono in un'unica direzione di giudizio. Quale primo paradigma viene in mente, oltre naturalmente all'eterno e vasto genere della poesia d'amore,

l'esempio dell'ode *An die Freude* (Alla gioia) di Schiller che, con la musica di Beethoven, oggi ci perseguita come inno dell'Unione Europea e, a causa di questa popolarità coatta, è, probabilmente, non poco danneggiato nell'efficacia delle sue strategie testuali unite all'intenzione di farci condividere un concentrato sentimentale di felicità. Risulta, forse, più convincente ricordare *A Song of Joys* (Un canto di gioie) di Whitman, quei circa duecento versi che, condensando in posizione centrale tutta l'immensa raccolta delle *Leaves of Grass* (Foglie d'erba; prima edizione del 1855), ripercorrono la più vasta realtà della vita moderna (americana) di allora, dalla gioia del macchinista che domina la locomotiva a quella intima della madre di famiglia, dei marinari, minatori, viaggiatori e persino dei soldati che vanno in battaglia: tutto questo è felicità, ma non per chi nella realtà lo vive, ma per chi lo rievoca con le parole (l'autore nella produzione, il lettore nella ricezione dei versi):

To be a sailor of the world bound for all ports,
A ship itself, (see indeed these sails I spread to the sun and air,)
A swift and swelling ship full of rich words, full of joys⁴⁷.

Per menzionare un esempio del paradigma unicamente negativo basti citare i versi di odio e di rabbia del celebre sonetto *S'i' fosse foco* di Cecco Angiolieri (che con la concentrazione della sua carica distruttiva in così poco spazio si apre, però, al dubbio di una intenzionale ilarità del testo), ma si potrebbe far pure riferimento ai lunghi testi narrativi che costringono il lettore ad immergersi in una visione emozionale coerentemente negativa del mondo rappresentato, annunciato già dal titolo, per esempio, nel romanzo *La nausée* di Sartre che è, appunto, dominato dal sentimento di ribrezzo, oppure soltanto parzialmente svelato sin dall'inizio, come nel caso del libro di Ortese *Il mare non bagna Napoli* dove il paradosso denomina un ritratto della città soffocata completamente dai sentimenti di paura e odio, sia nei discorsi arrabbiati e impauriti, sia negli spazi sporchi e chiusi che escludono l'apertura verso il mare.

Mentre nel caso dei primi testi nominati sembra difficile immaginare che una maggiore attenzione alla rappresentazione di emozioni possa aprire nuovi orizzonti interpretativi perché i motivi centrali sono palesi e sono naturalmente stati da sempre al centro della ricerca, già nel caso del testo di Ortese ci si potrebbe aspettare uno spostamento dell'accento dell'analisi dal contenuto di denuncia (e anche dalla prospettiva biografica suggerita dalla stessa autrice) verso strategie narrative con le quali il testo tenta di assoggettare i suoi lettori.

7

Tendenze della ricerca attuale

Questa riflessione ci porta alla questione di quanto l'ingresso dell'*Emotionsforschung* possa portare a nuovi risultati nella critica e nella storiografia letteraria e quali siano

i risultati finora ottenuti. Tra tesi di dottorato e atti di convegno la Germanistica ha sfornato un produzione scientifica vastissima, l'interesse per la suscitazioni di emozioni nella lettura non viene più considerato un approccio marginale e poco importante. Vorrei limitarmi qui ad evidenziare le tendenze generali della ricerca facendo riferimento soltanto ad alcuni esempi.

Come prima constatazione va ribadito che già la costrizione ad una larga interdisciplinarietà può essere valutata per se un risultato assai positivo⁴⁸.

Un altro aspetto generale altrettanto positivo è la "riscoperta" della retorica da parte della ricerca germanistica sulle emozioni. Il legame tra critica letteraria e retorica non si era mai spezzato del tutto: già negli anni Sessanta la scuola di retorica letteraria di Münster, fondata da Heinrich Lausberg⁴⁹, e portata in Italia da Lea Ritter Santini⁵⁰, aveva insistito sulla necessità di tornare alla retorica antica come grande serbatoio del sapere su tutti gli aspetti del discorso, per gettare con ciò le basi per una più precisa analisi del testo poetico⁵¹. Essendo centrale nei testi di fonte (in primis Aristotele, Cicerone e Quintiliano) la riflessione sull'efficacia dell'*ethos* e delle figure del *pathos* per la persuasione, il manuale di Lausberg poteva (e può ancora) fungere come buon mezzo d'ausilio per individuare le tecniche di rappresentazione emozionale della letteratura. In linea di massima si deve constatare, però, che, negli ultimi decenni è prevalsa la narratologia strutturalista di Gérard Genette che ha portato a risultati eccellenti nella comprensione di aspetti della struttura dei testi e delle strategie testuali della narrazione, negando, però, «una qualunque importanza della retorica, per la letteratura moderna che possiede una propria retorica che sarebbe il rifiuto della retorica»⁵². Avendo ragione sul cambiamento dell'insieme del testo moderno come sistema diverso per il funzionamento delle figure retoriche, il respingimento della retorica antica aveva contribuito a svuotare al contempo la legittimità del voler comprendere (e non soltanto intuire) i meccanismi degli affetti suscitati – comunque già tendenzialmente messi al bando e giudicati aspetti irrazionali dall'accademia tedesca, traumatizzata dalla precedente fase di "persuasione nazista" –, come se, all'improvviso, si narrasse soltanto per inculcare pensieri e non più per trasmettere sentimenti.

Il nuovo interesse per l'efficacia emotiva dei testi letterari ha fatto riscoprire la dottrina degli affetti di Aristotele che è stata sfruttata da una parte della ricerca germanistica con risultati incoraggianti⁵³. Ora sarebbe auspicabile anche un ritorno all'uso maieutico del grande manuale sistematico dell'antico sapere sulla costituzione e la funzione del testo.

L'interesse per l'evocazione di emozioni ha aggiunto un nuovo tassello agli studi sulla ricezione della letteratura⁵⁴: dalla fine degli anni Ottanta, la ricerca anglo-sassone indaga con metodi empirici tendenze generalizzabili sul coinvolgimento emotivo dei lettori nella lettura, partendo sempre dalla tesi di un'interazione tra testo e recipiente⁵⁵. Nel loro lavoro *Character and Reader Emotions in*

Literary Texts, per esempio, gli autori hanno studiato sulla base di resoconti di 120 lettori, l'aspetto della *suspense* con il risultato, tra l'altro, che la *suspense* contribuisce da un lato – come è ovvio – all'elaborazione del testo, e dall'altro – il che è già meno ovvio – ostacola la memorizzazione del testo letto. La ricerca empirica di E. Adringa su gli *Effects of "Narrative Distance" on Readers' Emotional Involvement and Response*, dunque su un singolo elemento stilistico, evidenzia, invece, il sorprendente fatto che i lettori si fanno coinvolgere emotivamente da testi che applicano la "distanza narrativa" e da quelli che non la applicano (o la riducono ad un minimo) con la stessa intensità.

Un esempio più recente si trova nella ricerca tedesca da parte di Özen Odağ nel contesto dei *Gender Studies*⁵⁶. Odağ indaga sulla partecipazione emozionale di donne e uomini durante la lettura di testi narrativi. Basandosi sul concetto di interazione "meccanicistico-dipendente" della ricerca psicologica-empirica della scuola di Norbert Groeben⁵⁷, prende in considerazione non soltanto le caratteristiche dei lettori ma anche i fenomeni testuali e gli effetti reciproci tra essi come fattori di modulazione della ricezione. I risultati di questo ramo della ricerca finora non sono molto specifici e, forse, non possono diventarlo a causa della necessaria genericità dei mezzi di misurazione empirica, ma la svolta verso una maggiore attenzione per i cambiamenti dello stato emotivo dei lettori durante la lettura risulta, comunque, evidente.

I lavori di storia della letteratura che indagano sulle potenzialità emozionali dei testi si lasciano ordinare in tre gruppi: ricerche dedicate a singole emozioni rappresentate (che, naturalmente, si agganciano alla tradizionale *Motivforschung* ma spesso in un contesto d'indagini interdisciplinari), lavori che si occupano delle strategie testuali per l'evocazione emozionale in singole opere⁵⁸ o nell'opera di un singolo autore⁵⁹ (aspetto che ormai è entrato persino in un manuale dedicato a Kleist)⁶⁰ e studi che tentano, invece, di arrivare all'individuazione di un codice emozionale generale, tipico per un determinato periodo storico-culturale. Al primo gruppo appartengono ricerche intorno alle emozioni di paura, tristezza, amore ecc. ma anche, per esempio, della (intraducibile) *Schadenfreude*⁶¹ ed il terzo mostra, non per caso, una certa predilezione per la letteratura del Settecento⁶² ma ha prodotto anche risultati dedicati, per esempio, alla poesia del Seicento⁶³, alla poesia lirica intorno al 1900⁶⁴, nella ricerca intermediale sugli effetti emozionali delle rappresentazioni letterarie e audiovisive della guerra⁶⁵ e nel campo della storia della letteratura medievale⁶⁶. Per concludere, non vorrei trascurare la notizia che, proprio nel contesto della medievistica italiana ed europea, nel 2011, è stata realizzata, da un folto gruppo di ricercatori sotto la direzione di Roberto Antonelli, la banca-dati completa della lirica romanza medievale finalizzata all'analisi diacronica del lessico dell'affettività delle singole tradizioni liriche "nazionali" e la sua possibile comparazione su base romanza ed europea (tramite l'integrazione con la banca-dati, già esistente, della lirica dei *Minnesänger*)⁶⁷.

Appendice

La gioia di Eichendorff. Microanalisi della narrazione emozionale nelle pagine iniziali di *Das Marmorbild* (La statua di marmo)⁶⁸

La novella fu pubblicata per la prima volta nel 1818 in uno dei più importanti almanacchi dell'epoca, il *Frauentaschenbuch für das Jahr 1819*, curato dall'autore romantico Friedrich de la Motte Fouqué che ha ritoccato il testo in due punti dove, secondo lui, «i colori erano infuocati in un modo troppo ardito per essere presentati agli occhi delle fanciulle»⁶⁹.

Protagonista del racconto è Florio, «un giovane gentiluomo», il luogo è Lucca. Ma non vengono indicati elementi precisi di una descrizione topografica che perda qualsiasi caratteristica che faccia riferimento alla realtà storica, rimanendo una città ed un paesaggio vagamente del Sud. Siamo verso la fine dell'estate, ma, contro la logica della *consequentia temporum*, la descrizione si conclude con un paesaggio tendenzialmente primaverile giocando anche con il nome in tedesco di Milano: *Mai-land* che alla lettera vuol dire “terra di maggio”. Ovviamente mancano riferimenti ad un tempo storico definito, la cronologia è sospesa, tutto si potrebbe svolgere in un mondo vicino alla contemporaneità dell'inizio Ottocento come in un vago momento del passato, resta il fatto che si tratta di una società senza preoccupazioni economiche («per la verità non ho affari», risponde Florio alla domanda sui motivi del suo viaggiare), dedicata all'ozio di feste e divertimenti ludici con nobili e idilli rurali e, soprattutto, con una centralità dell'arte – rappresentata nel personaggio e nelle canzoni del poeta: del «famoso cantore» Fortunato.

La narrazione mostra un'impressionante concentrazione di mezzi e strutture testuali che rappresentano emozioni, il testo è riempito sia di lessemi emozionali per l'espressione diretta ed esplicita di emozioni sia di descrizioni di elementi della realtà esterna (paesaggi, comportamenti dei personaggi ecc. per l'espressione implicita di emozioni).

Le sequenze narrative del testo sono scandite dalle fasi della giornata: sera, notte, mattino e mezzogiorno determinano lo svolgimento del racconto in una successione non sempre corrispondente alla sequenza naturale ma sempre in rapporto allo sviluppo delle emozioni del protagonista, e corrispondono ad una situazione emozionale in sintonia o anche in contrasto con i sentimenti attribuiti ai personaggi.

L'azione della prima sezione narrativa (pp. 11-29), che qui si analizzerà dettagliatamente, si svolge dalla sera fino alla notte.

All'esordio del racconto si trova il *locus amoenus* (primo di una serie) di «una bella sera d'estate» riempita di «sottile aroma» e di «zierliche» (per Eichendorff sinonimo di *anmutig* = graziosi, trad.: leggiadri) «Damen und Herren» che passeggiano in «corteo variopinto» sotto l'ombra degli alberi. La sintesi di questa immagine viene data con un lessema emozionale: «fröhlichschwärmend»⁷⁰. *Fröhlich* (gaio, allegro), talvolta variata in *lustig*, *munter* o anche *heiter*, anche questi lessemi

danno l'impronta dominante alle prime pagine, dove l'attributo appare con un certa regolarità in quasi tutti passaggi fino alla canzone di Fortunato che viene esplicitamente introdotta da un commento che mette in evidenza l'improvviso cambiamento di tono (*plötzlich*: ma su questo torneremo più avanti). Gaiezza e felicità o comunque sentimenti piacevoli formano, dunque, il contesto emozionale nel quale vengono raccontate le azioni e gli incontri del protagonista Florio.

La ripetizione è il mezzo retorico che caratterizza in generale lo stile narrativo di Eichendorff⁷¹. Un lessema e le sue varianti vengono distribuiti nel testo con la funzione di un *Leitmotiv* creando una coerenza al di sopra della trama raccontata e fornendo alla prosa una qualità che è stata tradizionalmente percepita come la "musicalità" dei testi di Eichendorff che unisce il contesto della prosa ai versi in essa inseriti. Questo livello del testo non è affatto privo di significato: conferisce al testo una semantica emozionale strutturale che dovrebbe suscitare nel lettore una reazione emotiva della durata della lettura dell'intero racconto e nella quale poi si inseriscono le rappresentazioni testuali specifiche.

Anche la prima persona che il protagonista si trova davanti è descritta con comportamenti e aspetti piacevoli e anche lui è «fröhlich», «anmutig», si ripete anche l'attributo «bunt», ma si aggiunge in più un accento di vitalità («frisch und keckes Wesen»).

In un breve dialogo nella terza parte c'è una prima descrizione di Florio a cui, oltre all'unica connotazione di essere giovane e nobile, non è stato ancora dedicato un ritratto e fino a questo punto fungeva soltanto da specchio, osservatore, della piacevole situazione: alla domanda se sia un poeta, suggerita dal fatto di non avere uno scopo pratico per il suo divagare, Florio «si fece tutto rosso» – dunque ha una reazione emotiva involontaria dovuta all'imbarazzo e alla giovanile insicurezza sulla validità delle proprie opere; ciò viene reso ancora più esplicito dal discorso successivo che mostra la modestia di Florio di fronte alla tradizione poetica. Modestia che subito viene approvato dal personaggio che si era rivolto a Florio con un riconoscimento dello sforzo poetico in generale che, secondo l'interlocutore, contribuirebbe comunque allo scopo universale della poesia e dei poeti che «insieme fanno la primavera», cioè cantano la lode della creazione divina; ma a questa sentenza segue la constatazione del *Wohlgefallen* («compiacimento»), della simpatia che le «innocenti» esternazioni di Florio hanno suscitato nello straniero (il quale, come si evince solo dopo, è, appunto, il celebre poeta Fortunato).

Le successive motivazioni al viaggiare di Florio provocano una prima – ma soltanto momentanea – interruzione della dominante situazione di allegria e gaiezza. Florio dà una entusiastica descrizione della sua nostalgia per la *Ferne* (lontananza) che per lui, nella serenità della sua infanzia, si preannunciava come un forte desiderio suscitato dalla vitalità della primavera che, come «un magico trovatore» cantava di «meravigliosi paesi lontani» e del «grande, immenso piacere»⁷². Questo paragone provoca nell'ascoltatore una reazione di serietà e preoccupazione perché l'immagine di Florio

corrisponde esattamente a quella delle tentazioni di Venere dalle quali Fortunato vuole mettere in guardia il giovane: «Hütet Euch!» (Guardatevi!). Qui “il piacere” evocato non è più *lustig, heiter*: lo *Zauberberg* (la montagna incantata) di Venere è, invece, il luogo della *Lust* nel significato di passione, passione che, in tutto il testo, è legata alla minaccia del “perdersi”, cioè della morte (morale e infine anche fisica).

L’uso di metafore che fungono da rafforzamento del significato emozionale è frequente. Un esempio si trova nel passo successivo dove, nel contesto della descrizione del secondo *locus amoenus* – «un ampio luogo verde» fuori dalle porte della città – si parla di un *fröhlichschallendes Reich* («un regno di musica che riecheggia allegra»): l’allegria è diventata un impero sinestetico dove si mischiano suoni, colori e movimenti.

Ancora più diffuso della metafora è l’uso del paragone che, come nell’esempio citato, permette di aggiungere alla denominazione “primavera” un’immagine carica di riferimenti ad emozioni (il “trovatore” e il suo canto seducente). Nel racconto di Eichendorff è soprattutto il paragone che occupa la funzione dell’anafora per esprimere valutazioni emozionali e, insieme a tutti gli altri elementi testuali, nel caso di queste pagine iniziali della novella contribuiscono a creare l’“unisono” del canto di gioia spensierata che ben presto sarà contaminata da sentimenti ben diversi legati a una tentazione tutt’altro che innocente.

Note

1. Cfr. E. Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, transcript Verlag, Bielefeld 2012, pp. 9-29.
2. Cfr. D. Harth, *Die Bühne als Medium der Affekte*, in B. Krause, U. Scheck (Hrsg.), *Emotions and Cultural Change. Gefühle und kultureller Wandel*, Stauffenberg, Tübingen 2006, pp. 181-92.
3. J. Hermann, *Aller Liebe Anfang*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 2014, p. 14.
4. Alberto Manguel (cfr. A. Manguel, *Una storia della lettura*, Feltrinelli, Milano 2009) fa presente che la lettura silenziosa è una conquista relativamente tarda nella storia del rapporto dell’uomo con il testo scritto (e vista agli inizi con molto sospetto dalle autorità del mondo cristiano, come rischio di apertura verso interpretazioni eretiche dei testi sacri).
5. Fischer-Lichte, *Performativität*, cit., p. 138.
6. Cfr. U. Franke, V. Gerhardt (Hrsg.), *Die Kunst gibt zu denken. Über das Verhältnis von Philosophie und Kunst*, Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1981.
7. Un resoconto dell’attuale situazione complessiva si trova ora in G. L. Schiever, *Studienbuch Emotionsforschung. Theorien – Anwendungsfelder – Perspektiven*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (WBG), Darmstadt 2014.
8. T. Anz, *Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung*, in “literaturkritik.de”, 12, 2006 (www.literaturkritik.de, ultimo accesso il 5 gennaio 2015).
9. La descrizione dei quattro campi di ricerca del “Cluster di eccellenza” “Languages of Emotion”, attivo dal 2007 al 2014 presso la Freie Universität di Berlino, può fornire un esempio di collaborazione interdisciplinare linguistica, psicologia, sociologia e studi letterari ed artistici: sotto il titolo “Emotions and Language” linguisti e psicologi del linguaggio «indagano sull’effetto di emozioni sulla nostra lingua e altri sistemi di segni». Il campo di ricerca “Emotions and Art” è dedicato all’«uso specifico che le arti fanno delle potenzialità della lingua e di altri sistemi di segni per sviluppare e rafforzare emozioni. Si intende chiarire le specifiche qualità estetiche delle modulazioni artistiche degli affetti». Il gruppo di ricerca sulla “Emotional Competence” deve sfruttare i risultati dell’approccio linguistico e psicologico sul rapporto tra segno ed affetto per il campo della psicologia clinica e della neuropsichiatria indagando sugli effetti della competenza

linguistica sulla competenza emozionale, anche come causa per eventuali disturbi emozionali. Nello stesso modo devono essere allargate le indagini sulla ricezione affettiva dell'arte, verso un suo ruolo nello sviluppo di competenza emozionale ed un suo possibile uso terapeutico. Il campo dedicato ai "Cultural Codes of Emotion" indaga sulle «dimensioni sociali e culturali della produzione di emozioni che sono mediate attraverso settori sociali più vasti e strutture simboliche della società». Si cerca di chiarire quale sia il contributo dell'arte (ossia di tutti i prodotti culturali) per lo sviluppo e il cambiamento di codici emozionali durante la storia. Cfr. <http://www.loefu-berlin.de/zentrum/profil/index.html> (ultimo accesso il 12.1.2015).

10. T. Anz, *Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Emotionsforschung*, in "literaturkritik.de", 2, 1999 (www.literaturkritik.de, ultimo accesso il 5 gennaio 2015).

11. Cfr. D. Till, *Text, Kommunikation und Affekt in der Tradition der Rhetorik. Zur Vorgeschichte des "Emotional turn"*, in "Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes", 54, 2007, pp. 286-304; D. Till, *Rhetorik des Affekts (pathos)*, in U. Fix, A. Gardt, J. Knape (Hrsg.), *Rhetorik und Stilistik/Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung. An international Handbook of historical and systematic research*, vol. 1, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2008, pp. 646-69.

12. S. Nienhaus, *Affektenlehre heute. Ein Beitrag der Rhetorik zur literarischen Emotionsforschung*, in G. Ueding, G. Kalivoda (Hrsg.), *Wege moderner Rhetorikforschung. Klassische Fundamente und interdisziplinäre Entwicklung*, Walter de Gruyter, Berlin-Boston 2014, pp. 213 s.

13. M. Krewet, *Die Theorie der Gefühle bei Aristoteles*, Winter, Heidelberg 2011, p. 611.

14. *Ibid.*

15. La vicinanza delle riflessioni di Aristotele alle teorie dell'attuale psicologia cognitiva è palese. Martha Nussbaum ha fatto presente che le tesi di Keith Oatley portano alla conclusione «che l'emozione implica la consapevolezza di un mutamento nella probabilità di progredire in direzione di qualche importante scopo» (M. C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, trad. di R. Scognamiglio, il Mulino, Bologna 2004, p. 142). Importante ci sembra la critica di Nussbaum che sostiene che nella teoria di Oatley non possa esserci «alcuna emozione duratura relativa a scopi importanti non connessi a una situazione di mutamento – e quindi nessun amore e legame duraturo, nessuna paura di fondo della morte, nessuna compassione per persone che stanno morendo di fame nel mondo, se quest'ultima è una condizione che non muta» (ivi, p. 144). Penso che l'esempio aristotelico dell'*ira* di Achille, invece, possa spiegare bene come il cambiamento ostile (nel caso di Achille la mancanza di rispetto per il suo rango sociale) faccia scattare l'emozione di rabbia che resta duratura finché non avviene la correzione dell'affronto; mentre, nel suo ultimo esempio, Nussbaum confonde la compassione con un giudizio morale cognitivo (la convinzione di un'ingiustizia) che può essere radicato in un sentimento di compassione rivalizzabile attraverso nuovi stimoli (fotografie, filmati, vedere in prima persona uomini che patiscono la fame ecc.).

16. Krewet, *Theorie der Gefühle*, cit., p. 612.

17. Till, *Text, Kommunikation und Affekt in der Tradition der Rhetorik*, cit., p. 290.

18. Aristotele, *Rhetorica e poetica*, a cura di M. Zanatta, UTET, Torino 2006, p. 631.

19. Edizione italiana: C. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, terza edizione con introd., postf. e commenti di Paul Ekman, trad. F. Bianchi Bandinelli, rived. da I. C. Blum, Boringheri, Torino 1999.

20. Ekman in Darwin, *L'espressione delle emozioni*, cit., p. 19.

21. Darwin, *L'espressione delle emozioni*, cit., p. 339.

22. Cfr. L. Schmidt-Atzert, *Klassifikation von Emotionen*, in W. Janke, M. Schmidt-Daffy, G. Debus (Hrsg.), *Experimentelle Emotionspsychologie*, Papst, Lengerich-Berlin 2008, pp. 179-224; L. Schmidt-Atzert, *Kategoriale und dimensionale Modelle*, in V. Brandstätter, J. H. Otto (Hrsg.), *Handbuch der Allgemeinen Psychologie – Motivation und Emotion*, Hogrefe, Göttingen 2009, pp. 571-6.

23. K. Oatley, *Breve storia delle emozioni*, a cura di L. Anolli, il Mulino, Bologna 2004, pp. 191 sg.

24. Cfr. S. Nienhaus, *Altes im neuen Gewand? Emotionsforschung: una provocazione per la storia letteraria*, in "Bollettino AIG", IV, settembre 201 (http://www.associazioneitalianagermanistica.it/rivista_aig).

25. M. Schwarz-Friesel, *Sprache und Emotion*, A. Francke, Tübingen-Basel 2007, p. 55.

26. Cfr. ivi, p. 69.

27. P. Ekman, *Te lo leggo in faccia – riconoscere le emozioni anche quando sono nascoste*, trad. di A. Basso, Ed. Amrita, Torino 2008, p. 45; per un'ipotesi sulla genesi dell'illusione estetica cfr. K. Mellmann, *On the Emergence of Aesthetic Illusion. An Evolutionary Perspective*, in W. Bernhart, A. Mahler, W. Wolf (eds.),

Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media, Rodopi, Amsterdam-New York 2013, pp. 67-88.

28. <http://www.ildiogene.it/EncyPages/Ency=neuronispecchio.html> (ultimo accesso 7.1.14); cfr. T. Anz, *Literaturwissenschaftliche Text- und Emotionsanalyse. Beobachtungen und Vorschläge zur Gefühlsforschung*, in J. Schöll (Hrsg.), *Literatur und Ästhetik: Texte von und für Heinz Gockel*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, pp. 60 s.

29. G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Cortina, Milano 2006, p. 4.

30. Per un riassunto della teoria sulle emozioni e sulle complesse procedure per la loro misurazione sviluppate dal centro di ricerca di Ginevra cfr. il K. R. Scherer, *What are Emotions? And How Can They Be Measured?*, in "Social Science Information", 44, 2005, pp. 695-729.

31. Cfr. K. Mellmann, *Literatur als emotionale Attrappe. Eine evolutionspsychologische Lösung des "paradox of fiction"*, in U. Klein, K. Mellmann, S. Metzger (Hrsg.), *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*, Mentis, Paderborn 2006, pp. 145-66. Questa teoria potrebbe trovare sostegno nelle ricerche neurologiche che hanno scoperto che durante l'apprendimento della lettura, del riconoscere le lettere dell'alfabeto e decifrare i caratteri nelle loro dimensioni varie, vengono attivate circuiti corticali che erano originalmente destinati a distinguere e riconoscere gli oggetti della realtà empirica; cfr. S. Dahaeen, *I neuroni della lettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

32. Cfr. R. Schnell, *Erzähler – Protagonist – Rezipient im Mittelalter, oder: Was ist der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung*, in "Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur", 33, 2008, pp. 16-9.

33. Cfr. Schiever, *Studienbuch Emotionsforschung*, cit., pp. 90-102; p. 92 il riferimento al modello di comunicazione di Karl Bühler.

34. Cfr. Anz, *Emotional Turn?*, cit.

35. Cfr. lo schema in G. I. Schiever, *Sprache und Emotion in der literarischen Kommunikation. Ein integratives Feld der Textanalyse* in "Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes", 54, 2007, p. 356.

36. Cfr. Schwarz-Friesel, *Sprache und Emotion*, cit., pp. 151 sg.

37. Cfr. ivi, p. 214.

38. Cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 2006, pp. 60-6.

39. Cfr. Aristotele, *Rhetorica e poetica*, cit., pp. 613-8.

40. Anz, *Literaturwissenschaftliche Text- und Emotionsanalyse*, cit., pp. 63 s.

41. Nella critica, per esempio, questa rivalutazione ha portato ad un lavoro come quello di S. Keen, *Empathy and the Novel* (Oxford University Press, Oxford 2007).

42. K. Mellmann, *Gefühlsübertragung? Zur Psychologie emotionaler Textwirkungen*, in I. Kasten (Hrsg.), *Machtvolle Gefühle*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2010, p. 115.

43. Anche in questo caso il merito della richiesta di riprendere un discorso per lo più abbandonato spetta a Thomas Anz, cfr. T. Anz, *Literatur und Lust*, Beck, München 1998, pp. 150-71.

44. Dickens marcava i testi scelti per la recita con vere e proprie didascalie che indicavano il tono della voce, il gesto e, secondo la reazione del pubblico, talvolta cambiava i suoi testi (cfr. Manguel, *Una storia della lettura*, cit., pp. 222-4).

45. Cfr. C. Brentano, *Der Philister, vor, in und nach der Geschichte*, in C. Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 21, 1: *Satiren und Kleine Prosa*, hrsg. von M. Bergengruen, W. Bunzel, R. Moering, S. Nienhaus, C. Sauer, H. Schultz, Kohlhammer, Stuttgart 2013, pp. 113-84; 475-549.

46. Jean Paul, *Werke*, vol. 1, Hanser, München 1960, p. 1060.

47. "Essere un marinaio del mondo diretto a tutti i porti, / una nave stessa, (guardate queste vele che io spiego al sole e all'aria) / una veloce e rigonfia nave piena di ricche parole, piena di gioie!" Walt Whitman, *Foglie d'erba*, a cura di G. Conte, Mondadori, Milano 1991, pp. 142 s. Nello stesso *Song of Joys* Whitman esprime anche la convinzione della forza irresistibile (ma tendenzialmente negativa e repressiva) della retorica persuasiva del discorso politico: «O the orators joys! / To inflate the chest, to roll the thunder of the voice out from the ribs and throat, / To make the people rage, weep, hate, desire, with yourself, / To lead America – to quell America with a great tongue» (ivi, p. 136). Su Whitman si vedi anche il capitolo a lui dedicato in Nussbaum, *Intelligenza delle emozioni*, cit., pp. 755-93.

48. Vedi nota n. 9.
49. Cfr. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2. Aufl., Hueber, München 1973.
50. Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, a cura di L. Ritter Santini, il Mulino, Bologna 1969.
51. Nello stesso periodo si istituisce in Germania, a Tübinga, anche la prima cattedra di Retorica che, in seguito, si trasforma nell'unico istituto universitario autonomo dedicato allo studio della retorica portando, tra altro, al risultato straordinario del *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*, diretto da Gert Ueding, iniziato nel 1992 e completato nel 2014 (sarà aggiunto ancora un dodicesimo volume che dovrà contenere una bibliografia aggiornata). Ora, con questo dizionario, la germanistica e tutte le discipline che indagano sulla comunicazione possono (o almeno potrebbero) attingere ad un potente mezzo di aiuto per le loro ricerche.
52. L. Ritter Santini, *La scienza della persuasione*, in Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., n. 31, p. XXVIII.
53. Oltre ai lavori già citati di Till, Anz e Nienhaus, si possono nominare come esempi recenti A. Arnold, *Rhetorik der Empfindsamkeit. Unterhaltungskunst im 17. und 18. Jahrhundert*, de Gruyter, Berlin-Boston 2012; A. Lemke, "Medeam fiam" – Affekterzeugung zwischen Rhetorik und Ästhetik in Lessings Miss Sara Sampson, in "Deutsche Vierteljahresschrift" 86, 2012, pp. 206-23. In più, negli ultimi anni, si può constatare un'accesa discussione intorno al concetto di *pathos* come categoria della poetica (cfr. R. Dachelt, *Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*, Winter, Heidelberg 2003), nel contesto della ricerca filosofica e della storia culturale (cfr. N. Bolz (Hrsg.), *Das Pathos der Deutschen*, Fink, München 1996; M. Harbsmeier, S. Möckel (Hrsg.), *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2009; C. Zumbusch (Hrsg.), *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*, Akademie Verlag, Berlin 2010; K. Busch, I. Därmann (Hrsg.), "pathos". *Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*, transcript Verlag, Bielefeld 2007; cfr. come esempio di ricerca nell'ambito della storia culturale su un'emozione particolare: H. Böhme, *Theoretische Überlegungen zur Kulturgeschichte der Angst und der Katastrophe*, in A. Fuchs, S. Strümper-Krobb (Hrsg.), *Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, pp. 27-44; H. Böhme, *Vom "phobos" zur Angst. Zur Transformations- und Kulturgeschichte der Angst*, in Harbsmeier, Möckel (Hrsg.), *Pathos, Affekt, Emotion*, cit., pp. 154-84).
54. Per questi passi cfr. Nienhaus, *Altes im neuen Gewand*, cit.
55. Cfr. il volume dedicato alle *Emotions and Cultural Products* della rivista "Poetics", 23, 1995.
56. Cfr. O. Odag, *Wenn Männer von der Liebe lesen und Frauen von Abenteuern. Eine empirische Rezeptionsstudie zur emotionalen Beteiligung von Frauen und Männern beim Lesen narrativer Texte*, Pabst, Lengerich 2007.
57. Cfr. N. van Holt, N. Groeben, *Emotionales Erlebnis beim Lesen und die Rolle text- sowie leserseitiger Faktoren*, in Klein, Mellmann, Metzger (Hrsg.), *Heuristiken der Literaturwissenschaft*, cit., pp. 111-30; N. Groeben, *Was kann/ soll Empirisierung (in) der Literaturwissenschaft heißen?* in P. Ajouri, K. Mellmann, C. Rauen (Hrsg.), *Empirie in der Literaturwissenschaft*, Mentis, Münster 2013, pp. 47-74; Groeben, U. Christmann, *Empirische Rezeptionspsychologie der Fiktionalität*, in T. Klauk, T. Köppe (Hrsg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, de Gruyter, Berlin-Boston 2014, pp. 338-60.
58. Cfr. Lemke, "Medeam fiam" – Affekterzeugung zwischen Rhetorik und Ästhetik in Lessings Miss Sara Sampson, cit.
59. Qualche esempio di lavori più o meno recenti: K. Fehlberg, *Gelenkte Gefühle. Literarische Strategien der Emotionalisierung und Sympathie lenkung in den Erzählungen Arthur Schnitzlers*, Verl. Literatur-Wissenschaft.de, Marburg 2014; C. Hildebrandt, *Das emotionale Wirkungspotential von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*, Akademie Verlag, Berlin 2011; C. Kanz, *Angst und Geschlechterdifferenzen: Ingeborg Bachmanns "Todesarten"-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur*, Metzler, Stuttgart 1999. Il vero pioniere dell'Emotionsforschung nel campo della germanistica è stato Paul Mog, cfr. P. Mog, *Aspekte der „Gemütsregungskunst“ Joseph von Eichendorffs. Zur Appelstruktur und Appelsubstanz affektiver Texte*, in G. Grimm (Hrsg.), *Literatur und Leser*, Reclam, Stuttgart 1975, pp. 196-207, 402-4.
60. U. Port, voce *Gefühl und Affekte*, in I. Breuer (Hrsg.), *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2009, pp. 315-8.
61. W. Röcke, "Schadenfreude ist die schönste Freude." *Formen aggressiven Gelächters in der Literatur der Antike und des Mittelalters*, in Harbsmeier, Möckel, *Pathos, Affekt, Emotion*, cit., pp. 277-96; in questo grup-

po si inserisce anche la monografia di B. Meyer-Sickendieck, *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen* (Königshausen & Neumann, Würzburg 2005) che, al contrario del sottotitolo, non presenta una storia culturale delle emozioni letterarie ma segue un principio sistematico che attribuisce a ciascuna categoria emozionale fondamentale un genere letterario che la rappresenterebbe principalmente (il senso di colpa nella tragedia, la paura nella fiaba ecc.).

62. R. Campe, *Affekt und Ausdruck: Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, de Gruyter, Berlin 1990.; K. Mellmann, *Emotionalisierung – Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*, Mentis, Paderborn 2006; J. F. Lehmann, *Emotion und Wirklichkeit. Realistische Literatur um 1770*, in “Zeitschrift für deutsche Philologie” 127(2008), pp. 481-97; A. Arnold, *Rhetorik der Empfindsamkeit. Unterhaltungskunst im 17. und 18. Jahrhundert*, Walter de Gruyter, Berlin-Boston 2012.

63. Già alle fine degli anni Sessanta: E. Rotermund, *Der Affekt als literarischer Gegenstand: Zur Theorie und Darstellung der Passiones im 17. Jahrhundert*, in H. R. Jauß (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, Hanser, München 1968, pp. 239-69.

64. S. Winko, *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, E. Schmidt, Berlin 2003.

65. J. Süselbeck, *Im Angesicht der Grausamkeit. Emotionale Effekte literarischer Kriegsdarstellungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Wallstein, Göttingen 2013; cfr. T. Anz, *Tod im Text. Regeln literarischer Emotionalisierung*, in “Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes”, 54, 2007, pp. 306-27.

66. R. Schnell, *Erzähler – Protagonist – Rezipient im Mittelalter, oder: Was ist der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung?*, in “Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur”, 33, 2008, pp. 1-51.

67. Cfr. R. Antonelli *et al.*, *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 2011.

68. Il testo viene citato da: J. von Eichendorff, *Werke*, vol. II, *Romane und Erzählungen*, hrsg. von J. Perfahl u. Anm. von A. Hillach, Winkler, München 1978, pp. 526-30; J. von Eichendorff, *La statua di marmo*, a cura di L. D'Arcangelo, Solfanelli, Chieti 2009, pp. 11-8. Oltre alle imprecisioni segnalate più avanti nel testo, la traduzione non è, purtroppo, priva di scelte dubbie, sviste se non errori. Per esempio, p. 17: «Ognuno chiama... primavera» (così anche pp. 19 s.: «Cos'è che echeggia... frotte.» e «Cessano suoni... prendimi su con te!» e per altri passi simili nel resto del testo: queste parti sono scritte in prosa ma si tratta di versi! Il caratteristico cambio da narrazione in prosa e canzoni in versi (in tedesco sempre in rima!) si perde nella versione italiana. Importante è, invece, per la narrazione di Eichendorff proprio la poeticità della frase e la sua vicinanza al verso nel quale ritmicamente sfocia. Le canzoni rappresentano nel testo una parte organica della narrazione con la funzione di un condensato di quello che nel contesto narrativo in prosa viene presentato in un modo più esteso; p. 17: «Seine schöne Nachbarin sah bei diesen Worten beinah schelmisch an ihm herauf und senkte schnell wieder das Köpfchen, da sie seinen Blicken begegnete»: «A queste parole la sua bella vicina lo guardo maliziosamente e alzò rapidamente la testolina in modo di incontrare il suo sguardo». La traduzione corretta è: «A queste parole la sua bella vicina lo guardò quasi maliziosamente e abbassò rapidamente la testolina quando incontrava il suo sguardo». Dunque il contrario: perché Bianca non è totalmente timida ma non è neanche sfacciata come lo è, invece, la Venere.

69. Lettera di Fouqué a Eichendorff del 31 dicembre 1817, in J. von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe begründet von W. Kosch, A. Sauer, vol. XIII, Pustet, Regensburg 1910, p. 78.

70. Trad.: “passeggiavano allegramente”; *schwärmen* significa, però, sciamare!

71. Cfr. S. Nienhaus, *Eichendorffs Wiederholungsstil: eine Untersuchung des Erzählwerks*, Kleinheinrich, Münster 1991.

72. Trad.: “gioia grande e infinita”; “Lust”, però, più di “gioia” qua significa “piacere”.