

Alice, incorreggibilmente controfattuale

STEFANO CALABRESE

Ordinario di Critica letteraria e letterature comparate – Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

Corresponding author: stefano.calabrese@unimore.it

Abstract. The hypothesis formulated by Simon Baron-Cohen and his collaborators on the onset of autistic syndromes and their link with an excess of the so-called S brain is reflected in the work of Lewis Carroll, a formal logic and mathematics professor deeply inclined to visual and spatial descriptions, interested in affordances and systemic circuits, and devoid of empathic tendencies in creating his characters. In the future, this finding may serve as a test for predicting autism spectrum disorders and support the elaboration of narrative artefact for therapeutic purposes in relation to people with autism.

Keywords. Visuo-spatial abilities, autism, systemic circuit, arbitrary signs, empathy absence.

Tutto in *Alice* parla di disidentità e di malfunzionamenti. Niente sta al proprio posto. Tutto e tutti sembrano ribellarsi allo *status* ontologico entro cui sono nati. Poniamo che una bambina precipiti in un pozzo ben arredato e poi si trovi in una sorta di vestibolo illuminato da lampade, con tante porte chiuse a chiave, e un tavolo centrale di vetro, sormontato da una chiave d'oro che non apre alcuna porta, se non una assai piccola e nascosta dietro una tenda. Eccoli i malfunzionamenti. Una porta troppo piccola e un corridoio troppo stretto per passare. Una chiave che non entra nella serratura. Una protagonista che diventa piccola per passare attraverso una porta ma che proprio per questo non riesce ad arrivare alla chiave, appoggiata sul tavolo, che dovrebbe aprire quella porta per attraversare la quale si è fatta piccola. E dunque deve ingrandirsi delibando un pasticcino, ma a questo punto non passa più dalla porta, eccetera. Questi sono i cortocircuiti funzionali: gli psicologi chiamano *affordance* il modo in cui il nostro cervello opera una mappatura delle cose in base alla funzione che esse svolgono, come quando leggiamo la maniglia di una porta come qualcosa che va afferrato e spinto verso il basso e poi rilasciato. Sono le *affordances* che istituiscono il senso della realtà, che linkano eventi e esistenti, persone e cose, che aiutano ad archiviare nella memoria schemi d'azione, microsceneggiature, ricordi e progetti. In *Alice* tutto collassa in un colpo solo, le *affordances* non si attivano più, e come se non bastasse poi arrivano le disidentità. È chiaro che questo incessante saliscendi, questi spostamenti di scala dal micro al macro generano in *Alice* una vertigine ontologica, al punto che già nel capitolo II di *Alice's Adventures in Wonderland* si sente frastornata e si domanda chi è se ha perso la memoria: proprio per rassicurarsi sulla propria identità cerca di fare un ripasso di tabelline, elementi geografici e filastrocche ma senza grande successo; a questo punto teme di essersi trasformata in Mabel, una bambina che evidentemente supponiamo essere incolta e anche indigente – il suo opposto. Nel frattempo tiene in mano il ventaglio e senza saperlo questo la fa rimpicciolire, fino quasi

a farla scomparire. Ora sembrerebbe possibile passare dalla porticina, ma la chiave è rimasta sul tavolo e lei nel frattempo è scivolata nel laghetto di lacrime versato quando era alta più di due metri e mezzo...

Disidentità e malfunzionamenti nelle *affordances* non si limitano certo all'inizio del testo, anzi. Nel capitolo IV, dopo essere entrata nella casa di White Rabbit e avere trangugiato il liquido contenuto in un'altra bottigliina senza etichetta Alice diventa di nuovo grande, troppo grande, grandissima e deve mettere un piede su per il camino, un braccio fuori dalla finestra ritrovandosi completamente bloccata. Come spesso le accade, Alice si sdoppia in due identità, si parla e si risponde, sgridandosi e dandosi consigli. E così via. Nel capitolo IX, un secolo e mezzo prima che la ipermodernità ne celebri i trionfi, troviamo addirittura un *fake*, come dire – un *alias* –, la Finta Tartaruga, che darebbe luogo alla minestra di Finta Tartaruga (la zuppa di tartaruga verde, di solito ricavata dal vitello). Alice non sa cosa sia una Finta Tartaruga, e allora eccoci alla sua storia raccontata in prima persona: “Una volta ero una Tartaruga vera e andavo a scuola nel mare con un maestro, una vecchia Tartaruga chiamata Testuggine perché dava i libri di testo. A scuola si studia francese, musica e bucato-extra, Rotolamento e Grinze, Ambizione, Distrazione, Bruttificazione e Derisione, Mistero antico e moderno, Marografia, Trascinamento, Stiramento, Svenimento Spirale”¹. Un elenco, come si vede, cui gli studenti di Hogwarts e in primo luogo Harry Potter dovranno poi molto.

Come se non bastasse, ci si mettono anche le parole a complicare disidentità e malfunzionamenti ontologici. Estradate dal linguaggio ordinario – dove si allontanano dalle cose di cui discorrono, come galassie lontane che pieghino oltre l'orizzonte dell'invisibilità – le parole di Carroll si accaparrano spazi di significato crescenti e trascinano il lettore all'indietro, verso le ombre di una realtà che esse non cessano di propiziare. Anche la *Grammatica della fantasia* di Rodari continuerà a scavare nella cava della lingua interminabili, appassionati cunicoli per ridarle veridicità, nel presupposto che linguaggio e pensiero istituiscano una piena identità, nell'illusione che basti manomettere il primo per sovvertire il secondo. Ma l'iniziatore è lui, Carroll, che fa del linguaggio il quarto regno della natura. Dopo gli studi di W. Nöth e T.J. Reiss sappiamo come per il balbuziente reverendo Dodgson i nomi si aggirassero pericolosamente nella realtà, rimettendone in gioco i presupposti: la fiaba è per lui una lacerante avventura in una foresta di nomi: il linguaggio d'uso quotidiano immaginato da Carroll è legato all'idea stessa di soggettività ed è responsabile della formazione dell'io, anzi: Carroll classifica l'individuo alla stessa stregua dei nomi e degli oggetti. Se le parole deperiscono, infatti, anche l'io si disperde nell'ambiente ed è invaso dalla natura circostante: l'*homo clausus*, colui che si autoriflette al modo di un guscio impenetrabile, può contare solo sul linguaggio se vuole continuare a pensarsi come una mente che «riflette» il mondo. Quando Alice sogna o è a sua volta sognata dalla sorella (come in *Alice's Adventures*), oppure quando è parte del sogno della Regina Rossa (come in *Through the Looking Glass*), i presupposti di un'inedita “fantasemiotica” mutano anche i connotati psichici della protagonista. *Alice's Adventures* si apre con l'immagine di un contenitore senza contenuto (un vaso di marmellata d'arance vuoto) e prosegue con un apologo sulla secessione dei fonemi dalla loro funzione comunicativa.

¹ L. Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo Specchio*, trad. it., Torino, Einaudi, 1978, p. 86.

La casistica è varia. *I segni scompaiono*. Nel «bosco senza nomi» di *Through the Looking Glass* (cap. III) le cose sono liberate dalla schiavitù di avere un nome, a cominciare da Alice che non rammenta più come si chiama. Ciò ha una duplice conseguenza: negativa, perché la protagonista rischia l'inesistenza ("E adesso, chi sono io?"); positiva, in quanto è al riparo dall'obbligo di rispondere agli ordini dei genitori. I segni indessicabili che assumono significato solo dal contesto, come i pronomi dimostrativi o gli avverbi di tempo ieri e oggi sono etichette ambigue, rinviano indifferentemente all'identico o al diverso, ma nei casi peggiori non significano nulla. Quando nel corso di un racconto il Topo di *Alice's Adventures* (cap. III) dice che "l'arcivescovo di Canterbury trovò ciò consigliabile" (*found it advisable*), ricorre a un elemento "vuoto" (una *proforma*) che anticipa quello che dirà, ma chi lo ascolta lo interpreta in riferimento al già detto, oppure lo decodifica ricorrendo al proprio contesto. L'Anitra obietta giustamente di sapere "benissimo cosa significa "ciò" quando trova una cosa: in genere si tratta d'una rana o d'un verme"². Parimenti, le etichette prescrittive e indessicabili del capitolo I ("Bevimi", "Mangiami") rinviano al contenuto di recipienti di cui nulla è conosciuto. Parlare significa dunque mancare sempre del termine appropriato, muovere da una parola a un'altra, spiegare la prima attraverso la seconda e quest'ultima attraverso una terza: come dirà un contemporaneo di Carroll, C.S. Peirce, questo rincorrersi di parole delinea la maledizione storica di una "semiosi illimitata", in cui anche il soggetto enunciante rischia di essere trasformato in parola.

La "fantasemiotica" di Carroll prevede in fondo la scomparsa del contratto collettivo che presiede alla nascita del linguaggio, perché l'ambiguità delle parole e la frequente presenza di nonsensi rivelano l'arbitrarietà del linguaggio invalidando le tre operazioni prioritarie di ogni segno linguistico, enucleate da Carroll nella sua *Symbolic Logic* (1896): definire, classificare, nominare. Alice si trova in un mondo di linguaggi privati o settoriali, in cui ognuno assegna alle parole il significato che desidera, facendone dei segni "salariati" e ubbidienti alla volontà del singolo. La teoria della rifondazione del linguaggio enunciata da Humpty Dumpty in *Through the Looking Glass* (le parole, soprattutto i verbi, "orgogliosissimi" e renitenti all'utente, vanno usati a proprio piacimento in cambio di un salario adeguato e devono significare ciò che ognuno di noi prescrive loro) annulla di fatto la *langue* e immette il lettore in un mondo anti-fiabesco dove comunicare è impossibile, perché i segni s'intrecciano ad altri segni, essendo letteralmente "*portmanteau-words*", parole-valigia.

Ma soprattutto, i segni vivono tra noi al pari dei referenti. Il principio di economia espressiva che regola la genesi delle lingue viene invalidato dall'ipotesi che, in conseguenza di una frenetica circolazione, i segni si siano assegnati un attributo di esistenza, quasi credessero di essere cose tra le cose. Le parole non sono strumenti, ma entità a sé stanti. Così, le carte da gioco si aggirano nel mondo e le lettere dell'alfabeto vengono prelevate da un pozzo (come nel cap. VII: "Ed estrassero un sacco di cose [...] tutto quel che cominciava per M..."). Il linguaggio espone i suoi utenti al rischio di una sistemica incomprendimento. Il mondo del fiabesco si capovolge, acquisendo i tratti di un incubo in cui tutti comunicano ma nessuno si comprende, dove parole e cose danno l'impressione di una lotta senza quartiere. Abbreviazioni acronime (come i cani e i gatti ridotti a C e G

² Ivi, p. 23.

nel cap. III di *Alice's*), parole dal suono identico o omofonie (ad esempio quella “*tail/tale*”, coda/racconto che complica il dialogo tra Alice e il Topo sempre nel cap. III di *Alice's Adventures*, o ancora “*knot/not*”, nodo/non, “*tea/T*”, tè/lettera T), parole dal suono simile o paronomasie (per cui nel cap. IX si apprende il “dissenno” (invece che il disegno), si affrescano “soffritti” e si fanno “frittture a olio” – *he taught us Drawing, Stretching, and Fainting in Coils*)³. Il linguaggio sfida chi lo utilizza, i segni lasciano l'uomo nella condizione di un profugo ridotto al silenzio e incapace di tamponare l'emorragia di senso. La fiaba biblica del linguaggio carrolliano si riduce al silenzio o a un fantasma onirico, ed è comprensibile che l'opera di Carroll abbia costituito nel Novecento un modello per quanti hanno voluto interpretare il fiabesco come un genere letterario liberatorio, in grado di mettere in crisi le convenzioni linguistiche. Né le cose mutano se si vede nel *nonsense* un tentativo di sovvertire il linguaggio (come voleva Elisabeth Sewell) o al contrario la volontà di rafforzarlo attraverso un uso parsimonioso del significante (spesso soggetto a ripetizione) e la riduzione delle parole a numeri⁴.

Mai fidarsi del linguaggio, sembra dirci Carroll, questo matematico abituato a stringhe numeriche, molto più affidabili delle parole, e che amava il linguaggio analogico della fotografia, l'unica procedura semiotica in grado di farlo ristorare alle fonti della realtà, o addirittura della verità: tanto che nel 1880, quando è costretto ad abbandonare la fotografia, perché questa ossessione delle bambine nude evidentemente crea uno scandalo nella Oxford di allora, continua a dipingere bambine, alias analogici del suo totemico desiderio, nello studio della pittrice Gertrude Thompson. Il topo dice “Ma no!”, e Alice capisce “Mano? Ti sei fatto male a una mano?”: eccoci di nuovo al punto, al collasso delle identità e allo sciopero funzionale della realtà, in un ghirigori di rovesciamenti dove le carte da gioco sono vive, le aragoste ballano, i conigli sono ottimi editor di procedimenti giudiziari eccetera eccetera.

Da dove nasce tutto ciò? La vita intorno al 1865 sembra d'improvviso scrollarsi di dosso la realtà con le sue ordinate liturgie, i suoi narcotizzanti standard, i significati e i valori ormai passati in giudicato. Tutto subisce uno scossone e annaspa nella controfattualità più vertiginosa. Non siamo qui e ora, ma siamo in un altro mondo, anzi all'altro mondo, l'oltretomba. Qui troviamo una coincidenza interessante. Nel 1885, quando ormai tutto è perduto, Carroll scrive alla trentatreenne Alice Liddell per chiederle il manoscritto originale di *Alice*, quello vergato a mano per la sua lettrice modello, intitolato in *Le Avventure di Alice sottoterra*, di cui vorrebbe fare un'edizione facsimile: “Mia cara signora Hargreaves [il suo nome da sposata], suppongo che questa le parrà una voce dall'oltretomba, dopo tanti anni di silenzio; tuttavia [...] l'immagine mentale di colei che per tanti anni è stata la mia amica-bambina ideale è come sempre vivida. Da allora ho avuto tante amiche-bambine, ma non è stata mai la stessa cosa”. Che si tratti di un mondo sotterraneo non c'è dubbio: inseguendo il coniglio, Alice precipita in una sorta di pozzo, arredato con scaffali, credenze e vasetti, e il pozzo è talmente profondo che mentre precipita Alice ha il tempo di riflettere sulla lunghezza del pozzo, afferrare e riporre un vasetto di marmellata e ricordare la sua gatta rimasta da sola, per poi atterrare morbidamente su ramoscelli e foglie secche, ma a questo punto altro lungo cunicolo in fondo al quale si vede il White Rabbitt correre.

³ Ivi, pp. 25 ss.

⁴ E. Sewell, *The Field of Nonsense*, London, Chatto&Windus, 1952, pp. 185 ss.

Ebbene, mentre Carroll scrive *Alice's Adventures* nei mesi del 1864, in quegli stessi mesi escono le *Memorie dal sottosuolo*, anche noto come *Memorie del sottosuolo* o *Ricordi dal sottosuolo* di Fëdor Dostoevskij. E sempre nel 1864 esce un altro celebre fanta-tour nelle profondità del mondo: *Voyage au centre de la Terre* di Jules Verne. Perbacco, cosa sta succedendo? Come mai ci si rifugia in questa mirabilandia *underground*? Da dove traggono questo impulso creativo e immaginativo scrittori così diversi?

Oggi esistono convinzioni condivise e rigorose cui affidarsi non solo per valutare ciò che di ipoteticamente nuovo e originale appare sul mercato della cultura, ma addirittura per elaborare un quadro predittivo, un sistema di attese dotato di un grado elevato di probabilità. Per quanto possa sembrare paradossale, in ambito scientifico le grandi scoperte o invenzioni hanno molto spesso bisogno dei favori del caso; si è convenuto di chiamare *serendipità* il fenomeno in base al quale si fanno scoperte inattese e straordinarie mentre si sperimenta tutt'altro: per comprendere questa mescolanza bizzarra di superfluo e necessario si pensi a Newton, che secondo un aneddoto apocrifo, ma proprio per questo assai significativo, scopre nel 1666 la forza di gravità grazie a una mela che gli cade sul capo; a Fleming, che identifica la penicillina verificando accidentalmente come una muffa formatasi sulla coltura di batteri avesse un effetto battericida.

Al contrario in ambito umanistico, particolarmente nelle attività estetiche e artistiche, i processi di trasformazione radicale avvengono secondo relazioni ormai accertate con il contesto storico-sociale, l'andamento dell'economia, le innovazioni tecnologiche. Qualche valente frequentatore dei *media studies* ha ad esempio dimostrato come nelle epoche di recessione economica o di trasformazione sociale il livello di creatività inventiva si innalzi improvvisamente, per poi divenire sterile nei momenti di incremento degli indici economici e di welfare, quando ciò che è stato inventato viene diffuso, distribuito, introdotto negli interstizi della vita reale. Nei momenti di vigorosa trasformazione sociale – come quello in cui Carroll scrive, momento apicale del secondo capitalismo, freneticamente dinamico –, il sistema punta sull'innovazione, e in particolare nell'ambito della comunicazione e dello *storytelling*, l'arte del narrare. Un'ipotesi esplicativa è la seguente: che l'innovazione culturale e comunicativa serva a colmare le falle dei grandi sistemi sociali, a medicalizzare il disorientamento delle collettività in un momento dato, quando i destini degli individui sono problematici e imprevedibili, o al contrario quando è il ripiegamento degli individui in semiosfere e stili di vita abitudinari a sollecitare la fermentazione di idee innovative, facendo emergere forme estetiche, modi di fruizione e capacità associative del tutto originali. La cessazione dell'ovvietà – come la definiva il filosofo Edmund Husserl –, la conquista di uno sguardo vergine che provi stupore anche dinanzi agli aspetti più standardizzati della vita sono spesso frutto di condizioni di isolamento individuale o di disgregazione delle collettività, – le trasformazioni sociali, gli stati di isolamento, la diversità etnica o di gender, l'incapacità da parte degli individui di sentirsi parte di una comunità coesa e armonica: è questo a produrre innovazione nel comparto estetico, mentre la trasmissione immutata di un'opera – si pensi ai testi folklorici – contraddistingue le comunità organiche del mondo contadino, per le quali la permanenza delle tradizioni è un valore intrinseco. La letteratura per l'infanzia offre numerosi modelli esplicativi di ciò: basti pensare al clima claustrofobico di Versailles all'inizio del Settecento, quando si ha la prima esplosione di creatività fiabesca, ma appunto si pensi anche a Carroll, nella cupa Oxford vittoriana, mentre l'in-

dustrializzazione crea sciami immigratori che rivoluzionano città e campagne. Questi stati di diversità sessuale e psichica, induttori di anomalie e solitudine in contesti sociali soffocanti, sollecitano l'invenzione di opere letterarie mai prima immaginate, con bambini e bambine che vivono in luoghi di fantasia ma incastonati nel cuore stesso della reale società civile, o con oggetti d'uso quotidiano che acquistano le prerogative dell'uomo, come nel caso di Andersen.

C'è un altro punto essenziale: il fatto che *Alice* nasce nel momento in cui l'*homo europeus* compie un vero e proprio salto neuro-cognitivo: il miglioramento degli stili di vita, la nascita di una farmacologia moderna ed efficiente, stili nutrizionali inediti per l'umanità e un'alimentazione in cui ondate di vitamine cominciano ad alternarsi a tsunami di proteine migliorano la prensilità mentale e accendono un numero di sinapsi prima di allora inimmaginabili. Proprio il territorio dell'immaginazione ci racconta questo exploit collettivo in cui la controfattualità gioca un ruolo rimarchevole in quanto ciò che ci contraddistingue dalle altre specie animali è la capacità di immaginare, formulare ipotesi, configurare schemi predittivi o semplicemente fantasticare. È questo il vero forziere dell'uomo: vedere quello che ancora non esiste. Paul L. Harris, il maggiore studioso di questi aspetti dell'immaginazione infantile e docente di psicologia sperimentale nell'università di Oxford – siamo sempre lì, a pensarci bene – sostiene che la semplice formula “se + congiuntivo” rappresenti il *big bang* delle nostre capacità neurocognitive, per cui più c'è un incremento di capacità intellettive, più ricorriamo alle competenze della corteccia prefrontale, la parte del cervello che matura più tardi e che nei bambini – o negli adulti in odore di regressione come Carroll o James Barrie o Andersen – è particolarmente febricitante di connessioni⁵. Come ci dicono oggi i neuroscienziati, i bambini non sono neurocognitivamente degli adulti difettosi, manchevoli in qualche parte, ma al contrario l'im maturità della corteccia prefrontale li rende dei super-adulti, in grado di formulare ipotesi e predizioni a 360 gradi, tanto da apparire – appunto – fantasiosi. È vero infatti che ricorrere alla corteccia prefrontale quando noi adulti vogliamo attuare un piano complesso comporta l'“inibizione” di tutte le azioni non orientate a quello scopo e la focalizzazione della nostra mente sugli eventi principali su cui si fonderà tale piano: in questo senso, possiamo dire che essere adulti significa limitare (“inibire”) quell'immaginazione predittiva e controfattuale che, al contrario, produce abbondanti esondazioni in età infantile. La cosiddetta fantasia rappresenta dunque l'esercizio “disinibito” della corteccia prefrontale e l'applicazione sistematica del pensiero controfattuale a oggetti, eventi e schemi d'azione della vita quotidiana, ed è per questo che il grande salto della narrativa per l'infanzia si ha in questo momento, in cui gli stili di vita progrediscono vertiginosamente. Ed è per questo, o meglio anche per questo, che a partire da Carroll e grazie a lui la controfattualità entra di fatto nella vita dei bambini, degli adolescenti europei di secondo Ottocento e permea, come mai prima d'allora, le narrazioni letterarie. Come poi dirà Rodari nel suo Corso di fantastica a Reggio Emilia, le proiezioni più assurde e controfattuali rappresentano né più né meno delle sceneggiature per l'agire sociale.

L'orientamento *fantasy* costituisce in particolare una complicata abilità che consente di creare e gestire dimensioni immaginative, stati finzionali e credenze e che, di conseguenza, consente di distinguere la realtà dalla fantasia. Tradizionalmente, i bambini con

⁵ P.L. Harris, *L'immaginazione del bambino*, trad. it., Milano, Raffaello Cortina Editore, 2008, pp. 28 ss.

un alto grado di fantasia sono pensati come incapaci di distinguere realtà e finzione, una recente ricerca ha invece messo in luce come i bambini con un elevato indice di orientamento *fantasy* siano sì maggiormente coinvolti e impegnati nella dimensione dell'immaginazione e della simulazione, ma dimostrino contemporaneamente un indice più elevato di consapevolezza dei confini tra realtà e fantasia. I risultati dei test più recenti sono particolarmente interessanti: in primo luogo, si sono rilevate delle abilità cognitive di grado più elevato nei bambini impegnati nel contesto di fantasia, rispetto agli stimoli esercitati dalla narrazione verosimile; nello stesso tempo, apparentemente in contraddizione, i bambini si sono dimostrati più abili e propensi a trasferire i *problem-solving* dalle storie reali, rispetto a quelle *fantasy*. Inoltre, nei bambini con un alto livello di orientamento *fantasy* la probabilità di un trasferimento dalla narrazione fantastica risultava ancora più bassa rispetto a coloro che dimostravano un ridotto indice di questa capacità. *Alice* è il regno della magia, quindi della trasgressione ai vincoli fisici. Gli oggetti si animano, le leggi fisiche, temporali e spaziali vengono violate, mentre metamorfosi ed esseri soprannaturali animano il *plot* fiabesco.

In generale, è dunque possibile trovare in *Alice* le manifestazioni del *fantasy* secondo tutte e quattro modalità di trasgressione al principio di causalità: 1) effetto diretto della coscienza sulla materia, la forza del pensiero crea e sposta gli oggetti fisici (*mentalismo* – magia-materia); 2) improvvisa acquisizione di vitalità da parte di un oggetto inanimato (*antropomorfismo* – magia-animazione); 3) violazione delle leggi fondamentali di permanenza dell'oggetto (*controfattualità* – spazio, tempo, fisicità); 4) trasformazione di oggetti ed eventi in modo fluido attraverso somiglianza o contatto (*metamorfismo*). Le trasgressioni al principio di causalità costituiscono il nucleo della narrazione fiabesca e si configurano come momenti a forte impatto emotivo. In particolare, le metamorfosi dei personaggi appaiono radicali e coinvolgenti, contravvengono al rapporto di causa-effetto e ne sovvertono i termini con l'introduzione dell'elemento magico. In ogni caso, in *Alice* la metamorfosi provoca un ribaltamento delle aspettative del lettore e innesca rapporti causa-effetto inattesi.

A rifletterci con attenzione, il caso di Lewis Carroll è forse quello che certifica la giustezza della teoria di Baron-Cohen sul fatto che (i) il cervello di tipo S ha come caratteristiche la sistematicità, la risoluzione di problemi funzionali, la scarsa familiarità con empatia ed emozioni, la predominanza della dimensione visuo-spaziale su tutte le altre; che (ii) un eccesso di testosterone radicalizza queste tendenze (gli autistici, secondo Baron-Cohen, subiscono l'effetto di un eccesso di testosterone nei tre periodi cruciali di cui ho parlato poco sopra) e fa seguire alla sessualità una curva a U rovesciata – per cui l'iper-maschile diviene iper-femminile (Baron-Cohen et al. 2011; Baron-Cohen 2012). Innanzitutto, non dimentichiamolo, il reverendo Dodgson insegna matematica e logica formale nell'Università di Oxford, e sappiamo che molti matematici soffrono della sindrome di Asperger o di autismo *tout court*. Inoltre, il suo cervello ha chiarissime affilature di tipo sistemico e propensioni al *problem solving*: tutto infatti nelle sue due *Alice* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865; *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, 1871) parla di disidentità e di malfunzionamenti. La condizione di assoluto *stand-by* in cui viene a trovarsi negli anni in cui scrive *Through the Looking Glass* o *Hunting of the Snark* – questa cupa, algida allegoria di un'armata brancaleone che si imbarca per dare la caccia a una strana creatura metà squalo e metà lumaca – e persino la pas-

sione antivivisezionista che lo anima quasi per compensare la sostanziale anaffettività⁶; l'intercambiabilità nitida e costante delle sue *partners* bambine o meno adulte, soprattutto negli ultimi anni (dall'artista Theo Heaphy all'attrice Isa Bowman e alla matematica Ethel Rowell); la passione per l'enigmistica e l'abitudine, addirittura teorizzata come terapia contro la neurodegenerazione, di formulare sigizie prima di dormire; l'ipercinesi che lo costringe a spostarsi in continuazione tra Oxford, Londra, la casa al mare e un mare di conoscenti sparsi nell'Inghilterra meridionale; l'idea che non il dolore, cioè un'emozione, bensì il peccato, cioè un concetto, "faccia mangiare polvere a ciascun individuo" come null'altro nella vita⁷; la sua inveterata passione per il canto e la matematica; la fissità comportamentale e facciale, priva di modellizzazioni emotive secondo il modello "stoico" cui molti conoscenti lo riconducevano⁸; l'ossessione per la fotografia, che pratica quotidianamente dal 1856 al 1881, quando l'immagine di bambine nude lo mette evidentemente nei guai: tutto parla di una difficoltà a registrare i dati percettivi come dati emozionali, creando un vuoto affettivo colmato solo da una straripante capacità visuo-spaziale, al punto che anche la morte viene percepita come un offuscamento iconico ("Le immagini con la loro luce rubizza/ si fanno polvere e cenere bianca/ e io resto solo con la notte", recita una sua poesia del 1860, *Faces in the Fire*)⁹.

Benché abbia annotato su un diario praticamente dall'età di dieci anni fino alla morte tutto ciò che ritenesse degno di restare sulla pagina, non si trova nulla che possa essere definito propriamente una passione, e men che meno per Alice Liddell. Quasi sordo dall'orecchio destro – controllato dall'emisfero sinistro, nel caso di Carroll messo per così dire in minoranza – e balzubiente come altri suoi sette fratelli, tanto da costringerlo a una serie di esercizi vocali che avrebbero dovuto migliorare il governo dell'area di Broca (emisfero sinistro), prigioniero di un mancinismo che i freudiani degli anni Trenta interpreteranno come una prova per definire "patologica" l'identità compulsiva di Carroll¹⁰, e infine indotto a indossare sempre e comunque un paio di guanti per evitare contatti diretti con il contesto, l'autore della visionaria Alice sembra davvero inventato da Baron-Cohen. È sistematico, ama trasformare la realtà in una foto-istantanea e annullare i confini che dividono il vivente dal non vivente, l'organico dall'inorganico. Particolarmente significativo il ricordo di una delle giovani frequentatrici di Carroll: "C'era un giocattolo davvero incredibile che a volte mi dava, meglio noto come 'il pipistrello'. Era costruito in maniera davvero ingegnosa, con garza e filo, che svolazzava per la stanza proprio come un pipistrello vero. Funzionava grazie a un elastico e poteva volare per circa mezzo minuto. Avevo sempre un po' paura di questo giocattolo perché era troppo vivo, ma giocarci mi provocava una gioia mista allo spavento. Quando le scatole musicali ci venivano a noia si alzava dalla sedia e mi guardava con un sorriso carico di sottintesi. Sapevo sempre quel che stava per accadere ancor prima che parlasse, e mi agitavo come una ballerina pregustando il gioco. 'Isa, mia cara' diceva 'tanto tempo fa c'era un tizio chiamato Bob il pipistrello! Abitava nel cassetto in alto a sinistra della scrivania. E cosa faceva quando suo zio lo caricava?'. Al che io strillavo con tutta la voce che avevo:

⁶ K. Leach, *Lewis Carroll. La vera storia del papà di Alice*, trad. it., Roma, Castelvecchi, 2015, p. 325.

⁷ Ivi, p. 343.

⁸ Ivi, p. 36.

⁹ L. Carroll, *The Complete Works*, a cura di A. Woolcott, London, Nonesuch Press, 1939, p. 875.

¹⁰ K. Leach, *Lewis Carroll. La vera storia del papà di Alice*, trad. it., Roma, Castelvecchi, 2015, p. 90.

‘Volava!’¹¹. Questi cunicoli scavati nel cervello S di Carroll potranno in futuro diventare strumenti predittivi per orientare lo sviluppo conoscitivo, affettivo e creativo di campioni assai ingenti di popolazione, ma questo solo in un futuro dove il libro stesso e la lettura cambieranno radicalmente...

Se ora torniamo al nostro scrittore e riconsideriamo in modo più generalista la sua glaciale, urticante solitudine, vediamo come egli sia stato il pioniere di un movimento di pensiero per il quale la fantasia non deve andare al potere, per la semplice ragione che essa non ha mai cessato di detenerlo. È straordinario vedere come Carroll sia vivo tra i lettori di oggi: non i lettori addestrati e professionisti, come noi, ma tra i lettori/*performer*, coloro che oggi tra i 10 e i 18 anni rieseguono i testi che leggono per divenirne autori e immergersi senza sosta: intendo i *fanfictioner*, ad esempio i 40 milioni che a tutt’oggi hanno caricato 80 milioni di *fan fiction* su Wattpad, una delle più grandi *community* al mondo di lettori e di scrittori, che tramite un sito *web* e una *app* hanno la possibilità di comunicare via *email* o tramite una *chat room* le loro versioni di testi celebri e i loro commenti. In pratica, gli autori pubblicano gratuitamente le loro opere *online*, mentre i lettori, oltre che a leggerle, possono commentarle, dare suggerimenti agli scrittori direttamente su Wattpad o condividerle sui *social network* e, soprattutto, hanno l’opportunità di entrare nella *community* anch’essi come autori. L’aspetto innovativo di questa piattaforma consiste nel proporre un vero e proprio modello di scrittura condivisa, un modo molto più coinvolgente di scrivere e di leggere che, attraverso l’interazione scrittore-lettore, è in grado di cambiare la forma e il contenuto delle narrazioni. Pertanto Wattpad rappresenta uno dei primi esempi di creazione e di pubblicazione per i libri del futuro. Anna Todd, per intenderci, e il suo tossico *After*, è nata qui.

Quando ci troviamo in un mondo possibile, infatti, i vincoli narrativi nel raccontare una storia sono scarsi o ininfluenti rispetto al momento in cui raccontiamo una storia cosiddetta reale. Ogni atto immaginativo diviene più flessibile, e la flessibilità coinvolge il ruolo stesso del lettore e dell’autore, mescolabili a piacere. Ecco: quando un lettore acquisisce gli stessi diritti dell’autore nasce precisamente una *fan fiction*, e la produzione narrativa dei lettori diviene anzi più importante del testo dell’autore oggetto di culto, soprattutto nel caso di testi “chiusi”, dove tali pratiche “riaprono” continuamente la storia assicurando la permanente esistenza della comunità dei *fans*, con i loro valori condivisi e un forte investimento emotivo. Navigare nei siti dedicati alla produttività dei lettori – come www.fanfiction.net – significa immergersi in migliaia di finzioni, molte delle quali ispirate ad *Alice*, scritte e condivise dai *fans* in più di trenta lingue, e toccare con mano le morfologie grazie alle quali si sta ristrutturando il *cyber-cosmo* della narrativa. Lì ci si alfabetizza alle grammatiche immersive dei *nuovi barbari*. I *fans* rivoltano come un calzino il testo-base, reimmaginano l’immaginazione dell’autore primario e inventano il romanzo del romanzo. E se Alice mangiasse in un sol boccone il bruco azzurro? E se White Rabbit si innamorasse della Finta Tartaruga? E se...?

Ebbene: *Alice* è pervasiva tra i *fan fictioner* e continuano ad apparire riscritture – *sequel*, *prequel*, *spin off*, ricodificazioni, alcune delle quali anche celebri. Ad esempio *50 sfumature di Alice* di Melinda DuChamp, quasi un *best seller*, in cui la diciottenne Alice ha un focoso fidanzato di nome Lewis. Ma molto più interessanti, per capire come Car-

¹¹ Ivi, p. 51.

roll agisca ancor oggi al modo di un fertilizzante, è leggere *Alice nel paese delle meraviglie, la storia vera* di Ellygance²⁷, in cui il principe di Spade ama Alice ma lei lo detesta, e balbetta di rancore quando lo vede. *Alice non ha mai creduto alle favole, ma cosa succede quando lei ne è parte?* scritto da Xpaigegirl²⁹ è del tutto affascinante: qui Alice vive un'esistenza normalissima, ma sin dall'infanzia fa dei brutti sogni, e all'interno di questi si apre un fanta-mondo che viene, come dire, rilasciato lentamente attraverso *flashback* e *flashforward* degni di uno scrittore professionista. Eccetera eccetera. Infine, le riscritture d'autore, soprattutto in forma di *graphic novel*: come *The Looking Glass Wars* (2006-2009) una trilogia distopica di Frank Beddor, oppure *Alice in Zombieland*, di Nickolas Cook (2011), di genere *horror*, o ancora *Alice in Murderland* (2015), un manga distopico. Morirà mai, Alice?

Bibliografia

- Baron-Cohen S., Lombardo M.V., Auyeung B., Ashwin E., Chakrabarti B., Knickmeyer R., *Why Are Autism Spectrum Conditions More Prevalent in Males?*, in "PLoS Biology", n. 9, 2011, e1001081. doi:10.1371/journal.pbio.1001081.
- Baron-Cohen S., *La scienza del male. L'empatia e le origini della crudeltà*, trad. it., Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- Carroll L., *The Complete Works*, a cura di A. Woollcott, London, Nonesuch Press, 1939.
- Carroll L., *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo Specchio*, trad. it., Torino, Einaudi, 1978.
- Harris P.L., *L'immaginazione del bambino*, trad. it., Milano, Raffaello Cortina Editore, 2008.
- Leach K., *Lewis Carroll. La vera storia del papà di Alice*, trad. it., Roma, Castelvechi, 2015.
- Sewell E., *The Field of Nonsense*, London, Chatto&Windus, 1952.