

I media alla prova del neurocognitivism: un esperimento con Maupassant

Stefano Calabrese¹

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
(stefano.calabrese@unimore.it)

Valentina Conti²

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
(valentina.conti@unimore.it)

Abstract

Grazie agli strumenti messi a punto dalla narratologia di orientamento neuro-cognitivista, lo scopo del contributo è quello di valutare le differenze o le analogie che caratterizzano le modalità di decodificazione che contraddistinguono le tre condizioni intermediali dell'ascolto, della lettura e della visione. Attraverso una serie di test somministrati ad alcuni studenti universitari, ai quali è stato chiesto di leggere su supporto cartaceo, ascoltare in un audiolibro o vedere in un cortometraggio la versione del medesimo testo letterario, *Une partie de campagne* (1881) di Guy de Maupassant, sono state analizzate dimensioni cruciali del modo in cui ci rapportiamo alle narrazioni, come il coefficiente empatico, la capacità di memorizzazione e gli stili di comprensione.

Parole chiave

Guy de Maupassant, *Une partie de campagne*, lettura silente, ricezione uditiva, modalità audio-visive di ricezione.

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/752>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

¹ Stefano Calabrese: paragrafi 1 e 2.

² Valentina Conti: paragrafi 3 e 4.

1. Narrare, narrare, sempre di nuovo narrare

Deve essere stato il prepotente diffondersi del termine *storytelling* nell'intera ecumene degli ultimi vent'anni a provocare focolai di rivolta e crisi di rigetto. Il partito dell'Antiracconto, che può ormai vantare raffinate tecniche di hackeraggio, oggi annovera esponenti di rilievo, a cominciare dal filosofo analitico Galen Strawson, il quale ha ricordato come non tutti concepiscano la propria vita in termini narrativi, cioè attraverso formattazioni crono-causali di eventi: lo stesso Bachtin ha descritto più volte il *Self* come polifonico e polimorfo, un *Self* fortemente decentrato da virare più verso il frammentismo lirico che non il romanzo piramidale della modernità. Si potrebbe rispondere a Strawson che un *Self* unitario non è affatto indispensabile né per la teoria della narrazione né per le neuroscienze, ma di fatto il modello culturale della narrazione si è imposto a partire dal diciottesimo secolo. Se infatti in Occidente ci viene chiesto di rispondere alla domanda «chi sei?», la cultura europea e nordamericana prevedono che si risponda con un racconto unitario, mentre nelle comunità degli indiani d'America o in Estremo Oriente questa domanda sarebbe priva di senso, e più importante sarebbe ad esempio l'individuazione delle relazioni socio-familiari condivise dai parlanti: dal «chi sei?», in altri termini, si passerebbe al «chi e cosa abbiamo in comune?»¹, dalle *I-narratives* occidentali alle *We-narratives* orientali.

Beninteso, contrariamente a quanto pensa Strawson l'unità narrativa non è un dato irrinunciabile per la neuronarratologia, la quale si limita ad affermare che il cervello ricorre a strutture narrative – lunghe o brevi, semplici o complesse – e che gli output neurali mantengono sempre delle caratteristiche narrative in base ai format delle culture di appartenenza. Se tendiamo a rispondere alla domanda 'chi sei?' con una storia è perché per il nostro cervello la narrazione è lo strumento più semplice ed efficiente per comprendere il mondo e memorizzare tale comprensione. Le neuroscienze hanno peraltro dimostrato come la memoria non sia mai accurata bensì incompleta e spesso fallace, affollata di gap che devono essere riempiti nel momento in cui si rievocano gli eventi passati, per cui è inevitabile che noi modifichiamo i nostri ricordi affinché si adattino alla situazione sociale in cui siamo calati nel presente. I nostri cervelli sono programmati per raccontare storie: narriamo in maniera spontanea e naturale, per certi versi inconsapevole, trattenendo nella memoria una copia approssimativa degli eventi della nostra vita per poi recuperarli e riscriverli sulla base del contesto storico-ambientale del presente. Benché diano un'impressione di unità, i nostri ricordi sono privi di moltissimi dettagli e i gap sono compensati da materiali di risulta, dove l'operazione di *filling* ricorre a *topoi* ed eventi-tipo trattenuti dall'ippocampo e alimentati in modo paritetico dalla realtà e dalla finzione. Così i connettori rafforzano il legame tra le varie vicende e promuovono una causalità che nella vita reale non esiste, in quanto l'apparenza di unità si fonda unicamente sul linguaggio che usiamo per intrecciare le storie e colmare gli interstizi tra di esse².

È esattamente questo che, unendosi al partito dell'Antiracconto, lamenta Peter Brooks, sino a ieri noto come autore di un libro straordinario, *L'immaginazione*

¹ Galen Strawson, *Against Narrativity*, «Ratio», 17, 4, 2004, pp. 428-452.

² Stefano Calabrese, *Neuronarratology. The Neural secrets of Narration*, Berlin, Peter Lang, 2023, pp. 7-11.

melodrammatica (edito originariamente nel 1976), in cui proprio le accentuazioni melodrammatiche del romanzo moderno, trasigrate dal palcoscenico teatrale, gli stili iperbolici e saturi erano stati identificati come il linguaggio in grado di dare voce all'inconscio, le risorgive di ciò che di più autentico, e fino ad allora censurato, sarebbe custodito nell'uomo. E invece no. Oggi anche Brooks si è iscritto al partito di coloro che lamentano un mondo sopraffatto dai racconti, e peggio ancora l'affermarsi di strumenti di *controllo narrativo* della realtà, persino di quella pubblica (con ripetuti esempi tratti dalle campagne presidenziali statunitensi). Cadute in epoca post-moderna le grandi narrazioni – ad es. quella dell'emancipazione dai tabù del passato –, sarebbe rimasta solo una moltitudine di micronarrazioni, una gelatina informe di notizie, data-base e storie claudicanti, discontinue e implose³.

Così, a fronte del sociologo Christian Salmon che aveva con un esuberante ottimismo celebrato il *NON* (Nuovo Ordine Narrativo)⁴ come la *koinè* definitivamente impostasi nei circuiti della globalizzazione e infiltratasi nel web, Brooks si chiede oggi perché siano state dismesse forme diverse di rappresentazione e comprensione della realtà, ad esempio quella compatta e formulaica della lirica, così diversa da quella cumulativa e sequenziale della narrazione, ma a suo avviso altrettanto funzionale in senso semiotico. Insomma, perché questa storificazione della realtà? Perché solo oggi la narrazione non solo ha trovato un numero così elevato di sostenitori (tra i filosofi vanno ricordati almeno Alasdair MacIntyre, Richard Rorty, Paul Ricoeur, Charles Taylor), ma addirittura è diventata il trasformatore in grado di rendere semantizzabile la realtà? Per Brooks, all'origine di questo processo nel corso del quale la narrazione si è trasformata nel santo Graal del pensiero contemporaneo si trova Jerome Bruner, cui si deve la grande invenzione epistemica del *narrative thinking*: ebbene, per Brooks lo psicologo americano sarebbe colpevole di avere promulgato la narrazione come un fondamento al tempo stesso *ontologico* (non si vive senza storie) e *epistemologico* (non si comprende nulla senza storie) della supercontemporaneità.

A quanto si comprende, per Brooks la causa di questa storificazione del mondo va individuata nella scomparsa progressiva dell'oralità: in modo non dissimile da Walter Benjamin, per Brooks oralità significa ancoramento a un contesto ambientale dato, individuazione di un format identitario di tipo socio-antropologico, per cui l'ultimo sussulto di oralità sarebbe stato soffocato nell'Ottocento quando da un lato si cominciarono a trascrivere le fiabe e i racconti della tradizione folklorica, tipici di culture a oralità primaria, dall'altro si mise mano alla forma-romanzo: proprio in quel momento la narrazione sarebbe diventata una mera convenzione comunicativa, priva di quel potere seduttivo che essa aveva conservato per millenni, dove era il narratario a garantire il lavoro dei narratori, custodi della tradizione e dell'esperienza collettiva. Con tono spengleriano, Brooks ricorda come nel romanzo dell'Ottocento i romanzieri spesso ricostruiscano dei contesti in cui la trasmissione orale esercita un'azione performativa sui destinatari, come per ripristinare un ammanco e rimettere in vita il narratario, questo amuleto di tutte le narrazioni: si pensi a Balzac, che in *Illusioni perdute* racconta la storia

³ Peter Brooks, *Sedotti dalle storie. Usi e abusi della narrazione*, trad. di Giuseppe Episcopo, Roma, Carocci, 2023, pp. 51 ss.

⁴ Christian Salmon, *Storytelling. La fabbrica delle storie*, trad. di Giuliano Gasparri, Roma, Fazi, 2008.

di uno scrittore che vuole esercitare una funzione quasi di assoggettamento dei suoi lettori e che, in modo simile alla storia reale dello stesso Balzac, per controllare il ciclo intero della produzione narrativa a un certo punto acquista una tipografia e una fonderia. Non diversamente Maupassant nel racconto *Un'astuzia* (1882).

Qui il *cahier des doléances* di Brooks – che dopo essere stato visitato per anni dalle muse romanzesche sembra ora averne fatto indigestione – confluisce in quello del sud-coreano di cultura tedesca Buyng Chul-Han⁵ nella celebrazione di Benjamin e della sua celebre apologia del narratore di tradizione orale, nella convinzione che quest'ultima «rechi sempre il segno del narratore come una tazza quella del vasaio», e che chi ascolta un racconto lo faccia in compagnia del narratore; al contrario, il lettore di romanzi sarebbe murato in una irredimibile solitudine, e leggendo riuscirebbe a cogliere solamente ciò che gli è precluso nella vita: la morte (la *closure*, in senso narratologico), la fine che dà senso a tutto. In questo senso la distinzione che Han ritiene fondante è quella tra *narrazione* – che ha una comunità di riferimento e attenua la contingenza stabilizzandola per renderla memorabile – e *storytelling* o informazione – che necessita di una *community* e intensifica la contingenza al punto da destabilizzare l'individuo, poiché abbatte qualsiasi lontananza (*l'aura* di Benjamin) rendendo tutto accessibile e a portata di mano. Se la *sorpresa* è la forma prediletta dell'informazione, il *topos* aneddotico lo è della narrazione.

E tuttavia. Rispetto a queste riflessioni, che rientrano a pieno titolo nell'esercizio libero e perdurante della *Kulturkritik*, la neuronarratologia oggi può vantare conoscenze *evidence-based* secondo cui il *narrative thinking* non è un'invenzione di Bruner bensì una condizione neuro-cognitiva vissuta da ciascuno di noi e nota come *Default Mode Network* (DMN), ossia il circuito delle regioni cerebrali deputate al racconto (attivo o passivo) e alla condivisione delle esperienze. Consentendoci di simulare esperienze e usare i ricordi per costruire storie ipotetiche su come le persone potrebbero comportarsi, il DMN rappresenta un'abilità fondamentale ai fini della costruzione di un aggregato sociale, in quanto permette di prefigurare le conseguenze delle nostre azioni e riflettere sulle intenzioni degli altri, simulando le loro esperienze per anticiparne il comportamento. Elaboriamo finzioni la cui accuratezza è misura delle nostre competenze sociali, in quanto più l'immaginazione si approssima alla realtà sociale, meglio negoziamo i nostri mondi sociali. In ogni caso, il responsabile di tali operazioni è sempre il DMN, che include le strutture frontali e parietali del cervello lungo una linea mediana. Come sempre, lo studio delle lesioni cerebrali ha mostrato come i danneggiamenti dei lobi temporali mediali causino deficit memoriali e difficoltà nel figurarsi ciò che ancora non esiste, mentre la capacità di valutare i propri tratti identitari e quelli degli altri – cruciale per la produzione/decodificazione di storie complesse – risulta sempre associata alle attività della corteccia mediale prefrontale⁶.

Nello specifico, con buona pace dei nemici di ciò che qualcuno ha chiamato *strong narrativism*, il DMN viene anche indicato come propulsore del cervello narrativo (*story*

⁵ Byung-Chul Han, *La crisi della narrazione*, trad. di Armando Canzonieri, Torino, Einaudi, 2024, pp. 18-20.

⁶ Lewis Mehl-Madrona and Barbara Mainguy, *Neuroscience and Narrative*, «Anthropology of Consciousness», 33, 1, 2022, pp. 79-95.

brain) e insieme del cervello sociale (*social brain*) in quanto include i territori neurali che utilizziamo per riflettere sul passato, il presente, il futuro e sulle menti altrui. Alcuni neuro-scienziati hanno infatti messo in evidenza come esistano dei pattern cerebrali comuni alla ricostruzione autobiografica, alle operazioni predittive e alla Teoria della Mente: segnatamente, la *plot formation* e la predittività impegnano per lo più la linea mediana del DMN, mentre la Teoria della Mente stimola l'attività delle aree più laterali del cervello. Insomma: immaginare se stessi, predire il futuro e decrittare le intenzioni occulte degli altri individui afferiscono alle medesime aree, quelle stesse che utilizziamo per confezionare una narrazione...⁷

Alcuni neuroscienziati⁸ hanno condotto uno studio in fMRI nel corso del quale i partecipanti sono stati monitorati mentre assistevano a un episodio di cinquanta minuti dello show BBC *Sherlock* e in seguito mentre cercavano di ricostruirne il *plot* su richiesta dagli esaminatori. Il punto era l'osservazione dei potenziali evento-correlati nel DMN: ebbene, i pattern narrativi relativi ai singoli eventi sono risultati sostanzialmente equiparabili, ricorrendo in maniera simile in tutti i partecipanti durante la ricostruzione. Di più: i pattern di attivazione sono risultati molto più simili tra i diversi partecipanti nel corso delle ricostruzioni di quanto non lo fossero rispetto ai pattern oggettivamente sollecitati dalla visione dell'episodio, come se gli individui ridefiniscano le esperienze percettive secondo meccanismi *top-down* e la memoria si distacchi dall'esperienza reale secondo un meccanismo comune e in grado di produrre una narrazione condivisa.

Strettamente correlato al DMN è infine il *Saliency Network* (SN), predisposto all'individuazione degli eventi più rilevanti per gli obiettivi e i desideri individuali, dunque in grado di stimolare il cervello a investire le proprie risorse nel rispondere a tali eventi. Il SN garantisce la flessibilità mentale necessaria a passare velocemente dalla simulazione narrativa al raggiungimento concreto dell'obiettivo, e di fatto costituisce un centro di facilitazione delle interazioni tra i vari network cerebrali. Esso gioca un ruolo cruciale negli scambi tra l'*Executive Function Network* (EFN), deputato allo svolgimento di incarichi esterni, e il DMN, che si attiva quando ascoltiamo o generiamo delle storie: una sorta di entità transizionale che traghetta l'immaginazione nella realtà, rendendola operativa. Beninteso nessuna semplificazione è consentita, ma qui ci troviamo dinanzi a una *machinery* neuro-cognitiva che legge la realtà e la ricompona nel ricordo secondo modi, forme e stili eminentemente riconducibili alla narrazione. È con questa certezza che ora passiamo a descrivere la sperimentazione intermediale da cui abbiamo tratto informazioni importanti circa il modo in cui comprendiamo, ricordiamo e ci immergiamo emozionalmente nelle storie a seconda che esse siano scritte, orali o visive. Ma poiché lo strumento della sperimentazione è un racconto di Maupassant, è innanzitutto da lui che dobbiamo partire.

⁷ Nathan R. Spreng and Cheryl L. Grady, *Patterns of Brain Activity Supporting Autobiographical Memory, Prospection, and Theory of Mind, and Their Relationship to the Default Mode Network*, «Journal of Cognitive Neuroscience», 22, 6, 2010, pp. 1112-1123: 1120.

⁸ Andrew A. Fingelkurts, Alexander A. Fingelkurts, Tarja Kallio-Tamminen, *Trait lasting alteration of the brain default mode network in experienced meditators and the experiential selfhood*, «Self and Identity», 15, 4, 2016, pp. 381-393.

2. Maupassant e il trionfo della logica segmentale

Guy de Maupassant – nato e cresciuto in Normandia nel 1850 e trasferitosi a Parigi nel 1871, in cui trova una sistemazione provvisoria al Ministero della Pubblica Istruzione grazie a Flaubert, che lo protegge in quanto entrambi sono normanni di Rouen – è uno scrittore che riveste un particolare interesse agli occhi di coloro che adottano una prospettiva neuro-cognitivistica per analizzare i testi letterari. Innanzitutto perché parallelamente al Maupassant partecipa del battesimo del naturalismo – officiato al ristorante Trapp in rue Saint-Lazare il 16 aprile 1877 insieme ai Goncourt, Zola, Daudet e altri ancora⁹, da cui nel 1880 nacque la celebre raccolta *Les Soirées de Médan* –, vive il Maupassant malato di sifilide, una patologia diagnosticatagli nel 1877: da un lato egli romanizza con rigore naturalista le vite dei suoi personaggi, ma dall'altro avverte i segni della malattia e trasmette le allucinazioni cui lo induce la sifilide ai suoi mondi finzionali, che a partire da questo momento entreranno in un vortice stilistico a volte molto dissimile dai canoni mimetici codificati nelle serate di Médan.

Panico, estasi, ebbrezza, allucinazioni sono esperienze di perdita di sé che, a partire da questo momento, inaugurano la logica fluida della psicosi, dove tutto è vivente, si sposta, dissolve i confini. Man mano che la neuro-sifilide corrompe il buon uso delle sinapsi, Maupassant è un malato che trasmette il proprio virus a ciò che scrive in due modi: da un lato contagia l'atto di enunciazione, perché la sifilide comporta auto-spossamenti allucinatori che complicano o addirittura adulterano la linearità dell'intreccio narrativo; dall'altro contagia l'enunciato, cioè la storia stessa, che si popola di malati, individui psicotici e lunghe stringhe allucinatorie che diverranno dispotiche e apicali nel racconto *Le Horla*, autentico manifesto della neurosifilide da cui è affetto Maupassant.

Di cosa si tratta? La neurosifilide, che letteralmente significa infezione sifilitica del sistema nervoso centrale, può manifestarsi con disturbi di personalità, deficit mnesici, confusione, deliri, allucinazioni, disforia, acatisia, disturbi del sonno e demenza. Maupassant è un noto esempio di paralisi generale, la cui forma clinica più frequentemente associata a sintomi psichiatrici comporta una perdita neuronale. Per quanto non sia certo l'anno in cui abbia contratto la sifilide, grazie alla lettera scritta da Maupassant il 2 marzo del 1877 indirizzata all'amico Pinchon – in cui gioisce affermando: « J'ai la vérole! Enfin! La vraie!! [...] Alleluia! J'ai la vérole, par conséquent, je n'ai plus peur de l'attraper...»¹⁰ – sappiamo il momento esatto in cui gli fu diagnosticata. Di qui in avanti egli saprà di essere un sifilitico, ma nessun medico all'epoca aveva ancora stabilito un probatorio, *evidence-based* collegamento tra la malattia venerea e i sintomi della paralisi generale di cui Maupassant inizierà a soffrire.

Qualora non fosse ancora chiaro, la neurosifilide spolpa fino all'osso il concetto di identità, e i testi di Maupassant almeno negli ultimi cinque anni della sua vita vanno considerati non solo dei carotaggi nella psiche individuale paralleli a quelli che Freud inizia a compiere proprio a Parigi, ma una caparra per la rinegoziazione del concetto di *Self*: infatti, il batterio attacca l'Io e insieme le capacità neurocognitive, essendo in grado di alterare il processo di percezione cerebrale e scatenare altresì forme di demenza che

⁹ Maria Giulia Longhi, *Introduzione a Maupassant*, Roma, Laterza, 1994, p. 19.

¹⁰ Guy de Maupassant, *Correspondance*, vol. I, Évreux, Le Cercle du bibliophile, 1973, p. 117.

comportano la comparsa di disturbi attentivi e mnesici, disorientamento spazio-temporale, sintomi schizofrenici come i deliri, atteggiamenti psicotici di sospetto, attacchi di panico e sintomi depressivi quali la melanconia e l'ipomania.

È lecito intravedere in queste sintomatologie della neurosifilide la genesi di quello che potremmo chiamare il *fanta-naturalismo*, cioè la descrizione scientifica del modo in cui la mente assume il controllo della realtà in modo psicotico e allucinatorio, rendendo le narrazioni sempre meno accessibili alla ragione. Il testo *princeps* di questo *fanta-naturalismo* è *Le Horla*, e agisce come un immunosoppressore, facendo in modo che il sistema semiotico a focalizzazione zero del naturalismo come lo troviamo nelle rigorose perimetrazioni fattuali in *Bel-Ami* si impianti in quello dove dominano la psicosi e la neurosifilide, e che si sedimenta in una costellazione di racconti frammentari. Di qui il carattere che potremmo definire *officinale* delle narrazioni di Maupassant, in grado di produrre sul loro detentore benessere (momentaneo) e capacità (momentanea) di autogoverno¹¹.

Anche in *Le Horla* è inintermessa la sensazione di paura da parte di un narratore che consapevolmente teme di essere diventato folle a causa di eventi soprannaturali che gli accadono nel corso delle giornate: a un certo punto del racconto, il narratore vede addirittura scomparire la propria immagine dallo specchio. La convinzione di Maupassant è infatti che l'uomo soffra di carenze percettive, nel senso che il sistema nervoso ereditato nella filogenesi si mostrerebbe del tutto inadeguato ai nuovi stili di vita, o comunque non sufficientemente evoluto per esplorare sia l'identità individuale che la realtà storico-ambientale. Ecco la scoperta: l'apparato nervoso non regge l'urto della modernità, ed è solo riferendosi ad esso che si può cercare di salvarsi. Maupassant adesso impatta in un ostacolo quasi insuperabile: l'impossibilità di costruire un intreccio lineare in senso crono-causale, anche perché a peggiorare le cose alla fine dell'Ottocento giungono alcune scoperte scientifiche che certificano l'esistenza di esseri invisibili e forze immateriali come gli organismi microscopici e le onde sonore¹².

Ora, lo psicobiografismo è da considerarsi una pratica medica e soprattutto ermeneutica diffusasi a partire dalla metà dell'Ottocento – e poi 'decapitata' dalla pubblicazione del proustiano *Contre Sainte-Beuve* – consistente nel comprendere il significato delle opere letterarie alla luce degli eventi biografici degli autori. Nel caso di Maupassant le cose sono più complesse: da un lato lo scrittore utilizza i sintomi reali della sua neurosifilide per costruire i personaggi di alcuni suoi testi, e innanzitutto *Le Horla*, dall'altro l'immersione in protagonisti costruiti anche attraverso lo studio di quadri clinici offerti dai medici del suo tempo lo aiutano nell'esercizio di un'autodiagnosi continua. È un circuito che mette in contatto tutto con tutto, un *loop* in cui la vita genera rappresentazioni letterarie e queste ultime entrano a cascata nella *daylife*¹³.

Da un punto di vista neuro-cognitivo, potremmo dire con certezza che la caratteristica più saliente delle narrazioni di Maupassant è, come dire, la prestanza

¹¹ Stefano Calabrese e Valentina Conti, *Vivere di storie. Seminario su Maupassant e la neuronarratologia*, Roma, Carocci, 2023, *passim*.

¹² Fabian Friedrich et al., *Psychosis in neurosyphilis-clinical aspects and implications*, «Psychopathology», 47, 1, 2014, pp. 3-9.

¹³ Giulia Scuro, *Sulla follia di Maupassant: l'«étude de cas» de "Le Horla"*, «SigMa», 3, 2019, pp. 769-789.

segmentale: attraverso perimetrazioni spaziali ben marcate (si pensi al caso celebre di *Boule de suif*, dove l'angustia claustrale di una carrozza agisce come un *booster* narrativo, oppure a una claustrofobica imbarcazione come in *Sur l'eau*, o a un compartimento ferroviario come in *La peur*) e logiche fattuali in cui la forbice temporale tra la causa e l'effetto è addirittura cursoria, le narrazioni di Maupassant presentano una serie di *clusters* comunicanti tra loro ma anche ben differenziati in senso almeno spaziale.

È questa 'passione per il confine' (*event boundary*), essenziale a propria volta per gratificare la vocazione predittiva del cervello umano (*prediction-hungry*, come l'ha definita qualcuno)¹⁴, che fa di Maupassant uno scrittore di *contes*, testi brevi e con escursioni fattuali rapide, dove il presente corre verso un futuro prossimo facendo volentieri a meno del passato, e dove lo spazio è sempre *character-oriented*. I romanzi, invece, sono largamente minoritari nella dirompente produzione dello scrittore. Ora, la morfogenesi del racconto è sempre la stessa: si prende un microcosmo spaziale intriso di quotidianità (in *La Maison Tellier*, ad esempio, una casa di tolleranza in un paesino della Normandia), vi si inserisce come *marker* causale una occorrenza extra-ordinaria (in questo caso, la comunione della figlia di un fratello di Madame Tellier), si sposta l'azione in un setting differente, in modo da sollecitare i personaggi a una metamorfosi identitaria almeno momentanea, e infine si ritorna al punto di partenza. Un *loop* causale il cui perimetro viene disegnato con mano sicura dallo scrittore, e in cui la compressione spaziale agisce dunque come un autentico *trigger* narrativo: le storie si generano insomma da un luogo claustrale (e per questo le imbarcazioni, peraltro amate dall'autore reale, fungono spesso da protagonisti dei racconti di Maupassant) e ad esso ritornano. Ora, man mano che la neuro-sifilide procede la logica segmentale subisce dei sussulti in senso soprattutto accrescitivo – testi sfilacciati e incoesi, fatti di unità narrative slegate e autoreferenziali, che cominciano a erodere la sequenzialità della storia proprio in quanto il loro inventore le ha rese claustrofobiche o addirittura autistiche, come in *Le Horla* –, ma prima che tutto questo accada il lavoro segmentale è invece lo strumento più funzionale alla comprensione, memorizzazione e narrativizzazione di un accadimento.

Ma perché questo accade? In qualsiasi individuo neuro-tipico, la capacità di segmentare il flusso della realtà sulla base delle singole interazioni tra i soggetti e l'ambiente entro cui agiscono emerge sin dai primi anni di vita, per cui un evento è designato come tale in virtù della sua unitarietà, occorrenza imprescindibile per poterne interpretare tanto la semantica interna quanto la relazione con altri eventi¹⁵. Per tutto il corso della vita, *l'event structure perception* si conferma uno dei pilastri fondamentali della cognizione umana, e infatti da essa trae alimento tutta una serie di elaborazioni relativamente più sofisticate¹⁶. Certezza imprescindibile: la segmentazione e l'individuazione dei rapporti cronocausali mettono il cervello nelle condizioni di

¹⁴ Andy Clark, *Embodied Prediction*, Frankfurt am Main, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2016, p. 277.

¹⁵ Jeffrey M. Zacks and Khena M. Swallow, *Event segmentation*, «Current directions in psychological science», 16, 2, 2007, pp. 80-84.

¹⁶ Joseph P. Magliano et al., *The relative roles of visuospatial and linguistic working memory systems in generating inferences during visual narrative comprehension*, «Memory & Cognition», 44, 2, 2016, pp. 207-219; Jeffrey M. Zacks, *Ten Lectures on the Representation of Events in Language, Perception, Memory, and Action Control*, New York, Brill, 2020.

ragionare per inferenze, estrapolando informazioni che si possano dire consequenziali a un elemento dato. Da parte loro, i *situation models* custodiscono il prototipo di una relazione la cui funzione consiste nel supportare da un lato la comprensione inferenziale di una situazione nuova, dall'altro la congettura circa le conseguenze che tutto ciò potrà avere in un futuro prossimo o remoto. In questo senso le prassi segmentali producono un rimarchevole profitto adattivo, tanto da accreditare una teoria generale sul funzionamento del cervello umano secondo la quale ogni interazione tra un individuo agente e la sua nicchia sociale ed ecologica poggerebbe su valutazioni di ordine probabilistico: la realtà sarebbe un groviglio di inferenze, e queste ultime deriverebbero da una prassi segmentale ininterrotta. Ora, va detto che il capitale cognitivo relativo alla segmentazione viene investito maggiormente nelle epoche di perdita dei confini: è proprio la dissoluzione dei confini (in particolare quelli che definiscono gli incipit e gli explicit dei racconti, ma soprattutto la definizione semantica dei *frames*, unità di senso attribuibili alla realtà) a generare per compensazione un carnevale di racconti, ed è questo il caso di Maupassant¹⁷.

Le cose tuttavia non sono semplici, e men che meno in relazione al suo stile narrativo. Se i rapporti causali e le logiche *goal-oriented* guidano la costruzione del racconto, esistono però delle categorie gerarchizzate di eventi che autorizzano correlazioni di tipo analogico, e qui la logica segmentale diviene più nebulosa, sino a intaccare i nessi che sanciscono l'organicità del pensiero narrativo: almeno finché la neurosifilide dopo il 1891 non intacca la competenza neuro-cognitiva di configurare degli eventi mettendoli in relazione con agenti dotati di intenzioni e scopi evidenti, l'abilità di Maupassant risiederà proprio nel riuscire a operare nei *contes* delle diversioni segmentali controllate, rinnovando una parte importante di quel repertorio di modelli narrativi già in uso nella vita quotidiana nell'ultima parte del diciannovesimo secolo.

È quello che accade in *Une partie de campagne* (1881), il racconto intorno al quale si è svolta la sperimentazione portata a termine dagli autori di questo articolo nell'a.a. 2023-2024 per testare il modo in cui il medium rispettivamente orale, scritto o audiovisivo può influenzare la comprensione, il ricordo e il grado di immersività emozionale di un'*audience*. Si tratta di un racconto che appartiene alla fase ancora naturalista di Maupassant, eppure la logica segmentale la fa da padrone, come si può vedere da questo breve abstract. La famiglia di commercianti Dufour, che gestisce una bottega a Parigi, decide di godersi un giorno di festa organizzando un'escursione fuori porta e precisamente – dopo avere lasciato alle spalle la città e i sobborghi industriali – a Bezons, un villaggio sulla Senna immortalato tra l'altro dalla pittura degli impressionisti, le cui tele ritraevano volentieri i canottieri mentre scorrevano sulla Senna e le locande che accoglievano i parigini desiderosi di respirare l'aria salubre della campagna. Insomma, come suona il titolo in italiano, una *scampagnata*. Arrivati a destinazione, il *pater familias* si mette a pescare insieme al fidanzato della figlia, mentre la sua consorte sovrappeso e la sua piacente figlia diciottenne, di nome Henriette, restano abbagliate da due canottieri in versione seduttiva («Ils avaient la face noircie par le soleil

¹⁷ Jeffrey M. Zacks et al., *Effects of penetrating traumatic brain injury on event segmentation and memory*, «Cortex», 74, 2016, pp. 233-246; Jeffrey M. Zacks et al., *Event perception: a mind-brain perspective*, «Psychological Bulletin», 133, 2, 2007 pp. 273-293.

et la poitrine couverte seulement d'un mince maillot de coton blanc qui laissait passer leurs bras nus, robustes comme ceux des forgerons»¹⁸).

Dopo il pranzo, i canottieri invitano le due donne a salire sulle due iole per portarle in un vicino isolotto: uno dei due canottieri, Henri, fa salire la ragazza, e l'altro si occupa della moglie del bottegaio. Ma una volta sbarcati sull'isola il caldo estivo, il fluire dell'acqua, il canto di un usignolo inducono Henriette a cedere alle avances sessuali di Henri (l'assonanza dei nomi istituisce già una logica eroticamente perfusiva), e la stessa cosa accade all'altra coppia. Come ha scritto Romano Luperini in un pregevole saggio dedicato a *Une partie de campagne*¹⁹, «con il ritorno alla locanda delle due iole il racconto parrebbe terminato. L'incontro della famiglia Dufour con la natura si è concluso, i due canottieri hanno condotto a compimento il loro piano di conquista erotica, i due grossolani borghesi sono stati beffati, i desideri inconsci delle loro donne soddisfatti. D'altronde i due canottieri sono abituati a queste imprese domenicali nell'isola, e il loro dongiovannismo giocoso e quasi goliardico appare troppo disinvoltamente cinico per lasciare sospettare qualche possibilità di sviluppo»²⁰.

Qui si chiude il primo segmento narrativo, contraddistinto, come vuole la vulgata narratologica, da *characters*, spazi, tempi, intenzioni e scopi predeterminati e coerenti tra loro, e dove tutto è focalizzato attraverso lo sguardo dei componenti della famiglia Dufour. Ma qui potrebbe chiudersi il racconto intero, cui non mancherebbe proprio nulla: la storia di una beffa perpetrata a due uomini di città per mano di due eleganti, cinici sportivi che seducono le loro donne.

Invece no, a questo punto la logica segmentale inizia a basculare, come se il racconto non riuscisse a concludersi. Il silenzio si ispessisce, e dopo la beffa entra in scena una inattesa *dark side*, come se i personaggi avessero cercato di scappare dai problemi, ma prima o dopo i problemi li avessero raggiunti sovrastandoli. Così, dopo il primo segmento narrativo ecco il secondo, focalizzato questa volta attraverso il punto di vista del canottiere seduttore di Henriette, l'assonante Henri: passeggiando per Parigi dopo qualche mese, egli si trova dinanzi alla bottega di *quincaillerie* gestita dai Dufour, entra e chiede alla madre di Henriette che ne è della figlia, ricevendone la notizia che si è sposata con il fidanzato dall'aria narcotizzata e stolida che i due giovani, Henri e Henriette, erano riusciti a ingannare consumando un amplesso sull'isola. Qui ecco il primo testacoda della storia: Henri prova un inatteso dolore, come se quel rapido incontro sessuale avesse dovuto costituire, al contrario, il fondamento di una storia d'amore, la caparra di un futuro da romanzo. Ma il peggio arriva con il terzo segmento narrativo, che segue rapidamente a questo di ambientazione parigina: adesso Henri torna all'isola in cui è avvenuto l'incontro con Henriette e la ritrova come allora, ma adesso la giovane sposa si guarda intorno con aria perduta mentre suo marito dorme con il capo appoggiato alle

¹⁸ Guy de Maupassant, *Une partie de campagne*, sous la direction de John R. Allen Noëlle et Benhamou, *Les Contes de Guy de Maupassant*, Texte établi pour Maupassantiana (<<http://www.maupassantiana.fr>>), 2008, pp. 134-140: 136, <<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/Les%20Contes%20de%20Maupassant.pdf>> (Consultato: 9 agosto 2024).

¹⁹ Romano Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, s.l., Edizione Kindle, Laterza, 2017, posizione 2239.

²⁰ *Ibidem*.

sue gambe: Henriette confessa a Henri di pensare ogni sera al loro incontro e, contrariamente alle attese, anche lui, con ogni evidenza, sente di avere perduto tutto ciò che non aveva voluto ottenere ma che pure sarebbe stato possibile ottenere. Ora non più.

Il gioco di una seduzione occasionale portata a termine da due cinici e prestanti canottieri e la dabbenaggine di una famiglia di commercianti parigini hanno lasciato il posto a una funesta irresolutezza. Perché questo accanimento ipersegmentale? Come ha scritto Luperini, «la novella racconta una rottura delle maglie della ripetitività, una smagliatura nella rete delle abitudini in cui si consuma la grigia esistenza di una ottusa famiglia di commercianti. L'apertura nel cerchio chiuso di una vita già stabilita, da sempre predeterminata dalle convenzioni borghesi e dalle logiche economiche, riguarda soprattutto la principale vittima di questo sistema, la diciottenne Henriette, il cui destino – il matrimonio con il giovane dai capelli gialli – è senza vie d'uscita, fissato una volta per tutte e da lei accettato, sembrerebbe, senza discutere»²¹. Ma questa è solo la premessa, perché grazie ai due ultimi segmenti narrativi si comprende come ormai, all'altezza del 1881, il mondo 'esogeno' – la *realtà* – non riservi più alcuno spazio alla libera azione dell'individuo, ma tutto deve ormai svolgersi nei meandri 'endogeni' della mente. Se Henri si rattrista nel rivedere Henriette senza neppure sapere il perché («sans trop savoir pourquoi»²²), ciò avviene in quanto «è sotto il livello della coscienza che è successo qualcosa, ed è appunto questo qualcosa che segna il nostro destino profondo. L'esperienza esiste ancora, ma si è ritirata dalla sfera pubblica, ideologica e sociale, si è rifugiata in una zona segreta e ai più incomunicabile. La dissociazione fra privato e pubblico, fra sogni, pulsioni e desideri inconsci e ideologia consapevole si fa radicale»²³. L'uomo non è più padrone del proprio destino esistenziale, esattamente come qualche anno dopo Maupassant non sarà più padrone del proprio destino neuro-cognitivo.

3. Il test: leggere, ascoltare, guardare

La sperimentazione è stata condotta nel marzo 2024 su un campione di 11 partecipanti (1 maschio e 10 femmine, media età: 26,73), tutti studenti del Dipartimento di Educazione e Scienze Umane dell'Università di Modena e Reggio Emilia, i quali sono stati divisi in tre gruppi. Al primo gruppo (1 maschio e 3 femmine) è stata assegnata la lettura del racconto *Una scampagnata*²⁴ (indicativamente di 24.000 caratteri), al secondo gruppo (4 femmine) è stato affidato l'ascolto dell'audiolibro della stessa edizione del racconto (<https://www.youtube.com/watch?v=sRHGiV7Yd7A>, durata: 28:55 minuti), mentre al terzo gruppo (3 femmine) è stata attribuita la visione del cortometraggio in bianco e nero, *Una gita in campagna* (*Partie de campagne*, 1936, durata: 40 minuti)²⁵, diretto da Jean Renoir e fedele al racconto di Maupassant.

A tutti partecipanti sono stati somministrati due questionari, uno in entrata (Tabella 1), prima di leggere/ascoltare/vedere la storia, per il quale è stata adottata come modello la scala del Toronto Empathy Questionnaire, esemplato da R. Nathan Spreng,

²¹ Ivi, posizione 2305.

²² Maupassant, *Une partie de campagne*, cit., p. 139.

²³ Ivi, posizione 2338.

²⁴ Guy de Maupassant, *Una scampagnata*, in Id. *Tutti i racconti*, vol. I, trad. di Ottavio Cecchi, Lucio Chiavarelli, Maurizio Grasso, Riccardo Reim, Newton, Varazze, 1995, pp. 230-238.

²⁵ *Partie de campagne*, Jean Renoir, France, 1936.

Margaret C. McKinnon, Raymond A. Mar e Brian Levine²⁶, con items creati ad hoc per documentare nei partecipanti l'autovalutazione del loro livello di due dimensioni dell'empatia, sia nel caso di situazioni reali che finzionali: (i) l'empatia affettiva (EA), che consiste nel provare/'sentire' le emozioni e gli stati d'animo di individui reali e/o finzionali, e sentimenti di vicinanza e *pietas* nei confronti di questi ultimi²⁷ (items 1, 2, 5, 7 e 8), e (ii) l'empatia cognitiva (EC), che possiamo identificare come il prendere in considerazione la prospettiva di un individuo reale e/o finzionale e il comprenderne lo stato interiore (intenzioni, pensieri, emozioni e comportamenti)²⁸ (items domande 3, 4, 6, 9 e 10). Il punteggio degli items formulati in modo positivo (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 10) è il seguente: Mai = 0; Raramente = 1; A volte = 2; Spesso = 3; Sempre = 4; mentre gli items formulati in modo negativo (8 e 9) hanno un punteggio inverso, ossia: Mai = 4; Raramente = 3; A volte = 2; Spesso = 1; Sempre = 0.

Successivamente alla fruizione della storia è stato somministrato un questionario in uscita (Tabella 2), composto di quattro sezioni: la prima (Generali) riferita alle abitudini (frequenza e tipologia di medium) di fruizione di narrazioni; la seconda (Empatia) comprende cinque items creati ad hoc, con risposta su una scala Likert a cinque punti (con un intervallo da 'Assolutamente no' a 'Assolutamente sì'), per testare il livello di empatia con i personaggi della storia, percepita dai partecipanti stessi; la terza (Memoria) è un test di cinque domande su alcuni aspetti della trama, ossia il luogo, il tempo, i personaggi, i dettagli di una scena e la successione degli eventi, nello specifico il climax e la conclusione; la quarta (Comprensione) presenta cinque domande di comprensione relative agli atteggiamenti dei personaggi nei confronti del luogo, degli altri personaggi e dell'esperienza vissuta, alla dicotomia sottesa alla vicenda e al significato metaforico del racconto. L'obiettivo di questa sperimentazione è stato testare se e come incida la tipologia di medium utilizzato (libro cartaceo, audiolibro, cortometraggio) per la fruizione di una storia su empatia, memoria e comprensione.

Gli psicologi che si occupano di *media studies* stanno sempre più prendendo in considerazione quanto il consumo di media influisca sull'empatia degli utenti e in questo alveo sono emerse due principali traiettorie di ricerca – che a ben vedere appaiono come il sequel dell'antica *querelle* platonico-aristotelica sulla tragedia – relative a²⁹: (i) gli effetti negativi dei contenuti violenti dei media sulla desensibilizzazione e sulla diminuzione dell'empatia³⁰ e (ii) gli effetti positivi dei contenuti prosociali dei media sul comportamento e sull'empatia³¹. In ogni caso, gli studiosi hanno recentemente chiarito

²⁶ Nathan R. Spreng et al., *The Toronto Empathy Questionnaire: Scale development and initial validation of a factor-analytic solution to multiple empathy measures*, «Journal of Personality Assessment», 91, 1, 2009, pp. 62-71.

²⁷ Nicholas M. Thompson, Carien M. van Reekum and Bhismadev Chakrabarti, *Cognitive and affective empathy relate differentially to emotion regulation*, «Affective Science», 3, 1, 2022, pp. 118-134: 118.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Rohm, Hopp and Smit, *op. cit.*

³⁰ Craig A. Anderson et al., *Violent video game effects on aggression, empathy, and prosocial behavior in Eastern and Western countries: A meta-analytic review*, «Psychological Bulletin», 136, 2, 2010, pp. 151-173; Christopher J. Ferguson C. J., *Does media violence predict societal violence? It depends on what you look at and when*, «Journal of Communication», 65, 1, 2014, pp. E1-E22.

³¹ Sara Prot et al., *Long-term relations among prosocial-media use, empathy, and prosocial behavior*, «Psychological Science», 25, 2, 2014, pp. 358-368.

che l'esposizione a narrazioni finzionali in generale (vale a dire, svincolate da specifici contenuti violenti/prosociali) possa aumentare l'empatia. Più specificamente, sembra che le interazioni sociali complesse siano altamente salienti all'interno della narrativa finzionale e costituiscano una componente strumentale della narrazione³². Tenendo conto di tali ambienti mediatici più ampi, Helen G. M. Vossen e Patti M. Valkenburg³³ hanno considerato l'impatto dell'uso generale dei social media da parte degli adolescenti e hanno scoperto che sia l'empatia affettiva che quella cognitiva sono aumentate significativamente con l'utilizzo dei social media nel corso di un anno.

È un fatto ormai noto che le risposte neurali derivanti dall'esposizione narrativa si avvicinano all'attivazione cerebrale suscitata da esperienze simili nel mondo reale³⁴. Le narrazioni (visive, testuali, filmiche ecc.) provocherebbero una reazione neuro-fisiologica di simulazione incarnata (*embodied simulation*³⁵) delle azioni, delle emozioni e delle sensazioni corporee in esse rappresentate, consentendoci un'esperienza immersiva di ciò di cui stiamo fruendo. Vedere, leggere o ascoltare una storia attiverrebbe dunque una serie complessa di azioni vicarie di simulazione, dove ciascuna emozione provata dal fruitore è di fatto una predisposizione motoria all'azione, sebbene si tratti di un'azione *simulata*. Ebbene, questo sarebbe uno dei fondamenti alla base dell'immersività narrativa: l'esposizione alle narrazioni stimola il pubblico a entrare nelle menti dei personaggi, a proiettare i propri pensieri e la propria situazione su quella degli altri, fungendo dunque da palestra per promuovere l'empatia.³⁶ Se è vero che le capacità empatiche vengono sviluppate e potenziate attraverso l'interazione sociale

³² Raymond A. Mar et al., *Emotion and narrative fiction: Interactive influences before, during, and after reading*, «Cognition & Emotion», 25, 5, 2011, pp. 818-833.

³³ Helen G. M. Vossen and Patti M. Valkenburg, *Do social media foster or curtail adolescents' empathy? A longitudinal study*, «Computers in Human Behavior», 63, 2016, pp. 118-124.

³⁴ Satoshi Kanazawa, *Bowling with our imaginary friends*, «Evolution and Human Behavior», 23, 3, 2002, pp. 167-171; Nikole K. Speer et al., *Reading stories activates neural representations of visual and motor experiences*, «Psychological Science», 20, 8, 2009, pp. 989-999.

³⁵ Vittorio Gallese e Michele Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina, 2015; Vittorio Gallese e Corrado Sinigaglia, *What is so special about embodied simulation?*, «Trends in Cognitive Sciences», 15, 11, 2011, pp. 512-519.

³⁶ Maja Djikic, Keith Oatley and Mihnea C. Moldoveanu, *Reading other minds: Effects of literature on empathy*, «Scientific Study of Literature», 3, 1, 2013, pp. 28-47; David Dodell-Feder and Diana I. Tamir, *Fiction reading has a small positive impact on social cognition: A meta-analysis*, «Journal of Experimental Psychology: General», 147, 11, 2018, pp. 1713-1727; Johnson, D. R., *Transportation into a story increases empathy, prosocial behavior, and perceptual bias toward fearful expressions*, «Personality and Individual Differences», 52, 2, 2012, pp. 150-155; Kanazawa, *op. cit.*; David C. Kidd and Emanuele Castano, *Reading literary fiction improves Theory of Mind*, «Science», 342, 6156, 2013, pp. 377-380; Lukas Kosch et al., *Experiencing literary audiobooks: A framework for theoretical and empirical investigations of the auditory reception of literature*, «Journal of Literary Theory», 18, 1, 2024, pp. 67-88; Raymond A. Mar, Keith Oatley and Jordan B. Peterson, *Exploring the link between reading fiction and empathy: Ruling out individual differences and examining outcomes*, «Communications», 34, 4, 2009, pp. 407-428; Sonja Rohm, Frederic Hopp and Edith G. Smit, *Exposure to serial audiovisual narratives increases empathy via vicarious interactions*, «Media Psychology», 25, 1, 2021, pp. 106-127. Per una recente rassegna sugli approcci allo studio dell'empatia cinematografica si veda Isabel Jaén Portillo, *From body to world: empathy and the transformative power of cinematic imagination*, «Frontiers in Human Neuroscience», 18, 2014, pp. 1-4.

diretta³⁷, gli esseri umani esercitano la loro cognizione sociale anche attraverso esperienze vicarie, cioè mediate³⁸; detto altrimenti, l'empatia degli utenti di narrazioni è alimentata dalla continua esperienza vicaria di interazioni sociali 'fruite' e altamente salienti.

Sebbene tali linee di indagine si focalizzino sull'esito empatico del contenuto delle narrazioni nel fruitore, lo studio *media-based* comparato tra un racconto testuale scritto, un audio-racconto e un racconto audio-visivo su questo e altri aspetti come memoria e/o comprensione è ancora agli inizi, e nel paragrafo successivo riportiamo i risultati del nostro studio sperimentale.

4. I risultati: analizzare i livelli empatici e gli stili cognitivi

Dal questionario in entrata (Tabelle 3 e 5) emerge che i partecipanti si autoriconoscono discreti livelli di empatia sia affettiva che cognitiva durante la fruizione di una narrazione, per quanto quella cognitiva (media: 2,64) superi leggermente quella affettiva (media: 2,07). Se si considera che i parametri vanno da 0 (= mai) a 4 (= sempre) per un totale di 40 punti, si nota come l'autovalutazione empatica dei partecipanti si aggiri intorno a più della metà del punteggio totale, con una media di 23 punti, dove il punteggio di soli 3 partecipanti è uguale o minore di 20, mentre quello dei restanti 8 è uguale o maggiore di 21, e il valore minimo apparso è di 17 punti, mentre il massimo è di 29. Più nello specifico, durante la fruizione di un racconto quasi tutti i partecipanti, in generale, tendono più a percepire/comprendere una situazione da un punto di vista cognitivo alternativo, piuttosto che identificarsi emotivamente con i protagonisti; ad esempio, i Soggetti 1, 3, 4, 7, 8 e 9 trovano più facile vedere le cose dalla prospettiva cognitiva di un protagonista di un racconto (Domanda 3 - EC), anziché provare le sue emozioni (Domanda 2 - EA). Oppure i Soggetti 1, 3, 9 e 11 dichiarano di immaginarsi nelle situazioni raccontate (Domanda 4 - EC) più spesso ('Sempre') di quanto non sperimentino le emozioni provate da un'altra persona reale/finzionale (Domanda 2 - EA). Tuttavia, a parte i Soggetti 2 e 9, i partecipanti affermano comunque di identificarsi spesso nei protagonisti dei racconti di cui fruiscono (Domanda 1 - EA).

In generale, i partecipanti dicono di stabilire spesso una certa distanza emotiva tra sé e le esperienze narrate (Domanda 8 - EA), dichiarando al tempo stesso di concentrarsi meno frequentemente solo su se stessi a livello di interazioni nella vita reale (Domanda 9 - EC). Solo un partecipante (Soggetto 1) afferma di cambiare spesso stato d'animo in seguito della fruizione di una storia (Domanda 7 - EA) e tre partecipanti (Soggetti 5, 9 e 11) dichiarano di provare spesso anche fisicamente il malessere dei protagonisti di una storia (Domanda 5 - EA); se i Soggetti 1, 2, 3, 4, 7 e 8 esplicitano di provare quelle sensazioni negative da un punto di vista soprattutto cognitivo (Domanda 6 - EC) e il Soggetto 5 da un punto di vista soprattutto emotivo (Domanda 5 - EA), gli altri 4 (Soggetti 6, 9, 10 e 11) affermano che l'esperienza emotiva (Domanda 5 - EA) e quella cognitiva (Domanda 6 - EC) della sofferenza procedono simultaneamente. Infine, a parte

³⁷ Stephanie Preston and Frans de Waal, *Empathy: Its ultimate and proximate bases*, «Behavioral and Brain Sciences», 25, 1, 2002, pp. 1-20.

³⁸ Albert Bandura, *Social cognitive theory of mass communication*, «Media Psychology», 3, 3, 2001, pp. 265-299; Christopher J. Burke et al., *Neural mechanisms of observational learning*, «Proceedings of the National Academy of Sciences», 107, 32, 2010, pp. 14431-14436.

i Soggetti 5, 6 e 10, i partecipanti manifestano una marcata propensione a vagliare più sfaccettature di una storia fruita (Domanda 10 - EC).

Il punto è che godimento affettivo e godimento cognitivo non sempre vanno di pari passo: alcuni contenuti finzionali possono evocare emozioni piacevoli/spiacevoli senza nondimeno coinvolgerci cognitivamente, e viceversa. Ad esempio, attraverso numerosi test, K. Maja Krakowiak e Mary Beth Oliver³⁹ hanno evidenziato il fatto che possiamo provare piacere di fronte a una narrazione in modo del tutto indipendente dalla percezione della moralità di un personaggio. Sebbene le disposizioni affettive siano state associate al godimento emotivo (*affective enjoyment*) del pubblico, le storie con *morally ambiguous characters* attiverrebbero altre risposte nel pubblico come il realismo percepito (*perceived realism*), il coinvolgimento (*transporting*), e l'aumento del livello di *suspense*, che sono profondamente associati a un tipo di godimento diverso da quello affettivo, cioè il godimento cognitivo (*cognitive enjoyment*). Nondimeno, è necessario tenere presente che la distinzione tra *fiction* e realtà è ben nota al pubblico: nel momento in cui leggiamo, ascoltiamo o guardiamo un'opera finzionale è perché vogliamo divertirci, emozionarci, intrattenerci. Tali premesse e la consapevolezza di essere di fronte a una realtà costruita fungono necessariamente da input per immedesimarci, ma al tempo stesso distanziarci dagli eventi rappresentati. In altri termini, il nostro cervello riesce ben a distinguere se stiamo vivendo una determinata situazione oppure se la stiamo vedendo/ascoltando/leggendo, per cui al fine di appagare il piacere che si può trarre dall'intrattenimento anche l'empatia risulta 'depotenziata' e 'limitata' temporalmente.

Analizzando le abitudini di fruizione narrativa dei partecipanti (Tabella 6) si nota come i media più utilizzati siano quelli audio-visivi (9 partecipanti dichiarano di avere visto più di dieci film/serie negli ultimi due anni e i restanti 2 di averne visti meno di 10), seguiti da romanzi/racconti, che sono stati letti negli ultimi due anni in un numero superiore a dieci da 2 partecipanti, in un numero inferiore a 10 da 5 partecipanti, in un numero inferiore a 3 da 4 partecipanti; all'ultimo posto del podio si trova l'ascolto di audiolibri, infatti più del 50% dei partecipanti (n. = 6) afferma di non averne ascoltato alcuno negli ultimi due anni, mentre 4 dichiarano di averne ascoltati meno di 3 e un solo partecipante più di 10. Se consideriamo i dati sull'autovalutazione empatica alla luce delle abitudini di fruizione di narrazioni dei partecipanti (Tabella 4) appare che chi ha ottenuto un punteggio più alto nella scala dell'empatia è un buon 'divoratore' di storie; ad esempio, coloro che raggiungono 29 punti nella scala dell'empatia affermano, in riferimento agli ultimi due anni, quanto segue: Soggetto 1 - Libri/racconti: più di 10, film/serie: meno di 10; mentre sia il Soggetto 9 che il Soggetto 11 - Libri/racconti: meno di 10, film/serie: più di 10. Oppure coloro che hanno ottenuto 26 punti nella scala dell'empatia rilasciano le seguenti dichiarazioni: Soggetto 4 - Libri/racconti: più di 10, film/serie: più di 10 e audiolibri: meno di 3; Soggetto 8: - Libri/racconti: meno di 10, film/serie: più di 10 e audiolibri: meno di 3.

Vediamo ora cosa è emerso dal questionario in uscita. Nella Tabella 8 è evidente che complessivamente i partecipanti riscontrano in se stessi una risposta empatica dopo

³⁹ Maja Krakowiak and Mary Beth Oliver, *When good characters do bad things: Examining the effect of moral ambiguity on enjoyment*, «Journal of Communication», 62, 1, 2012, pp. 117-135: 130-131.

aver letto/ascoltato/visto *Una scampagnata*; infatti, per tutte le domande, le risposte sono più del 50% 'Più sì che no' e 'Assolutamente sì'. Entrando più nel dettaglio (Tabella 7), sembrerebbe che a provare una maggiore empatia siano stati coloro che hanno guardato il cortometraggio, poiché hanno risposto a tutte le domande con 'Più sì che no' e 'Assolutamente sì'. Dei partecipanti che hanno ascoltato l'audiolibro, sono 'neutrali' per ciò che riguarda la Domanda 1, sull'identificazione con la protagonista Henriette, i Soggetti 7 e 8, e quest'ultimo non risponde alla domanda 2 relativa al provare angoscia, sofferenza o tristezza dopo la storia, alla quale il Soggetto 6 risponde 'Più no che sì', mentre il Soggetto 5 mette in luce una scarsa propensione a immaginare sia cosa avrebbe provato se lui o qualcuno a lui caro avessero vissuto la stessa esperienza di Henriette (Domanda 3), sia come si sarebbe comportato/reagito se lui o qualcuno a lui caro avessero vissuto la stessa esperienza di Henriette (Domanda 4). Tra coloro ai quali è stata somministrata la lettura del racconto, il Soggetto 2 risponde 'Assolutamente no' alle prime quattro domande e alla quinta 'Più no che sì', ma si può supporre che questo risultato possa derivare non dal medium utilizzato, bensì dalla sua abitudine a fruire storie differenti rispetto a quella scelta per il test. Il Soggetto 1 si mostra neutrale nel rispondere alla prima domanda, mentre il Soggetto 3 alla quarta, infine il Soggetto 4 risponde 'Neutrale' alle Domande 1 e 4, 'Più no che sì' alla Domanda 2 e non risponde alla Domanda 5.

Dai risultati del test di memoria (Tabella 9) emergono le tendenze principali osservate in precedenza: sulle ambientazioni (Domanda 1), i lettori e gli ascoltatori sono tendenzialmente più precisi degli spettatori del cortometraggio, infatti almeno 3 partecipati di ciascuna condizione sperimentale provano a elencare i vari ambienti specifici. Due spettatori del cortometraggio posticipano l'ambientazione cronologica agli inizi del Novecento, mentre tutti gli altri in generale rispondono correttamente alla Domanda 2. Per quanto riguarda l'individuazione di quanti e quali sono i personaggi (Domanda 3), non emergono differenze *media-based* nel ricordare i signori Dufour, la figlia Henriette, la nonna di quest'ultima, il ragazzo biondo figlio del socio del signor Dufour e i due canottieri, e nella scelta occasionale di citare anche la cameriera, la nonna e/o il proprietario della locanda. Anche dalla descrizione degli abiti di Henri e Henriette (Domanda 4) emergono differenze minime: tra gli spettatori del cortometraggio i Soggetti 9 e 10 si concentrano sulle tonalità e sugli elementi cromatici chiari degli indumenti dei due protagonisti, e il Soggetto 10 sembra anche interpretarli in chiave simbolica («sono ancora liberi nelle loro emozioni»), mentre il Soggetto 11 si limita a etichette 'estetico-sociali' («Henriette è vestita con abiti parigini, Henri da pescatore/campagnolo»). Gli altri riportano quello che ricordano del testo. Sempre nel rispondere alla Domanda 4, i lettori del racconto e gli ascoltatori dell'audiolibro ricorrono spesso a citazioni del testo/audiolibro, talvolta confondendosi su alcuni aspetti: ad esempio, il Soggetto 2 attribuisce l'abbigliamento del padre di Henriette in certo un momento della storia al canottiere Henri, successivamente cancella la risposta. Invece sono degne di nota le ricostruzioni dell'approccio tra i due protagonisti: gli spettatori del cortometraggio sembrano ignorare che i due abbiano avuto (o potrebbero avere avuto) un rapporto sessuale. A parte una minima libertà ermeneutica del Soggetto 11 («Si crea un'atmosfera intima tra i due giovani, ci sono imbarazzo e attrazione, desiderio reciproco e tenerezza. Entrambi non sanno come comportarsi, sono bloccati

dalla paura di fare qualcosa di sbagliato»), i resoconti sono abbastanza precisi e 'meccanici' fino alla parte in cui il testo diventa reticente, sebbene due ascoltatori (Soggetti 7 e 8) dell'audiolibro non forniscano alcuna risposta. Anche per quanto riguarda il climax del racconto (Domanda 5), due spettatori del cortometraggio (Soggetti 9 e 10) e un ascoltatore dell'audiolibro (Soggetto 7) lo attribuiscono all'epilogo. Sulla descrizione della scena finale, si segnala un'interessante inferenza: uno spettatore del cortometraggio (Soggetto 10) e un ascoltatore dell'audiolibro (Soggetto 7) affermano che Henri e Henriette si dichiarano amore reciproco; mentre un lettore del racconto originale (Soggetto 3) si lascia andare a uno slancio interpretativo scrivendo: «i due scoprono che si amano, ma non possono stare insieme e quindi si lasciano andare ai ricordi».

Passiamo ora alla parte di comprensione (Tabella 10). Nonostante alcune minime variazioni interpretative non si riscontrano particolari differenze nelle tre condizioni, tuttavia è necessario dire che, rispetto ai fruitori del cortometraggio, i lettori e gli ascoltatori dell'audiolibro forniscono interpretazioni più simbolico/metaforiche che letterali, e tendenzialmente si sono espressi anche in termini dubitativi («penso che», «forse», «credo» ecc.). Le aree semantiche in cui si muovono sono assai simili: nel caso dei parigini si parla di ingenuità, superficialità, fuga dall'ambiente cittadino e fascinazione per la natura (Domanda 1); ai canottieri viene riconosciuto perlopiù un atteggiamento di scherno e spavalderia verso i parigini, anche se qualcuno parla di sentimenti ambivalenti – ad esempio per il Soggetto 9 (cortometraggio) essi sono anche attratti dai parigini, mentre secondo il Soggetto 1 (racconto) li vedono come 'irraggiungibili' (Domanda 2). Per 5 partecipanti (Soggetti 2, 4, 6, 9 e 10) le due donne si sentono più libere di lasciarsi andare in quel clima/contexto ludico-vacanziero, dunque sono messe sullo stesso piano (Domanda 3), mentre gli altri (Soggetti 1, 3, 5, 8 e 11) distinguono un atteggiamento più spregiudicato e/o infantile della madre da uno più contenuto e sensibile della figlia («Henriette crea un legame con la natura», «si fa ammaliare dalla bellezza che ha intorno», ecc.). Solo un ascoltatore dell'audiolibro (Soggetto 7) scrive che «la signorina Dufour ha mancato di rispetto a quello che è il suo attuale compagno e si è lasciata trasportare da passioni e desideri», condannando Henriette retroattivamente, dato che il matrimonio viene menzionato solo nell'epilogo. Anche per ciò che riguarda la Domanda 4 sulla dicotomia tra società urbana e vita campestre non si registrano troppe differenze, soprattutto sul piano interpretativo: gli spettatori del cortometraggio hanno utilizzato uno stile più discorsivo, facendo annotazioni che comunque non distanziano eccessivamente la loro comprensione da quella degli altri partecipanti, che in linea di massima si esprimono in maniera più schematica. Sia il Soggetto 11 (cortometraggio) che il Soggetto 5 (audiolibro) sostengono che Henri ed Henriette superano le opposizioni riuscendo a stabilire una connessione tra le due società. I Soggetti 8 (audiolibro) e 9 (cortometraggio) lasciano in bianco la risposta.

Infine, per le risposte relative alla metafora (Domanda 5) si nota che tutti i lettori del racconto e un partecipante per ciascuna delle altre due condizioni (Soggetti 5 e 10) individuano nell'usignolo e nel suo canto la metafora del rapporto sessuale e/o amoroso di Henri ed Henriette. Tuttavia il Soggetto 5 (audiolibro) amplia il proprio focus simbolico, parlando di sentimenti «veri» e che «questo vero non è detto che sia visto nello stesso modo da entrambe le parti», accennando alla possibilità di una metafora

dell'intera vicenda sul relativismo sentimentale. Gli altri 3 – dato che i Soggetti 8 (audiolibro) e 9 (cortometraggio) non rispondono – riflettono sul significato generale del racconto: il Soggetto 6 (audiolibro) e il Soggetto 11 (cortometraggio) pongono l'attenzione sulla metafora 'spaziale' («Forse nella dimensione naturale le passioni sono autentiche, mentre la città si basa su legami e ruoli sociali prestabiliti»; «Imparare a godere dei piaceri più semplici che la natura/terra offre rispetto alla quotidianità di alienazione e caos; bisogna apprezzare gli amori veri, autentici, che ti fanno emozionare»); invece il Soggetto 7 (audiolibro) mette in luce una metafora neurovolizionale: «Ciò che uno desidera non è ciò che realmente è destinato a vivere, o meglio ciò che si è chiamati a vivere può nascondere frustrazioni e passioni represses».

Cosa possiamo dedurne? Da questa analisi non emergono differenze *media-based* sostanziali durante la fruizione di una stessa storia in riferimento a empatia, memoria e comprensione, pertanto – almeno per ciò che riguarda questo studio sperimentale – si può plausibilmente supporre che sia non esclusivamente il medium in quanto tale a incidere sulle suddette abilità cognitive, bensì il contenuto e l'impianto narrativo. Va considerato che la trasposizione mediale di *Una scampagnata*, da noi deliberatamente scelta, non presenta alcuna variazione morfologica tra racconto e audiolibro, mentre presenta minime modifiche strutturali tra questi ultimi e il cortometraggio. Per di più si potrebbe ipotizzare che tali risultati possano variare anche in base ad altri fattori come la lunghezza del racconto: infatti, l'aver individuato una storia il cui tempo di fruizione è indicativamente il medesimo (30-40 minuti) per tutti e tre i media è un aspetto da non sottovalutare, così come non si può prescindere dal tenere presente che la storia è stata letta, ascoltata o vista una sola volta e che i questionari in uscita sono stati somministrati subito dopo aver letto/ascoltato/visto la storia. Proprio in quanto non è ora possibile trarre conclusioni esaustive⁴⁰, questa linea di ricerca merita ulteriori approfondimenti, nell'unica certezza che «The medium is *not* the message»...

⁴⁰ Un convinto assertore della primazia del medium orale è oggi Federico Batini, ma va precisato che la sua prospettiva, peraltro ben argomentata, è di orientamento didattico-pedagogico: si veda Federico Batini, *Lettura ad alta voce. Ricerche e strumenti per educatori*, Roma, Carocci, 2022.

	Mai	Raramente	A volte	Spesso	Sempre
1. Mi accade di identificarmi con un individuo reale/finzionale quando leggo/ ascolto/guardo un accadimento occorsogli personalmente (EA).					
2. Riesco spontaneamente a provare le emozioni che prova un'altra persona reale/finzionale, e mentre questo accade mi dimentico di me stesso (EA).					
3. Quando leggo/ascolto/guardo il racconto di una persona reale/finzionale trovo facile vedere le cose dal suo punto di vista (EC).					
4. Quando leggo/ascolto/guardo il racconto di una persona reale/finzionale, immagino come mi sentirei se fossi al suo posto (EC).					
5. La sofferenza di una persona reale/finzionale mi fa provare fisicamente quella sofferenza (EA).					
6. La sofferenza di una persona reale/finzionale mi fa conoscere razionalmente quella sofferenza (EC).					
7. Mi immedesimo completamente nello stato d'animo degli altri (reali/finzionali), fino al punto di modificare il mio (EA).					
8. Provo sempre una certa distanza emotiva tra il vivere personalmente determinate emozioni, e l'ascoltare, il leggere e/o l'osservare queste ultime vissute da altri (reali/finzionali) (EA).					
9. Quando agisco e parlo, penso sempre ai miei stati interiori e alle mie emozioni, piuttosto che a quelli delle persone che mi stanno intorno (EC).					
10. Quando leggo/ascolto/guardo una storia (reale/finzionale) credo che esistano più sfaccettature, e provo a vagliarle (EC).					

Tabella 8. Questionario in entrata sull'empatia.

Generali					
1. Quale medium utilizzi abitualmente per fruire di una storia (libri cartacei, ebook, audiolibri, fumetti/graphic novels, tv, piattaforme in streaming, pc ecc.)? Con quale frequenza?					
2. Quanti romanzi/racconti ti è capitato di leggere negli ultimi due anni? <input type="checkbox"/> Nessuno <input type="checkbox"/> Meno di tre <input type="checkbox"/> Meno di dieci <input type="checkbox"/> Più di dieci					
3. Quanti film/serie ti è capitato di vedere negli ultimi due anni? <input type="checkbox"/> Nessuno <input type="checkbox"/> Meno di tre <input type="checkbox"/> Meno di dieci <input type="checkbox"/> Più di dieci					
4. Quanti audiolibri ti è capitato di ascoltare negli ultimi due anni? <input type="checkbox"/> Nessuno <input type="checkbox"/> Meno di tre <input type="checkbox"/> Meno di dieci <input type="checkbox"/> Più di dieci					
5. Quale versione del racconto <i>Una scampagnata</i> di Maupassant ti è stata attribuita? <input type="checkbox"/> Lettura racconto <input type="checkbox"/> Ascolto audiolibro <input type="checkbox"/> Visione cortometraggio					
Empatia					
	Assolutamente no	Più no che sì	Neutrale	Più sì che no	Assolutamente sì
1. Ti sei identificato con Henriette?					
2. Il tuo stato d'animo conseguente alla lettura/ascolto/visione di <i>Una scampagnata</i> è di angoscia, sofferenza o tristezza?					
3. Dopo aver letto/ascoltato/visto <i>Una scampagnata</i> hai immaginato cosa avresti provato se tu o qualcuno a te caro aveste vissuto la stessa esperienza di Henriette?					
4. Dopo aver letto/ascoltato/visto <i>Una scampagnata</i> hai immaginato come ti saresti comportato/reagito se tu o qualcuno a te caro aveste vissuto la stessa esperienza di Henriette?					
5. Credi che questo racconto metta in luce che esistano più sfaccettature della realtà, di una situazione o di un avvenimento?					
Memoria					
1. Dove si svolgono gli eventi principali racconto?					
2. In quale periodo storico e in quale stagione si svolge il racconto?					
3. Quanti e quali sono i personaggi del racconto?					
4. Quando la signorina Dufour e Henri si appartano cosa accade? (Descrivere come sono vestiti e la successione delle loro azioni).					
5. Qual è il 'picco della tensione' del racconto e come si conclude il racconto?					
Comprensione					
1. Cosa pensi e come definiresti l'atteggiamento dei parigini nei confronti della campagna?					
2. Cosa pensi e come definiresti l'atteggiamento dei canottieri nei confronti dei parigini?					
3. Cosa pensi e come definiresti l'atteggiamento della signora e della signorina Dufour durante la scampagnata?					
4. Quale dicotomia è sottesa all'intera vicenda?					
5. La vicenda quale metafora offre al lettore?					

Tabella 9. Questionario in uscita su dati generali, empatia, memoria e comprensione.

N.	Gender	Età	I. 1 (EA)	I. 2 (EA)	I. 3 (EC)	I. 4 (EC)	I. 5 (EA)	I. 6 (EC)	I. 7 (EA)	I. 8 (EA)	I. 9 (EC)	I. 10 (EC)	Punteggio totale empatia
1.	F	21	3	2	4	4	2	3	3	3	2	3	29
2.	F	22	2	3	3	3	1	3	1	1	1	3	21
3.	M	21	3	1	2	4	0	2	1	1	2	3	19
4.	F	25	3	1	3	3	2	3	2	3	2	4	26
5.	F	26	3	2	2	1	3	1	1	3	3	2	21
6.	F	38	3	2	1	3	2	2	2	2	1	1	19
7.	F	25	3	1	3	3	0	1	0	2	1	3	17
8.	F	22	3	2	3	3	1	3	2	4	2	3	26
9.	F	21	2	2	3	4	3	3	1	4	3	4	29
10.	F	52	3	2	3	3	2	2	1	2	3	2	23
11.	F	21	3	3	3	4	3	3	2	2	2	4	29
Media		26,73	2,82	1,91	2,73	3,18	1,73	2,36	1,45	2,45	2,00	2,91	23,55

Tabella 10. Risultati del questionario in entrata sull'empatia.

	Soggetto 1	Soggetto 2	Soggetto 3	Soggetto 4	Soggetto 5	Soggetto 6	Soggetto 7	Soggetto 8	Soggetto 9	Soggetto 10	Soggetto 11
Età	21	22	21	25	26	38	25	22	21	52	21
Gender	F	F	M	F	F	F	F	F	F	F	F
1. Quale medium utilizzi abitualmente per fruire di una storia? Con quale frequenza?	Libri e streaming molto spesso	Tv e streaming in media tre ore a settimana	Libri cartacei e streaming non molto spesso, una volta ogni due settimane	Libri/ebook circa uno al mese, film e serie circa tre quattro volte a settimana	Libri cartacei e streaming	Libri non così spesso quanto vorrebbe e (serie?) tv abitualmente	Libri, streaming e tv più di due volte a settimana	Streaming e tv due volte a settimana	Quasi ogni giorno film e serie	Audiolibri ogni giorno, due o tre film a settimana	Film e serie e libri cartacei
2. Quanti romanzi/racconti ti è capitato di leggere negli ultimi due anni?	Più di 10	Meno di 3	Meno di 10	Più di 10	Meno di 10	Meno di 3	Meno di 3	Meno di 10	Meno di 10	Meno di 3	Meno di 10
3. Quanti film/serie ti è capitato di vedere negli ultimi due anni?	Meno di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10	Meno di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10
4. Quanti audiolibri ti è capitato di ascoltare negli ultimi due anni?	Nessuno	Nessuno	Nessuno	Meno di 3	Meno di 3	Nessuno	Meno di 3	Meno di 3	Nessuno	Più di 10	Nessuno
5. Quale versione del racconto Una scampagnata di Maupassant ti è stata attribuita?	Racconto	Racconto	Racconto	Racconto	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Cortometraggio	Cortometraggio	Cortometraggio

Tabella 11. Risultati del questionario in entrata sull'empatia, incrociati ai risultati della sezione relativa alle abitudini di fruizione di narrazioni del questionario in uscita.

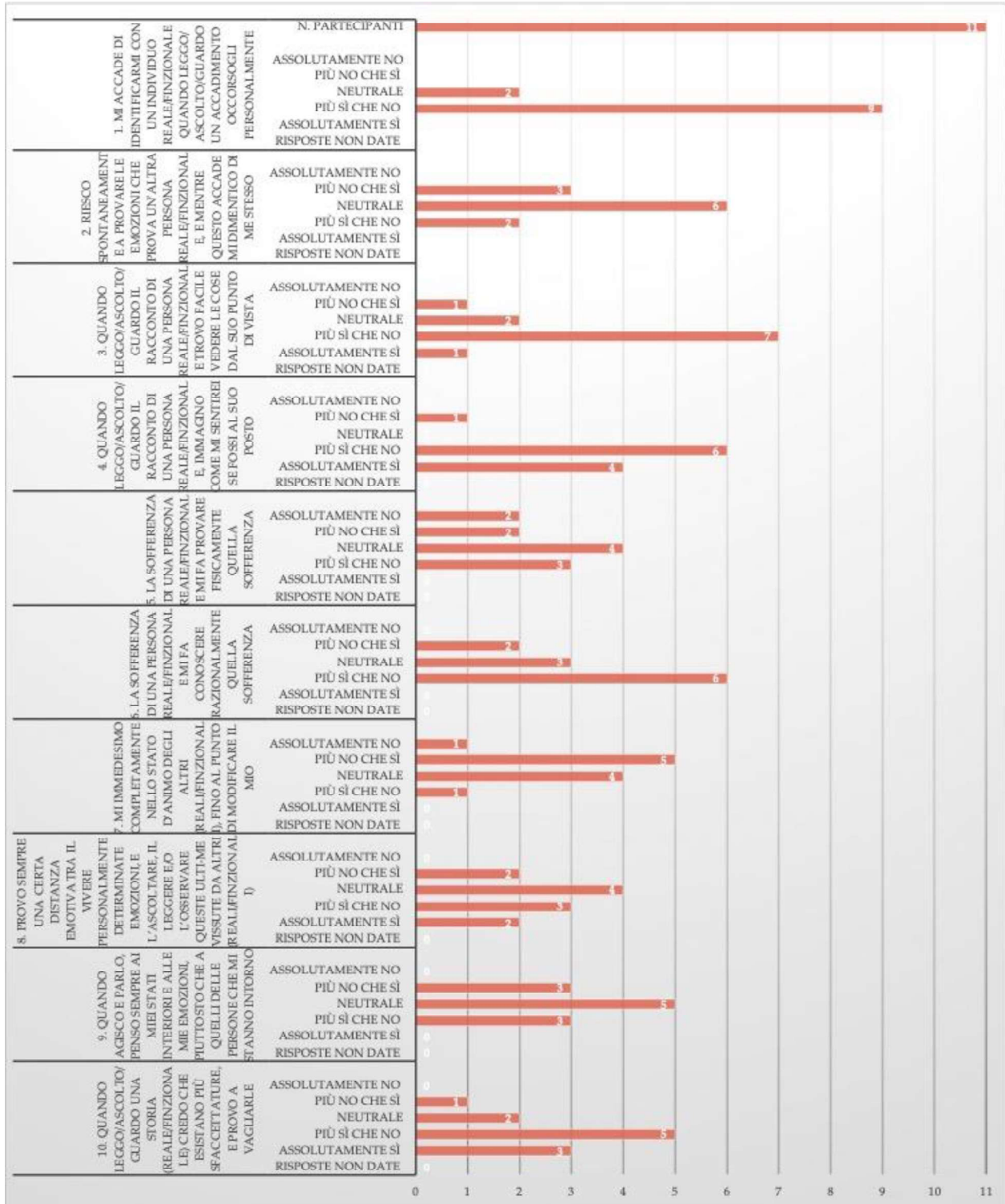


Tabella 12. Risultati complessivi del questionario in entrata sull'empatia.

	Soggetto 1	Soggetto 2	Soggetto 3	Soggetto 4	Soggetto 5	Soggetto 6	Soggetto 7	Soggetto 8	Soggetto 9	Soggetto 10	Soggetto 11
Età	21	22	21	25	26	38	25	22	21	52	21
Gender	F	F	M	F	F	F	F	F	F	F	F
1. Quale medium utilizzi abitualmente per fruire di una storia? Con quale frequenza?	Libri e streaming molto spesso	Tv e streaming in media tre ore a settimana	Libri cartacei e streaming non molto spesso, una volta ogni due settimane	Libri/ebook circa uno al mese, film e serie circa tre quattro volte a settimana	Libri cartacei e streaming	Libri non così spesso quanto vorrebbe e (serie?) tv abitualmente	Libri, streaming e tv più di due volte a settimana	Streaming e tv due volte a settimana	Quasi ogni giorno film e serie	Audiolibri ogni giorno, due o tre film a settimana	Film e serie e libri cartacei
2. Quanti romanzi/racconti ti è capitato di leggere negli ultimi due anni?	Più di 10	Meno di 3	Meno di 10	Più di 10	Meno di 10	Meno di 3	Meno di 3	Meno di 10	Meno di 10	Meno di 3	Meno di 10
3. Quanti film/serie ti è capitato di vedere negli ultimi due anni?	Meno di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10	Meno di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10	Più di 10
4. Quanti audiolibri ti è capitato di ascoltare negli ultimi due anni?	Nessuno	Nessuno	Nessuno	Meno di 3	Meno di 3	Nessuno	Meno di 3	Meno di 3	Nessuno	Più di 10	Nessuno
5. Quale versione del racconto Una scampagnata di Maupassant ti è stata attribuita?	Racconto	Racconto	Racconto	Racconto	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Cortometraggio	Cortometraggio	Cortometraggio

Tabella 13. Risultati della sezione generale del questionario in uscita.

	Soggetto 1	Soggetto 2	Soggetto 3	Soggetto 4	Soggetto 5	Soggetto 6	Soggetto 7	Soggetto 8	Soggetto 9	Soggetto 10	Soggetto 11
Medium test	Racconto	Racconto	Racconto	Racconto	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Cortometraggio	Cortometraggio	Cortometraggio
1. Ti sei identificato con Henriette?	Neutrale	Assolutamente NO	Assolutamente SI	Neutrale	Più sì che no	Assolutamente SI	Neutrale	Neutrale	Più sì che no	Più sì che no	Assolutamente SI
2. Il tuo stato d'animo conseguente alla lettura/ascolto/visione di Una scampagnata è di angoscia, sofferenza o tristezza?	Più sì che no	Assolutamente NO	Più sì che no	Più no che sì	Assolutamente SI	Più no che sì	Più sì che no	Non dato	Assolutamente SI	Più sì che no	Assolutamente SI
3. Dopo aver letto/ascolto/visto Una scampagnata hai immaginato cosa avresti provato se tu o qualcuno a te caro aveste vissuto la stessa esperienza di Henriette?	Più sì che no	Assolutamente NO	Assolutamente SI	Più sì che no	Più no che sì	Assolutamente SI	Più sì che no	Più sì che no	Assolutamente SI	Assolutamente SI	Assolutamente SI
4. Dopo aver letto/ascolto/visto Una scampagnata hai immaginato come ti saresti comportato/reagito se tu o qualcuno a te caro aveste vissuto la stessa esperienza di Henriette?	Più sì che no	Assolutamente NO	Neutrale	Neutrale	Più no che sì	Più sì che no	Più sì che no	Più sì che no	Assolutamente SI	Assolutamente SI	Più sì che no
5. Credi che questo racconto metta in luce che esistano più sfaccettature della realtà, di una situazione o di un avvenimento?	Assolutamente SI	Più no che sì	Più sì che no	Non dato	Più sì che no	Assolutamente SI	Assolutamente SI	Più sì che no	Più sì che no	Assolutamente SI	Assolutamente SI

Tabella 14. Risultati della sezione sull'empatia del questionario in uscita.

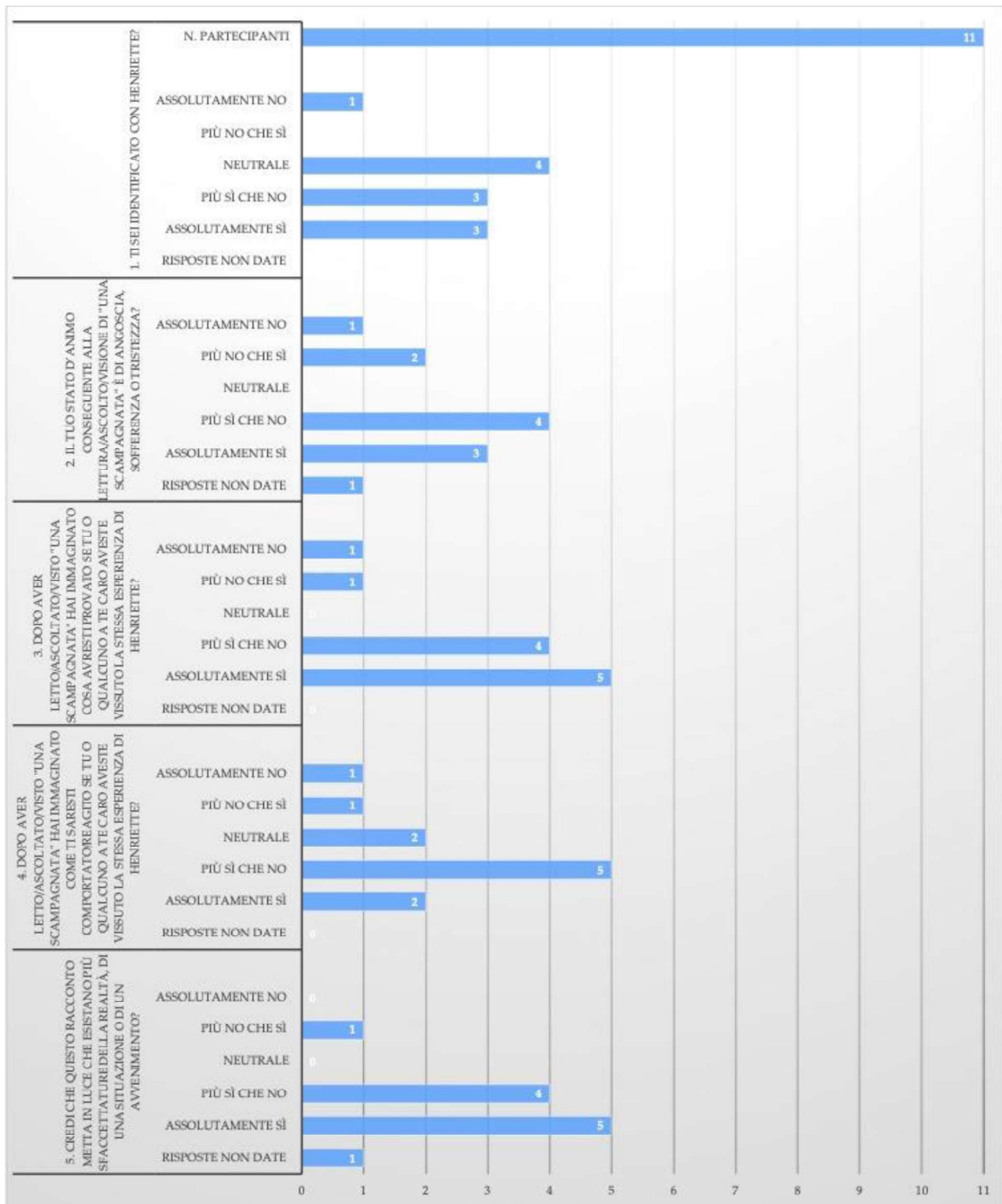


Tabella 15. Risultati complessivi della sezione sull'empatia del questionario in uscita.

Medium test	Soggetto 1	Soggetto 2	Soggetto 3	Soggetto 4	Soggetto 5	Soggetto 6	Soggetto 7	Soggetto 8	Soggetto 9	Soggetto 10	Soggetto 11
	Racconto	Racconto	Racconto	Racconto	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Cortometraggio	Cortometraggio	Cortometraggio
1. Dove si svolgono gli eventi principali racconto?	Nella campagna parigina.	Nella campagna francese, nello bosco.	Nella campagna parigina, vicino al fiume. In particolare una zona di erba tra le piante con un usignolo. Secondo me un luogo importante è anche la bottega.	Nella campagna parigina, sulle rive di un fiume, in una sorta di "salotto naturale" all'interno della radura lungo il corso del fiume chiamato "il boschetto degli inglesi".	In campagna fuori Parigi lungo un fiume; vengono descritti il tragitto percorso dalla città, la locanda. L'attraversamento del fiume e la radura dove i protagonisti si lasciano andare alla passione.	Campagna attorno Parigi, un'osteria che si affaccia su un fiume, un boschetto raggiungibile in barca.	Nelle campagne, in un bosco, sul fiume.	All'aria aperta in campagna.	In campagna, sulla barca e lungo la riva del fiume.	In campagna, fuori Parigi lungo un fiume.	Campagna francese.
2. In quale periodo storico e in quale stagione si svolge il racconto?	Fine '800 estate.	'800, primavera o estate.	Fine '800 estate.	'800, tarda primavera/estate.	Primavera/estate.	Fine '800, estate.	Non ricordo il periodo storico penso che la stagione sia la primavera.	'800 stagione estiva.	Anni 30, primavera.	Inizio/meta Novecento, tarda primavera.	Fine '800, estate.
3. Quanti e quali sono i personaggi del racconto?	Henriette, Henri, il suo amico, il giovanotto biondo, i genitori e la nonna di Henriette, il proprietario della locanda.	Una famiglia di cinque persone, due signori e una serva.	Padre madre, ragazzo biondo Henriette, Henri, l'altro canottiere, la nonna, la cameriera.	Padre, madre, figlia, un giovane biondo, la nonna, e i due canottieri.	Padre (in carne, con vestiti sin troppo stretti e pieno di sé), la madre (molto in carne, particolarmente lasciva), Henriette (forme morbide, molto bella, timida e silenziosa), il ragazzo biondo, il gestore della locanda, i due canottieri (forti e robusti).	Padre, madre, figlia, nonna, fidanzato della figlia (poco chiaro all'inizio), due canottieri.	I due canottieri, una coppia di sposi accompagnata dalla figlia e dal suo futuro marito.	Padre, madre, figlio, nonna, due canottieri, il piccolo commerciante.	Henriette, la madre, il padre, due ragazzi di campagna e Anatole.	Padre, madre, figlio, nonna, futuro genero, 2 canottieri, il proprietario del ristorante e la cameriera.	Padre, madre, figlio, nonna, futuro genero, 2 canottieri, il proprietario del ristorante e la cameriera.
4. Quando la signorina Dufour e Henri si appartano cosa accade? (Descrivere come sono vestiti e la successione delle loro azioni).	Henriette ha i vestiti che si mettono nelle gite di campagna dell'epoca, un maglietta di cotone che gli lascia le braccia scoperte. I due stendono sull'erba, poi prova a baciarla standole di sopra finché lei non accetta e ricambia questi gesti d'affetto.	Lui ha un vestito con una gonna, lui pantaloni e sbottonnati. Vivono un momento intimo tra loro.	Lei porta una veste bianca lunga, lui una camicetta bianca che lascia le braccia scoperte. Dopo aver sentito un usignolo si addormenta nella natura. Quando si avvicinano lui le inizia a ad accarezzare il fianco mentre lei cerca di evitarlo. Lui la bacia, lei si ritrae ma alla fine si lascia andare.	Henriette ha un abito abbastanza aderente al corpo, che copre fino alle ginocchia. Henri ha una tenuta da canottiere, maglia bianca con braccia scoperte. Inizialmente ascoltano in silenzio l'usignolo, poi lui cerca un contatto fisico ma viene blandamente respinto, senza che la ragazza provi disagio. Cerca di baciarla, inizialmente lei prova a resistergli per poi abbandonarsi al rapporto.	Henriette ha un vestito elegante e attillato; risaltano vita stretta e fianchi larghi. Henri decide di accompagnare Henriette in un luogo segreto dove ci sono gli usignoli. Lei si lascia trasportare dall'emozione anche se è diffidente nel lasciarsi andare. Lui prova a baciarla, viene respinto, poi si getta ancora su di lei, che cede. Gli usignoli cantano sempre più forte e quando i due incontrano la madre e l'altro canottiere Henriette piange.	Lui indossa una canotta di cotone bianca, lei un vestito e ha la carnagione scura. Lui la stringe, poi ascoltando l'usignolo cade in un'estasi di sensazioni e cede ai baci. Il seguito è descritto da una metaterra.	Lui è vestito con una camicia che lascia vedere le braccia, lei con un vestito.	I due sono coinvolti all'ascolto di un usignolo.	Henriette indossa un abito bianco, Henri una maglietta e dei pantaloni di colore chiaro (bianco o beige). Henriette, seduta a terra, si commuove nell'osservare e ascoltare un usignolo; Henri le cinge la vita e l'avvicina a sé, all'inizio lei allontana il braccio di lui, che però la bacia e insieme si sdraiano sul prato.	I loro vestiti sono candidi e informali, sono ancora liberi nelle loro emozioni (sic). Henriette e Henri inseguono un usignolo e si fermano sotto l'albero su cui è posato l'uccello. Henri segnala subito l'intento di baciarla, lei dopo vari rifiuti si lascia andare, risponde con un bacio e stringe Henri a sé.	Henriette è vestita con abiti parigini, Henri da pescatore/campagnolo. Si crea un'atmosfera intima tra i due giovani, ci sono imbarazzo, attrazione, desiderio reciproco e tenerezza. Entrambi non sanno come comportarsi, sono bloccati dalla paura di fare qualcosa di sbagliato. Molto dolce è il momento in cui Henriette si commuove per l'uccellino nel bosco.
5. Qual è il picco della tensione del racconto e come si conclude il racconto?	I due si ritrovano avvinghiati e impegnati in un rapporto fisico. I due si rinvengono per caso dovendosi sono scambiati gesti fisici e affettivi; i due si confessano a vicenda che ancora ripensano all'accaduto, poi il marito si sveglia e rovina l'atmosfera creata.	Un rapporto sessuale descritto metaforicamente.	L'atto sessuale, cui segue un pensiero di solitudine e silenzio. Il racconto si conclude in maniera amara, i due scoprono che si amano, ma non possono stare insieme e quindi si lasciano andare ai ricordi.	Il rapporto sessuale accompagnato dall'usignolo. I due si rinvengono pochi mesi dopo e lei confessa con malinconia di continuare a pensare alla loro avventura.	Il canto quasi incontrollato degli usignoli segno dell'amore che si sta consumando tra i protagonisti. La storia prosegue con Henri che cerca Henriette a Parigi e poi la rinvengono in campagna: per entrambi quel giorno è stato indimenticabile.	Un'effusione amorosa lasciata all'immaginazione del lettore. Il racconto si chiude con un nuovo incontro tra i due protagonisti.	I due "amanti" si ritrovano nel bosco e si dichiarano amore vicendevolmente, poi lei torna alla sua vita da borghese sposata.	Henri scopre che Henriette si è sposata e poi i due si rinvengono; il racconto si conclude con il loro scambio di parole.	Henri torna nel posto in cui aveva baciato Henriette; il racconto si conclude con il loro incontro e un discorso sul bel ricordo che hanno entrambi del posto.	Henriette torna in gita in campagna e incontra Henri, che a sua volta spera sempre di incontrarla (è il suo ricordo più bello); i due mantengono la distanza, lei piange, si dichiarano innamorati. Un amore però non permesso.	I due ragazzi si baciano e si abbracciano distesi uno sopra l'altro. La storia si conclude in modo inaspettato perché Henriette sposa Anatole ma rimane innamorata di Henri.

Tabella 16. Risultati della sezione sulla memoria del questionario in uscita.

	Soggetto 1	Soggetto 2	Soggetto 3	Soggetto 4	Soggetto 5	Soggetto 6	Soggetto 7	Soggetto 8	Soggetto 9	Soggetto 10	Soggetto 11
Medium test	Racconto	Racconto	Racconto	Racconto	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Audiolibro	Cortometraggio	Cortometraggio	Cortometraggio
1. Cosa pensi e come definisci l'atteggiamento dei parigini nei confronti della campagna?	Mi sembra che vedano la campagna come un luogo di vacanza, svago, per allontanarsi brevemente dalla città.	La apprezzano, è un'alternativa alla quotidianità borghese della città.	Luogo mistico, ideale soprannaturale (perché il loro luogo naturale è la città); sono affascinati da tutto quello che li circonda.	Visione della campagna a tratti idilliaca e perfetta, una sorta di paradiso perduto. Si nota soprattutto quando i canottieri parlano della loro giornate.	Pensano alla campagna come un luogo ameno, idilliaco quasi fantastico, senza rendersi conto che anche lì c'è dolore fatica e sofferenza.	Atteggiamento di svago, estetico.	La campagna è il luogo in cui poter "scappare" dalla città, tranquillo e aperto.	Atteggiamento superficiale.	Ingenuo e infantile in senso positivo, sono ammalati e divertiti dalla campagna, come fosse una scoperta del tutto nuova.	Invidiano la vita spensierata della gente di campagna ma non lo ammettono e continuano a sentirsi superiori.	Si sentono rimati, affascinati dalla campagna libera del caos e dall'alienazione della città.
2. Cosa pensi e come definisci l'atteggiamento dei canottieri nei confronti dei parigini?	I parigini sono visti come degli snob, troppo altezzosi e forse irraggiungibili.	Rispettosi e gentili ma con un doppio fine.	Sembrano dei veterani di guerra o dei vecchi marinai che tornano da imprese eroiche. Sono spavaldi e si pavoneggiano molto. Credo che considerino i parigini degli ingenui.	Appare a mio parere quasi canzonatorio, di presa in giro della famiglia estranea al mondo campese.	I canottieri, capendo l'atteggiamento dei parigini, esercitano consapevolmente il loro fascino, vogliono essere ammirati.	Penso che agli occhi dei canottieri i parigini risultino pallidi e goffi, e siano visti come "da fregare".	Non si "fanno problemi" di fronte allo stato delle persone che hanno di fronte, portano loro stessi senza nascondimenti.	Atteggiamento amichevole.	Penso che i canottieri siano attirati dai parigini per il loro stile di vita ma anche per la loro ingenuità. Sono spavaldi, senza freni, incuranti delle conseguenze.	Li prendono un po' in giro in cerca di qualche avventura.	All'inizio considerano i parigini come gente schizzinosa e fredda, poi capiscono che le due donne sono molto disinvolte e sensibili all'atmosfera della campagna, soprattutto Henriette.
3. Cosa pensi e come definisci l'atteggiamento della signora e della signorina Dufour durante la scampagnata?	La madre è odorosa, meravigliata e infantile (episodio dell'alzavola), mentre la figlia cerca di comportarsi da donna adulta, di contenersi (cerca di evitare di guardare i canottieri).	Come se si sentissero più libere e spensierate rispetto alla vita di città.	La madre non credo si sia fatta molti problemi, ha cercato dall'inizio di attirare l'attenzione.	Entrambe credo abbiano un atteggiamento di fuga dalla realtà (anche dal proprio ruolo sociale).	La madre non vede l'ora di lasciarsi andare alla passione mentre la figlia si fa ammalare dalla bellezza che ha intorno. Percepisce questo sentimento come qualcosa che la scioglie e le permette di vivere in tutti i suoi sentimenti.	Abbandono alle passioni, come se il luogo di perdizione in cui la perdita del contegno possa risultare "facile".	La signorina Dufour ha mancato di rispetto a quello che è il suo attuale compagno e si è lasciata trasportare da passioni e desideri.	La madre seducente, la figlia graziosa, delicata.	Penso che fossero incuranti delle possibili conseguenze alla scelta della scampagnata.	Si comportano in modo aperto e da grande città, in cerca di divertimento.	La madre gode dell'atmosfera pulita e calma ma in maniera più distaccata di Henriette, la quale crea un legame con la natura, si sente tutt'uno e da ciò trae una riflessione sulla vita.
4. Quale dicotomia è sottesa all'intera vicenda?	Vita di campagna e vita di città, avventura amorosa e matrimonio, dettami della società urbana e libertà degli uomini di campagna.	/	Relazione sociale e relazione amorosa; non ci si sposa per amore ma per necessità nonostante il pensiero amoroso che è presente in ogni persona.	Natura (anche intesa come istinti e passioni) e società (regole e norme di comportamento), libertà e piaceri del mondo naturale e realtà borghese.	Ci sono varie opposizioni tra elementi marcati come positivo e negativo: campagna e città, natura come sopravvivenza e come posto da ammirare. Henri e Henriette sembrano superare le opposizioni.	Natura/città, campagna/società borghese, relazioni ufficiali/emozioni intime, tabù, trasgressioni.	Vita e atteggiamenti di chi vive in campagna e di chi vive in città.	/	/	Città (possibilità di crescita, vincoli legati ai costumi della società) e campagna (apertura, libertà, non può competere con la società di città). Parigi e campagna non hanno il permesso di mischiarsi.	Chi vive la campagna come un'occasione di gioco e distrazione dal caos della città (i genitori di Henriette e Anatole) e chi si gode la natura creando un legame profondo di gratitudine (Henriette e Henri).
5. La vicenda quale metafora offre al lettore?	L'usignolo rappresenta il corteggiamento e l'unione di due persone.	L'usignolo.	L'usignolo fa pensare a quello di Giulietta e il canto accompagna l'amore, un amore segreto fin da subito poiché i due non possono parlare o l'usignolo smetterà di cantare. Quando ritornano dalla madre l'atmosfera è silenziosa e cupa.	Il canto dell'usignolo come metafora del rapporto sessuale.	Anche in un contesto utopico, non quotidiano e quasi irreali grazie al canto degli usignoli (emblema della passione) si può vivere un sentimento vero. Questo vero non è detto che sia visto nello stesso modo da entrambe le parti.	Forse che nella dimensione naturale le passioni sono autentiche, mentre la città si basa su legami e reali sociali prestabiliti.	Ciò che uno desidera non è ciò che realmente destinato a vivere, o meglio ciò che si è chiamati a vivere può nascondere frustrazioni e passioni repressi.	/	/	L'usignolo che canta dell'amore: il fume (tutto scorre) e l'affar (che rimane per pochi momenti).	Imparare a godere dai piaceri più semplici che la natura/terra offre rispetto alla quotidianità di alienazione e caos; bisogna apprezzare gli amori veri, autentici, che li fanno emozionare.

Tabella 17. Risultati della sezione sulla comprensione del questionario in uscita.