

Simulazione, embodiment, frame, script, blending: negli ultimi anni la teoria letteraria, a cominciare dalla narratologia, si è arricchita di una molteplicità di categorie provenienti dalle scienze neuro-cognitive e si è orientata, a partire dal mondo anglosassone, verso la *cognitive poetics*. Questo libro raccoglie contributi innovativi di autori che in modo diverso, e con orizzonti letterari che spaziano dal romanzo del Novecento alla letteratura per l'infanzia, attingono al repertorio teorico e analitico della *cognitive poetics* per proporre una visione nuova della letteratura e dell'esperienza che ne facciamo.

Stefano Calabrese è ordinario di Semiotica del testo presso l'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia e insegna Semiotica presso l'università IULM di Milano e Didattica della letteratura italiana e dell'infanzia presso la Libera Università di Bolzano. Tra i suoi numerosi lavori ricordiamo *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover* (Bruno Mondadori, 2013), *Retorica e scienze neurocognitive* (Carocci, 2013), *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità* (Bruno Mondadori, 2010) e *www.romanzo.global. Il romanzo dopo il post-moderno* (Einaudi, 2005).

Stefano Ballerio insegna Critica e teoria della letteratura presso l'Università degli Studi di Milano. Tra i suoi lavori ricordiamo *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze* (Ledizioni, 2013) e *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo* (FrancoAngeli, 2013).

In copertina:
elaborazione da "The Brain" - Philological Library FU Berlin, Norman Foster, Berlin, 2005

Euro 22,00

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com

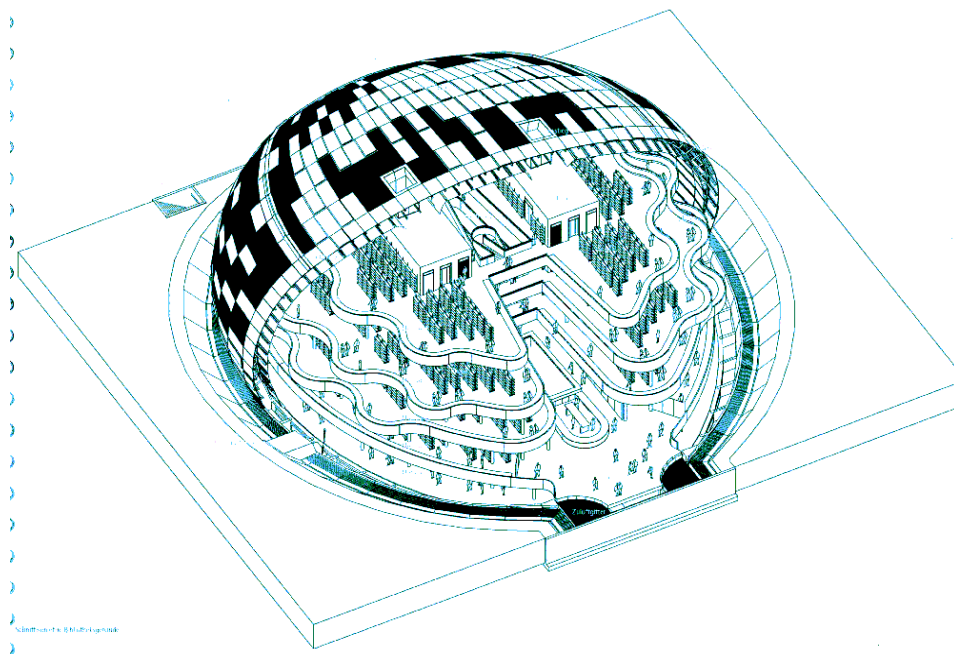


Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive

Calabrese - Ballerio

A cura di
Stefano Calabrese e Stefano Ballerio

Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive



Ledizioni

LA RAGIONE CRITICA / 6

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

**Linguaggio, letteratura
e scienze neuro-cognitive**

A cura di
Stefano Calabrese e Stefano Ballerio

ISBN 978-88-6705-166-3

© 2014

Ledizioni – LEDIpublishing
Via Alamanni, 11
20141 Milano, Italia
www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

INDICE

INTRODUZIONE	5
<i>di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio</i>	
<i>EMBODIMENT</i> E LINGUAGGIO: INSEGNARE/APPRENDERE ALLA LUCE DELLE NEUROSCIENZE	13
<i>di Giovanni Buccino e Marco Mezzadri</i>	
FORME DI DISSONANZA COGNITIVA NELLA RELAZIONE TRA LETTORI E PERSONAGGI	47
<i>di Marco Caracciolo</i>	
<i>BLENDING</i> E RACCONTO: COME LA MENTE COSTRUISCE LE IDENTITÀ	83
<i>di Gabriela Tucan</i>	
IMMAGINAZIONE COME POETICA DELLA COGNIZIONE. FAUST NEL REGNO DELLE MADRI	125
<i>di Renata Gambino e Grazia Pulvirenti</i>	
PER UNA DEFINIZIONE SCIENTIFICA DI IMMAGINAZIONE	166
<i>di Stefano Calabrese</i>	
VERSO UNA NARRATOLOGIA ‘NATURALE’	194
<i>di Monika Fludernik</i>	

UN MODELLO AVANZATO DI NARRATOLOGIA 262

di Filippo Pennacchio

RAPPORTI ANALOGICI E PROCESSI 301

METAFORICI. LE PRIME CENTO PAGINE

DELLO *ZIBALDONE*

di Laura Neri

INTRODUZIONE

di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio

Se la *cognitive poetics* si è da tempo conquistata uno spazio indiscusso nella comunità scientifica e comincia a diventare una stabile presenza nel settore delle *humanities*, le neuroscienze trovano ancora una certa resistenza da parte degli studiosi di letteratura, almeno in Italia. Il motivo di tale resistenza è duplice. Da un lato nella nostra cultura è stata rimarchevole la polemica contro la diffusione – ritenuta arbitraria, ingiustificata, addirittura perniciosa – del prefissoide *neuro*, accusato, come già avvenuto nel caso di *postmodernità*, di introdurre in ambito scientifico strumenti e metodi ricavati dalle neuroscienze solo perché nuovi, alla moda, circondati dal consenso dei media e del giornalismo più corrivo. In realtà, quella che poteva sembrare una moda – l'applicazione delle tecniche di *neuro-imaging* per fotografare le attività del cervello umano – si è rivelata una autentica rivoluzione conoscitiva, che in brevissimo tempo ha mutato strumenti e scopi della ricerca di base in ambito scientifico, ma altresì l'impostazione e il senso stesso degli studi umanistici. Ma proprio le discipline umanistiche, o meglio i settori metodologicamente più conservatori all'interno di esse, hanno costituito la seconda ragione del ritardo con cui la neuroretorica è ap-

prodata in Italia. Alcuni hanno temuto che fosse in atto il tentativo di espropriare ogni singolo studioso di una libertà interpretativa che le scienze esatte non riconoscono, ma che pertiene da sempre agli *studia humanitatis*; per evitare che il linguista, lo studioso di letteratura o l'ermeneuta filosofico rischiassero l'estinzione o che dovessero indossare il camice bianco del ricercatore di laboratorio, la strada più breve era il rifiuto delle neuroscienze.

Questi timori si sono rivelati infondati o ampiamente eccessivi, e oggi tutti desiderano favorire un'integrazione disciplinare fino a qualche anno fa inconcepibile. Siamo in ritardo, ma si tratta di un ritardo recuperabile, se solo nel 2010 l'autorevole rivista americana *Rhetoric Society Quarterly* ha dedicato un numero monografico alla definizione della neuroretorica (*neurorhetorics*), intendendo principalmente con questo termine un orientamento della comunità scientifica che studia le dinamiche della comunicazione e della cognizione alla luce dei risultati ottenuti a partire dagli anni Novanta grazie alle nuove tecniche di neuro-imaging (come la TMS, *Transcranial Magnetic Stimulation*, o la PET, *Positron Emission Tomography*), in grado di fotografare con una precisione inconcepibile solo dieci anni prima l'attività del nostro cervello mentre osserviamo qualcosa, deliberiamo di compiere un certo tipo di azione, rielaboriamo le percezioni corporee. In questo senso, la neuroretorica costituirebbe sia un ambito di studi interdisciplinari (che unisce linguistica, teoria della letteratura, neurofisiologia, cognitivismo e psicologia sperimentale, oltre alla retorica classica), sia una particolare attività grazie alla quale manipoliamo l'attività neuronale dei nostri interlocutori per persuaderli a compiere qualcosa o a credere in qual-

cuno. Lo dimostra l'importante contributo di apertura, a firma di Giovanni Buccino e Marco Mezzadri, sulla teoria dell'*embodiment* applicata al linguaggio e sulle sue conseguenze per la glottodidattica¹. Già nel 1999, in *Philosophy in the Flesh*, George Lakoff e Mark Johnson scrivevano che la centralità dell'*embodiment* caratterizza le scienze cognitive di seconda generazione rispetto a quelle di prima generazione. I risultati empirici degli anni successivi, e le ricerche attuali, sembrano suffragare ulteriormente una visione incarnata del linguaggio: «i contributi più recenti delle neuroscienze – scrivono infatti Buccino e Mezzadri – suggeriscono una stretta relazione tra la modulazione dell'attività dei sistemi motorio e sensoriale e l'analisi e la comprensione di diverse categorie grammaticali (nomi, verbi ed aggettivi)» (23). Ne derivano anche alcune conseguenze interessanti per la glottodidattica: se infatti «l'esperienza sensori-motoria a cui fanno riferimento specifici elementi linguistici come i nomi, i verbi e gli aggettivi [...] è centrale sia nella comprensione che nella produzione linguistica» (34), l'insegnamento di una lingua dovrà fare leva innanzitutto su questa esperienza del discente, ponendola al centro dell'idea stessa di significato linguistico.

Le implicazioni di questa visione del linguaggio non si fermano alla glottodidattica. Se pensiamo alla marginalizzazione di cui era oggetto l'esperienza del lettore all'interno del paradigma strutturalista e alla visione disincarnata che esso proponeva del linguaggio, il cam-

¹ Tutti i contributi presentati in questo volume sono apparsi originariamente, in italiano o in inglese, in una sezione monografica di *Enthymema* 8 (2013). Ringraziamo Stefania Sini, direttrice della rivista, e tutti i collaboratori per avere appoggiato la riproposizione dei saggi in volume.

biamento di prospettiva al quale siamo arrivati con la teoria dell'*embodiment*, che lega essenzialmente esperienza individuale e significato linguistico, appare radicale.

I processi cognitivi e l'esperienza del lettore, d'altra parte, sono terreno privilegiato della *cognitive poetics* e su questo terreno si colloca anche il saggio di Marco Caracciolo. Muovendo dall'idea di dissonanza cognitiva di Leon Festinger, Caracciolo si concentra sugli atteggiamenti che il lettore può assumere rispetto ai personaggi letterari quando la visione e l'esperienza del mondo che essi manifestano siano in contrasto con le sue ed elabora un quadro teorico che li individua nello spazio tra i due poli del «cambiamento d'atteggiamento» e della «resistenza immaginativa». La riflessione teorica ci dice che la dissonanza cognitiva generata durante l'atto di lettura può avere «un impatto sia sulla percezione di sé dei lettori che sulla loro personalità per come può essere misurata attraverso test psicologici» (67); la sperimentazione ci potrà dire in che misura ciò effettivamente accada. Inoltre, la risoluzione della dissonanza cognitiva verso l'uno o l'altro polo mostra come la dimensione etica – la nostra disponibilità di lettori o il nostro rifiuto di assumere la prospettiva dei personaggi per ragioni etiche – incida sulle possibilità dell'opera di agire sulla nostra visione del mondo e di noi stessi.

Se la *ethical turn* che secondo alcuni interpreti ha interessato gli studi letterari dalla fine del secolo scorso non può essere imputata all'influsso del cognitivismo, è certo interessante osservare come etica e cognizione si leghino peculiarmente nella *cognitive poetics*, dove la dimensione etica si precisa innanzitutto come esperienza morale del lettore e come relazione tra lettore e personaggio.

Si tratta di aspetti della letteratura e della sua esperienza che emergono anche nel successivo saggio di Gabriela Tucan. Nel saggio di Tucan, in particolare, l'esame di *Il ritorno del soldato* e di *Grande fiume dai due cuori*, di Ernest Hemingway, mostra come la dimensione controfattuale sia decisiva per l'identità dei personaggi e insieme per la sua ricostruzione interpretativa da parte dei lettori. Tucan si richiama in particolare alla teoria del *blending*, nella quale riconosce un tramite privilegiato per un incontro fra linguistica e critica letteraria, e ancora nota come nel quadro della *cognitive poetics* il lettore sia riconosciuto come «intelligenza incarnata» (86).

L'*embodiment* torna al centro della discussione nel successivo contributo di Grazia Pulvirenti e Renata Gambino, che in particolare si concentrano sul rapporto tra immaginazione e creatività artistica. Pulvirenti e Gambino affrontano questo tema attraverso una nuova interpretazione della scena faustiana della *Finstere Galerie*, nella quale leggono «una figurazione narrativa allegorica dell'immaginazione colta nell'atto della primordiale creazione della forma» (152). L'immaginazione come processo dinamico, emergente e ancora una volta incarnato è dunque l'obiettivo focale di un discorso che nel definire il proprio orizzonte tra neuroscienze cognitive e fenomenologia – tra Maurice Merleau-Ponty ed Elio Franzini – prosegue una linea ormai consolidata di mediazione delle teorie scientifiche, in vista del loro riferimento all'esperienza dell'arte, attraverso le categorie della filosofia di Husserl e dei suoi continuatori.

Se dunque i saggi di Caracciolo e Tucan trovavano i propri riferimenti cognitivi soprattutto nei domini della psicologia e della linguistica, con il saggio di Pulvirenti

e Gambino torniamo sul terreno delle neuroscienze, dal quale avevamo preso le mosse. In questa direzione guarda anche il successivo intervento di Stefano Calabrese, che tuttavia compone i risultati delle neuroscienze contemporanee in materia ancora di immaginazione e inoltre di progettazione dell'azione «con gli studi linguistico-cognitivi sulla controfattualità, dove la comprensione coincide con un processo di simulazione [...] più che con una teoria» (167-68). Oggetto del discorso è una categoria di lettori affatto particolare: i bambini, per i quali le forme molteplici della letteratura per l'infanzia sono altrettante occasioni per maturare una capacità di pensiero controfattuale che è parte essenziale dell'intelligenza umana. E non si può escludere che proprio la svolta cognitiva degli ultimi anni spinga i teorici della letteratura a dedicare ai bambini e alla produzione per l'infanzia un'attenzione crescente.

Il rapporto tra narrazioni letterarie ed esperienza, intanto, è illuminato anche dal successivo "Towards a 'Natural' Narratology" di Monika Fludernik. Il saggio, che apparve nel 1996 sul *Journal of Literary Semantics* e che corrisponde al primo capitolo del libro omonimo dell'autrice, ne propone già le idee fondamentali, secondo le quali si deve guardare all'esperienzialità e alle narrazioni 'naturali' per comprendere che cosa sia la narrativa, anche letteraria, e quali modelli mentali ne informino l'esperienza da parte del lettore. Lo proponiamo nella traduzione di Filippo Pennacchio, che inoltre è autore della densa introduzione al lavoro di Fludernik che segue, e speriamo che la proposta possa contribuire a una più aperta discussione, anche in Italia, delle nuove tendenze delle narratologie postclassiche.

Il volume si chiude con un saggio di Laura Neri, che affronta la dimensione cognitiva delle figure retoriche e la loro natura di modalità ragionative attraverso l'esame delle prime cento pagine dello *Zibaldone* di Giacomo Leopardi. Il discorso verte innanzitutto sulla metafora e sull'analogia: «Un atteggiamento fondamentale, secondo Leopardi, sta alla base di ogni processo gnoseologico, di ogni possibilità conoscitiva per l'uomo: è l'atto di paragonare, di comparare, di imitare, che nasce nel mondo sensibile, in virtù della capacità percettiva, e permette di costruire nella mente, in una fase successiva, le elaborazioni più complesse» (306-7). Neri si inserisce così in quel filone di studi che, almeno da *Metaphors We Live By* (1980), ha svolto un ruolo essenziale per lo sviluppo della *cognitive poetics* e che alla fine degli anni Novanta si è ricongiunto con la teoria del linguaggio incarnato, dalla quale prende le mosse anche questo volume. *Embodiment*, simulazione ed esperienza sembrano così profilarsi come le categorie entro le quali le diverse forme della *cognitive poetics* trovano coerenza e continuità.

EMBODIMENT E LINGUAGGIO:
INSEGNARE/APPRENDERE
ALLA LUCE DELLE NEUROSCIENZE

di Giovanni Buccino e Marco Mezzadri

1. Il linguaggio incarnato

La nozione di linguaggio incarnato è stata sviluppata recentemente e contrasta con una visione classica nella quale il materiale linguistico era considerato amodale (e.g., Fodor; Pylyshyn; Mahon e Caramazza, “The orchestration” e “A critical look”; Chatterjee). Il nucleo della teoria del linguaggio incarnato assume che gli esseri umani utilizzino le stesse strutture neurali con cui esperiscono la realtà (sia dal punto di vista motorio che dal punto di vista sensoriale) anche per comprendere il materiale linguistico, verbi, nomi o frasi che descrivono quelle stesse esperienze. Negli ultimi anni la nozione di linguaggio incarnato è stata ampiamente discussa e suffragata da evidenze sperimentali (Lakoff; Glenberg, “What memory is for”; Barsalou; Pulvermüller, *The neuroscience of language*; Gallese; Gallese e Lakoff; Zwaan e Taylor; Jirak et al.).

Gli studi sperimentali in questo campo hanno focalizzato la loro attenzione sui verbi o sulle frasi che esprimono un concreto contenuto motorio: si pensi, ad

esempio, ad una frase come «prendere la tazza». Molti studi neurofisiologici, utilizzando tecniche che consentono di studiare l'andamento temporale dell'attività cerebrale quali l'elettroencefalografia (EEG) e la magnetoencefalografia (MEG), hanno mostrato chiaramente che, durante la lettura o l'ascolto di verbi che esprimono un contenuto motorio, si assiste ad un reclutamento delle aree motoria e premotoria, le aree nel cervello attivate durante l'esecuzione delle azioni espresse nei verbi letti o ascoltati, quando effettivamente eseguite. Tale reclutamento compare a 150-170 ms dalla presentazione degli stimoli linguistici (per una revisione della letteratura vedi Pulvermüller et al., "Understanding in an instant").

Complementari a questi risultati, altri studi condotti per mezzo di tecniche neurofisiologiche (in particolare con la stimolazione magnetica transcranica, TMS) e comportamentali, dove venivano utilizzati come stimoli i verbi, hanno mostrato che, in un tempo precoce dopo la presentazione dello stimolo (150-170 ms), si osserva una diminuzione dell'ampiezza del potenziale motorio evocato, la risposta fisiologica normalmente evocata in corso di TMS, e in modo coerente si assiste ad un rallentamento dei tempi di reazione nelle risposte eseguite con l'effettore biologico (la mano per esempio) normalmente coinvolto nell'esecuzione dell'azione espressa dal verbo. È da sottolineare che i verbi utilizzati in questi esperimenti esprimono azioni che implicano l'utilizzo di un oggetto (Buccino et al., "Listening to action-related sentences"; Boulenger et al.; Sato et al.; Dalla Volta et al.). Queste evidenze sperimentali sono state interpretate come il risultato di un fenomeno di interferenza dovuto al fatto che la rappresentazione motoria di uno specifico effettore biologico sia reclutata in

due distinti compiti nello stesso momento: l'analisi e la comprensione del materiale linguistico da una parte e la risposta motoria richiesta durante l'esperimento dall'altra. Vale la pena di sottolineare che questi risultati non sono in contrasto con quelli ricordati sopra ed ottenuti con EEG e MEG, che dimostrano un reclutamento precoce del sistema motorio durante l'analisi e la comprensione del materiale linguistico. Piuttosto essi sembrano rinforzare questa evidenza mostrando che quando il sistema motorio è coinvolto sia in un compito motorio sia in un compito linguistico, gli individui pagano un costo, che si evidenzia in un rallentamento delle risposte motorie (tempi di reazione) a livello comportamentale e in una riduzione dell'ampiezza dei potenziali motori evocati a livello neurofisiologico. Questi risultati forniscono evidenze forti per un reclutamento precoce e probabilmente automatico del sistema motorio nell'analisi di materiale linguistico che esprima uno specifico contenuto motorio.

Inoltre uno studio molto recente ha dimostrato che un'inattivazione reversibile della corteccia premotoria indotta dalla stimolazione magnetica transcranica ripetitiva può interferire con la comprensione di frasi che esprimono azioni normalmente eseguite con la mano (Tremblay et al.).

Altri studi comportamentali hanno dimostrato che, durante un compito linguistico, i partecipanti rispondono più velocemente quando la direzione della risposta motoria che devono eseguire è la stessa espressa nel materiale linguistico da analizzare: per esempio, i soggetti saranno più rapidi nel giudicare se una frase come «chiudere il cassetto» ha un senso compiuto, se la risposta motoria richiesta sarà quella di allontanare la mano dal corpo, perché in questa situazione la direzione del

movimento espresso dalla frase coinciderà con quella della risposta motoria richiesta ai partecipanti (e.g. Glenberg e Kaschak). Questo effetto di compatibilità (ACE) si verifica quando la risposta viene effettuata subito dopo la comprensione della frase (Kaschak e Borreggine). Più specificamente, Taylor e Zwaan (“Motor resonance and linguistic focus”) hanno sottolineato che, all’interno della frase, l’ACE è strettamente connesso temporalmente alla comprensione del verbo o alla presenza di un avverbio che non sposti l’attenzione dei soggetti dall’azione. Se confrontato con gli studi citati sopra, dove il reclutamento del sistema motorio durante l’analisi e la comprensione del materiale linguistico è stato dimostrato a 150-170 ms dopo la presentazione dello stimolo, l’ACE sembra essere un fenomeno tardivo. Nel complesso questi studi possono essere interpretati come il risultato di una interazione tra l’attivazione del sistema motorio per la comprensione del linguaggio e la preparazione di una risposta motoria. Ulteriori evidenze per una interazione tra l’attivazione del sistema motorio e il processamento linguistico provengono da studi di neuroimmagini, condotti con l’EEG e la risonanza magnetica funzionale (fMRI), che hanno dimostrato che la presentazione di verbi, sia visiva che acustica, che esprimono azioni normalmente eseguite con diversi effettori determina l’attivazione di diversi settori dell’area motoria e premotoria, dove sono presenti le rappresentazioni motorie delle parti del corpo normalmente utilizzate per compiere le azioni espresse nei verbi proposti come stimoli (Pulvermüller et al., “Walking or talking?”; Hauk et al.; Tettamanti et al.).

Il meccanismo attraverso il quale le parole che esprimono azioni, i verbi, possono determinare il reclutamen-

to di rappresentazioni motorie coinvolte anche nell'esecuzione di quelle stesse azioni potrebbe risiedere nel sistema dei neuroni specchio. I neuroni specchio sono neuroni trovati nella corteccia premotoria e parietale della scimmia, che sono attivi sia quando l'animale esegue un'azione diretta su un oggetto, sia quando osserva e riconosce la stessa azione o un'azione simile eseguita da un altro individuo o quando la stessa azione viene ascoltata. Le aree dove nel cervello sono stati identificati neuroni specchio prendono nel complesso il nome di sistema dei neuroni specchio (Fabbri-Destro e Rizzolatti; Hari e Kujala). Questo sistema appare organizzato in modo somatotopico (Buccino et al., "Action observation"; Wheaton et al.; Sakreida et al.). Vi sono crescenti evidenze sperimentali che il sistema dei neuroni specchio sia coinvolto non soltanto in funzioni motorie ma anche in diverse funzioni cognitive come l'apprendimento basato sull'osservazione, l'imitazione, la codifica delle intenzioni delle azioni degli altri ed infine il linguaggio. È stato ipotizzato che le parole che si riferiscono alle azioni potrebbero utilizzare lo stesso sistema per trasferire delle rappresentazioni motorie dal parlante a chi ascolta.

Come si è visto vi sono numerose evidenze per un ruolo del sistema motorio nell'analisi dei verbi che esprimono un'azione concreta. C'è stato nella ricerca neuroscientifica minore interesse relativamente all'analisi e alla comprensione dei nomi, sebbene la teoria del linguaggio incarnato preveda che i nomi, al pari dei verbi, debbano reclutare il sistema motorio. Secondo le classiche teorie linguistiche, verbi e nomi hanno diversi substrati neurali. Coerentemente con questo assunto, studi neurofisiologici e di neuroimmagini hanno dimostrato che durante l'analisi e la comprensione di nomi e verbi

sono reclutate distinte strutture neurali (per una revisione della letteratura vedi Vigliocco et al.).

Comunque, poiché i nomi si riferiscono agli oggetti e gli oggetti sono rappresentati nella corteccia motoria e premotoria, nella prospettiva del linguaggio incarnato ci si può attendere che anche i nomi, o almeno quei nomi che si riferiscono a oggetti prendibili, al pari dei verbi, siano codificati nel sistema motorio. A tal proposito vale la pena di ricordare che la manipolazione di oggetti concreti recluta un circuito fronto-parietale, sia nell'uomo che nella scimmia (Jeannerod et al.; Rizzolatti et al., *The New Cognitive Neurosciences*; Binkofski et al.), che esprime delle trasformazioni sensorimotorie, cioè la trasformazione di specifiche caratteristiche dell'oggetto (per esempio la grandezza o la posizione nello spazio) in opportuni programmi motori per interagire con essi. La visione (ma anche l'ascolto) di azioni dirette su un oggetto o degli oggetti stessi recluta l'attività del sistema motorio. Vi sono evidenze sperimentali in tal senso sia nei primati umani che non umani. In particolare nella scimmia sono stati identificati dei neuroni, cui è stato dato il nome di «neuroni canonici», che sono attivi sia quando l'animale manipola un particolare oggetto, sia quando quell'oggetto viene osservato (Rizzolatti et al., "Functional organization"; Murata et al.; Raos et al.). Con l'utilizzo di tecniche di neuroimmagini si sono ottenuti risultati sovrapponibili anche nell'uomo (Grèzes et al., "Activations" e "Objects"). Riassumendo, la percezione degli oggetti che possono essere manipolati attiva le stesse strutture neurali che vengono attivate nel corso dell'effettiva manipolazione di questi oggetti. In altre parole, il cervello risponde alle cosiddette *affordances* (Gibson, "The theory of affordances" e *The Eco-*

logical Approach to Visual Perception) di un oggetto. Uno studio recente ha sottolineato le relazioni tra l'attività motoria e le proprietà pragmatiche di un oggetto. In particolare è stato verificato sperimentalmente che, quando si modificano le caratteristiche pragmatiche dell'oggetto, si modifica coerentemente il reclutamento del sistema motorio (Buccino et al., "Broken affordances"). Per esempio, se si presenta in osservazione una tazza con il manico integro si osserva una modulazione dell'attività motoria dell'osservatore come se il soggetto dovesse effettivamente prendere la tazza; quando la stessa tazza viene presentata con il manico rotto, allora questa modulazione viene meno e il sistema motorio si comporta come se la tazza non dovesse (o non potesse) essere presa. È probabile che allo stesso modo in cui i neuroni specchio possono rappresentare il substrato neurale dell'analisi e della comprensione dei verbi, i neuroni canonici possano rappresentare il substrato neurale dell'analisi e comprensione dei nomi.

Fino a questo momento pochi studi sono stati dedicati all'argomento, cioè alla modulazione dell'attività del sistema motorio durante compiti linguistici nei quali i nomi siano utilizzati come unica categoria grammaticale. Uno studio con TMS che ha utilizzato i nomi come unica categoria grammaticale ha evidenziato un coinvolgimento della corteccia premotoria nell'analisi di parole che esprimevano artefatti (per esempio, un martello). In questo studio, tuttavia, non è stato considerato l'effetto del tempo della risposta, precoce o tardivo (Cattaneo et al.). In studi comportamentali si evince che la presentazione dei nomi può interagire con l'attività del sistema motorio e modularla, anche se la direzione della risposta non appare sempre univoca. In uno studio

cinematico, Glover et al. hanno dimostrato che la lettura di nomi che si riferivano ad oggetti grandi o piccoli (per esempio, chicco d'uva rispetto alla mela) che richiedono per la loro prensione un movimento di precisione o un movimento con l'intera mano, interferivano con la pianificazione di azioni dirette su oggetti di dimensioni analoghe. In modo simile Tucker e Ellis, utilizzando un compito di categorizzazione nel quale i nomi che si riferivano a oggetti di dimensioni diverse venivano utilizzati come stimoli, e le risposte venivano eseguite con uno strumento che richiedeva una prensione di precisione o una prensione con l'intera mano, la prestazione motoria era facilitata quando il tipo di prensione richiesto dall'oggetto era compatibile con il tipo di prensione utilizzato per la risposta. I due studi, quindi, mostrano una modulazione del sistema motorio che nel primo caso si evidenzia con un fenomeno di interferenza e nel secondo caso con una facilitazione della risposta motoria. In realtà è verosimile che anche in questi studi un ruolo fondamentale sia svolto dal momento dell'analisi del materiale linguistico in cui viene richiesta la risposta motoria dei partecipanti.

Come per i verbi ci sembra fondamentale distinguere fra un reclutamento del sistema motorio precoce (150-200 ms) che a sua volta, a parere degli scriventi, può essere considerato cruciale per l'analisi e la comprensione del materiale linguistico presentato e fenomeni tardivi che potrebbero rappresentare semplici interazioni fra linguaggio e sistema motorio, non necessariamente indispensabili per il linguaggio stesso. A nostra conoscenza solo Boulenger e coll. ("Cross-talk" e "Subliminal display of action words") hanno affrontato il problema del decorso temporale dell'attivazione motoria nel corso

dell'analisi dei nomi, ma poiché hanno utilizzato nomi che si riferivano a oggetti non prendibili, da questi studi non è possibile trarre considerazioni definitive circa le interazioni tra nomi e sistema motorio.

In uno studio molto recente è stato affrontato il coinvolgimento del sistema motorio nell'analisi e comprensione di nomi (Marino et al.), che esprimevano oggetti utilizzati tipicamente con la mano, con il piede, oppure astratti. Ai partecipanti era richiesto di indicare con una risposta manuale, eseguita con la mano destra o con la mano sinistra, se la parola presentata fosse concreta o astratta. La risposta era richiesta o molto precocemente dopo la presentazione dello stimolo (150 ms) oppure tardivamente (dopo 1150 ms). I tempi della risposta sono stati scelti in modo che coincidessero con quelli di un precedente studio che aveva utilizzato i verbi come stimolo linguistico (Sato et al.). Come per i verbi, la risposta precoce (quella fornita dai soggetti dopo 150 ms dalla presentazione del materiale linguistico) ha dimostrato un fenomeno di interferenza: i soggetti cioè erano più lenti nel giudicare nomi che esprimevano oggetti tipicamente utilizzati con la mano, quando la risposta veniva data nel tempo precoce con la mano destra. Tale effetto era assente quando la risposta veniva data nel tempo lungo. Non era presente quando la risposta era data con la mano sinistra sia nel tempo lungo che nel tempo breve.

Inoltre è stato condotto uno studio con stimolazione magnetica transcranica per comparare la modulazione del sistema motorio quando i soggetti leggevano nomi che si riferiscono a oggetti artefatti o naturali, rispettivamente prendibili o non prendibili (Gough et al., "Nouns referring to tools"). La stimolazione magnetica transcranica era applicata sull'area della mano dopo 150

ms dalla presentazione del nome. I risultati hanno mostrato che i nomi che esprimono un oggetto manufatto determinano un incremento dell'ampiezza dei potenziali motori evocati rispetto ai nomi che esprimono oggetti naturali. Poiché ci sono evidenze che gli oggetti naturali siano codificati e rappresentati in modo distinto dagli artefatti (Peeters et al.), questi risultati sono compatibili con una visione incarnata del linguaggio, in quanto mostrano che la modulazione del sistema motorio nel corso della presentazione dei nomi è sovrapponibile a quella dei corrispondenti oggetti.

Vale la pena di sottolineare, anche a sostegno di quanto si dirà più avanti in questo articolo, che il coinvolgimento del sistema motorio nell'analisi linguistica non sembra restringersi alle categorie grammaticali dei nomi e dei verbi.

Con l'utilizzo della stimolazione magnetica transcranica, sono stati registrati potenziali motori evocati da due muscoli che svolgono una funzione antagonista, il primo interosseo dorsale, coinvolto nelle azioni di prensione e l'estensore comune delle dita, coinvolto invece in azioni di allontanamento. La stimolazione magnetica transcranica è stata somministrata durante la lettura di aggettivi che esprimono proprietà pragmatiche positive (per esempio, «morbido»), e proprietà pragmatiche negative (per esempio, «spinoso»). Lo studio ha dimostrato una modulazione specifica dei due muscoli in relazione al materiale linguistico proposto: più precisamente il muscolo estensore comune delle dita era modulato dagli aggettivi con significato negativo, e viceversa il primo interosseo dorsale da aggettivi che esprimono proprietà positive dal punto di vista motorio. Gli aggettivi, pertanto, sembrano modulare l'attività del sistema

motorio in modo coerente con i significati che veicolano, al pari dei verbi e dei nomi.

Per concludere, i contributi più recenti delle neuroscienze suggeriscono una stretta relazione tra la modulazione dell'attività dei sistemi motorio e sensoriale e l'analisi e la comprensione di diverse categorie grammaticali (nomi, verbi ed aggettivi), almeno quando questi elementi grammaticali fanno riferimento a situazioni concrete e rilevanti dal punto di vista motorio e/o sensoriale. Poiché questa modulazione compare molto precocemente nel corso dell'analisi e della comprensione del materiale linguistico (entro 150-200 ms dalla presentazione degli stimoli), è verosimile che il reclutamento dei sistemi motorio e sensoriale non sia soltanto il risultato di una generica interazione fra questi sistemi e possibili meccanismi neurali specificamente deputati alla codifica del linguaggio, ma piuttosto che questi stessi sistemi svolgano un ruolo non marginale nell'analisi e nella comprensione del materiale linguistico. Ci sembra che queste evidenze sperimentali supportino in modo empirico vie già intraprese o ne aprano addirittura di nuove anche nell'apprendimento della lingua. In particolare, nella distinzione classica tra significato e significante inseriscono il ruolo fondamentale delle rappresentazioni motorie e sensoriali che forniscono ai significati specifici contenuti esperienziali.

2. Glottodidattica e neuroscienze: coordinate per un avvicinamento possibile

Un ambito di ricerca e d'applicazione di rilievo per la glottodidattica odierna è l'educazione linguistica, stu-

diata da un punto di vista teorico, ma all'interno di una dinamica grazie alla quale la componente teorica entra in contatto e stabilisce una relazione operativa con la dimensione pratica che si crea attraverso l'attenzione verso le procedure e le pratiche richieste per condurre e valutare i processi legati all'educazione linguistica (cfr. Balboni, *The Epistemological Nature of Language Teaching*).

Per sua natura, la glottodidattica appartiene alle scienze umane ed è, dunque, una *science de l'imprécis* (Puren, "Concepts et conceptualisation" e "Méthodes et constructions méthodologiques"; cfr. anche Moles), ma ha scelto di rapportarsi con le cosiddette scienze naturali, ovvero con branche del sapere che fanno della misurabilità del dato una pietra miliare. Nel corso del XX secolo, ciò ha portato i glottodidatti ad adottare metodi e strumenti di ricerca che possono essere definiti scientifici, oggettivi, contribuendo in questo modo allo sviluppo di settori quale, a titolo d'esempio, quello del testing linguistico. Tuttavia, nel trattare i temi dell'educazione linguistica e nel fare ricerca in questo ambito, si è spesso generata una tensione tra bisogni di diversa natura, in quanto, come già ricordato, la glottodidattica ha dovuto affrontare e cercare di risolvere problemi legati alle necessità pratiche proposte dall'educazione linguistica.

A questo scopo, essa ha disegnato quadri di riferimento teorici al cui interno sono stati collocati approcci e metodi d'insegnamento delle lingue; inoltre, ha adottato e utilizzato le conoscenze derivate da altri ambiti scientifici per individuare le soluzioni atte ad affrontare i problemi che interessano coloro che sono coinvolti nei complessi processi di apprendimento, insegnamento e valutazione delle lingue. Così facendo, la glottodidattica ha, a volte, corso il rischio di esaminare i dati in modo

non sufficientemente rigoroso e oggettivo, trasferendo al proprio ambito – talvolta in modo prematuro – teorie valide in alcuni casi, ma non unanimemente riconosciute come tali dalla comunità scientifica. Rientra in questa fattispecie di contaminazioni tra ambiti disciplinari l'adozione da parte di settori della glottodidattica, quanto meno di quella italiana, delle teorie relative alla dominanza cerebrale (Danesi, "Neurological Bimodality" e Il cervello in aula) o all'individuazione di uno o più periodi critici nello sviluppo del cervello umano (Lenneberg; per una rilettura critica, cfr. Bialystok e Bailey et al.).

A riguardo di queste tematiche, nel 2002, l'Organizzazione per la cooperazione e lo sviluppo economico (OCSE) ha usato il concetto di «neuromito» per identificare il cattivo uso perpetrato dal mondo dell'educazione di alcune teorie neuroscientifiche al fine di individuare delle scorciatoie parzialmente o totalmente prive di validità. Da ciò consegue che «come risultato sia delle pressioni esercitate verso il miglioramento generale delle prestazioni scolastiche, sia dell'interesse e del fascino di scelte educative 'a base neuroscientifiche', si sono consolidati molti miti e concezioni scorrette riguardo alla mente e al cervello al di fuori della comunità scientifica» (OCSE 69; nostra traduzione).

Tuttavia, condividendo la prospettiva di Goswami, ci sentiamo di poter affermare che «il potenziale a disposizione delle neuroscienze per portare contributi alla ricerca in ambito educativo è grande. Tuttavia, occorre costruire dei ponti tra le neuroscienze e la ricerca pedagogica di base» (12).

Nei paragrafi successivi, il presente contributo cerca di limitare a un'area definita il possibile incontro tra glottodidattica e neuroscienze. Tale area è individuata

nell'esperienza come elemento alla base dell'apprendimento umano. Tuttavia, per procedere alla trattazione di questo aspetto sul piano glottodidattico e neuroscientifico, ci pare opportuno proporre un breve resoconto delle ragioni che nel corso dei decenni hanno portato la glottodidattica a osservare con grande interesse come l'essere umano apprende una lingua, prima di occuparsi di come la si insegni, e che hanno spinto questo ambito disciplinare a guardare alla mente e al cervello umano e, in anni più recenti, ad aprirsi alle neuroscienze.

Il nostro breve excursus prende come punto di partenza lo sviluppo del Natural Approach e del Direct Method nell'ultimo quarto del XIX secolo. Quanto sottende queste due etichette è la reazione, generatasi in Europa e negli Stati Uniti attorno al 1870, alla tradizione grammaticale-traduttiva imperante. L'elemento innovativo di rilievo in questo contesto è l'enfasi posta sulla dimensione psicologica dell'apprendente e l'embrionale spostamento da un approccio metodologico al cui centro stanno le forme della lingua, a uno al cui centro troviamo i significati. All'apprendente sono rivolte opportunità di scoperte linguistiche sulla base del contatto con la lingua che deve avvenire in modo il più possibile naturale – quindi orale – nel tentativo di riprodurre le condizioni di acquisizione spontanea che caratterizzano lo sviluppo, almeno iniziale, della lingua madre.

Oggi giorno il movimento riformatore che ha condotto al Natural Approach merita attenzione in quanto è caratterizzato da numerose somiglianze con tendenze metodologiche più recenti quali la glottodidattica umanistica (cfr. Stevick) e le prospettive umanistico-affettiva e cognitivo-emozionale di matrice veneziana (cfr. Titone; Porcelli; Cardona, "L'approccio cognitivo-emozionale").

Un'altra pietra miliare della moderna glottodidattica è la Teoria della Gestalt: essa incoraggia lo sviluppo di una cornice metodologica determinata dalla percezione e dall'elaborazione dell'input esterno che porta a un approccio didattico da molti considerato essenziale per lo sviluppo dei processi di apprendimento linguistico. Tale approccio si fonda sulla sequenza globalità-analisi-sintesi di una possibile molecola matetica, cioè di un'unità minima del processo d'acquisizione linguistica. Quest'unità minima si traduce in modelli operativi che si sono evoluti nel tempo, fino all'attuale configurazione dell'unità di acquisizione (cfr. Balboni, *Le sfide di Babele*). La ragione principale della longevità del modello gestaltico risiede, almeno in parte, nell'interazione con l'educazione linguistica, in quanto la sequenza gestaltica si sposa con il ruolo centrale attribuito nell'educazione linguistica al testo visto come generatore e stimolatore di esperienze, linguistiche e culturali, significative. In altre parole, un modello d'insegnamento linguistico basato su questa sequenza può fornire pratiche didattiche coerenti e inclusive in grado di rispettare le differenze individuali e gli stili di apprendimento.

A partire dagli anni '60 del secolo scorso, la psicologia ha influenzato lo sviluppo della glottodidattica attraverso contributi teorici provenienti da diversi filoni di ricerca. L'apprendente e i processi di acquisizione linguistica sono stati messi definitivamente al centro dell'insegnamento; ciò comporta l'emarginazione della prospettiva strutturalistica che vede l'apprendimento come sviluppo di abitudini linguistiche automatizzate. Tra gli studiosi che maggiormente hanno influenzato la glottodidattica è utile in questa sede ricordare, tra gli altri, Jerome Bruner e Carl Rogers, ma anche Howard

Gardner e la sua teoria delle intelligenze multiple risale agli inizi degli anni '80 (*Frames of Mind*). Nello stesso periodo, si registra anche un forte e finora persistente spostamento del focus didattico dalla forma al significato e dunque a teorie che considerano il linguaggio come un sistema per l'espressione del significato. La centralità del significato e dell'interazione comunicativa è sostenuta dall'opera di psicologi cognitivisti come Ulric Neisser (*Cognitive psychology*), così come da concetti quale l'idea di apprendimento significativo proposta da David Ausubel (*Educational Psychology*).

Risalgono ai due decenni che vanno dal 1960 alla fine degli anni '70 altri contributi di ambito psicolinguistico acquisiti dalla glottodidattica. Tali studi hanno permesso ai glottodidatti di interpretare i processi della comprensione, in sintonia con lo spostamento del focus didattico dallo studio della forma linguistica alla trasmissione del significato. Il fatto che i processi legati alla comprensione abbiano cominciato a giocare un ruolo centrale ha reso possibile reinterpretare l'interazione comunicativa tra gli individui e investigare ciò che si ritiene esserne la guida a livello del funzionamento del cervello. L'approccio è ancora psicologico e porta a prestare attenzione alle proposte di studiosi come, ad esempio, Goodman ("Reading") con la sua idea del processo di lettura come *psycholinguistic guessing game*, oppure al concetto di *expectancy grammar* di Oller (*Language Tests at School*), o ancora alla Frame System Theory di Minsky. L'adozione di questi concetti ha avuto una notevole influenza su ampi settori della glottodidattica, i quali, ad esempio, enfatizzano con vigore i processi di pre-lettura e di pre-ascolto, cioè le fasi didattiche dell'unità di acquisizione precedenti all'esposi-

zione al testo. In questo modo viene attivata la preconsenza dell'apprendente; in altri termini, le esperienze dell'apprendente sono divenute strategiche e cruciali non solo per l'apprendimento ma anche per l'insegnamento. Questi processi iniziali vengono considerati il motore per la comprensione del testo.

Il ruolo dell'esperienza nell'apprendimento linguistico risulta essere il punto d'incontro principale tra l'*embodiment* e la didattica delle lingue. Prima di giungere alla trattazione di questo aspetto è, tuttavia, opportuno concludere il breve viaggio iniziato: passando attraverso il contatto con le teorie chomskiane sul linguaggio (Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*) e in particolare con il *language acquisition device* (LAD), o con altre teorie dei collaboratori e seguaci di Chomsky come la Teoria del Periodo critico, la glottodidattica si è avvicinata, subendone il fascino, a temi più strettamente connessi alle neuroscienze. Negli anni '80 e '90, almeno due teorie hanno pesantemente influenzato tutti gli ambiti coinvolti nei processi di apprendimento e insegnamento linguistico: la dicotomia tra *learning* e *acquisition*, uno dei pilastri della Second Language Acquisition Theory di Stephen Krashen (*Second Language Acquisition and Second Language Learning*) e la Teoria della Bimodalità e della Direzionalità dell'italo-canadese Marcel Danesi (Danesi, "Neurological Bimodality" e *Il cervello in aula*). Quest'ultima può essere definita come un tentativo di portare all'ambito della didattica delle lingue le teorie basate sulla predominanza cerebrale. La teoria di Danesi incarna quanto il sopraccitato rapporto dell'OCSE (2002) stigmatizza a causa della concezione che propone sulla specializzazione emisferica. La Teoria della Bimodalità enfatizza le funzioni del cervello

destro, conducendo a una condanna delle distorsioni causate dall'eccessiva attenzione prestata nel mondo dell'educazione alle competenze attribuite all'emisfero sinistro. Quest'idea è risultata essere molto attraente per chi opera nell'educazione e ha permesso ai glottodidatti di convincere più facilmente insegnanti, studenti, autori di manuali, ecc., sulle proposte metodologiche derivanti da una prospettiva basata sulla Teoria della Gestalt.

Un altro ambito che può rappresentare un punto di contatto tra la glottodidattica e le neuroscienze, almeno per quanto riguarda l'*embodiment*, è costituito da approcci glottodidattici di tipo *task-based*. Il documento pubblicato dal Consiglio d'Europa nel 2001 e tradotto in italiano nel 2002 con il titolo *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione* dedica grande attenzione a questo tema. Considerando la rilevanza che questo testo ha avuto non solo in Europa, vale la pena notare come le odierne politiche linguistiche sono incentrate sulla necessità di creare una stretta relazione tra l'apprendimento e l'insegnamento linguistico da un lato e l'azione in ambito sociale dall'altro, così come è indicato dall'enfasi posta sui compiti didattici (cfr. Mezzadri, *Il Quadro comune europeo* e "Language learning and teaching"). Nell'approccio comunicativo che ancora oggi è dominante nella didattica delle lingue, i compiti hanno avuto un ruolo centrale fin dai suoi inizi (cfr. Prabhu, *Reactions and Predictions* e *Second Language Pedagogy*; Nunan). Ciò ha portato al Task-based Learning Approach sviluppatosi con successo nell'ultima decade del XX secolo (cfr. Willis; Skehan). La crescente attenzione al significato come fondamento della comunicazione è strettamente connessa all'enfasi, posta con sempre mag-

gior forza, sull'azione in ambito sociale e sui compiti autentici. Così il *Quadro comune europeo* definisce l'esecuzione di un compito:

L'esecuzione di un compito comporta l'attivazione strategica, da parte di un individuo, di competenze specifiche che servono per portare a termine un insieme di azioni finalizzate a raggiungere un obiettivo chiaramente definito, un risultato specifico in un preciso dominio [...]. I compiti possono avere caratteristiche molto diverse e comportare attività linguistiche in misura maggiore o minore, ad esempio: alcuni compiti stimolano la creatività (dipingere, scrivere storie), altri richiedono abilità (riparare o montare un oggetto), comportano la soluzione di un problema (*puzzle*, parole crociate), richiedono di usare *routine* di transazione, di interpretare un ruolo in una rappresentazione teatrale, di prendere parte a una discussione, di fare una relazione, di pianificare un insieme di azioni, di leggere o rispondere a un messaggio (di posta elettronica) ecc. (Council of Europe 191)

Queste competenze generali devono essere associate a competenze linguistico-comunicative (conoscenze e abilità linguistiche, sociolinguistiche e pragmatiche). In un contesto di insegnamento di una lingua, il docente dovrebbe puntare su pratiche come quelle promosse in queste pagine per quanto riguarda l'attivazione delle pre-conoscenze e delle competenze e la formulazione di ipotesi (*expectancy grammar*) per promuovere una migliore comprensione dell'input linguistico.

La citazione dal *Quadro comune europeo* ci riporta alla dimensione esperienziale al centro di questo contributo. Infatti, crediamo che non possa esistere il compito senza l'esperienza e, che non possa esistere la possibili-

tà di eseguire un compito senza poter contare sull'esperienza. Allo stesso tempo, il compito risulta essere volano per l'acquisizione di nuove esperienze, in quanto favorisce un apprendimento non solamente basato su competenze linguistico-comunicative e finalizzato al solo sviluppo delle stesse.

Tuttavia, la ricerca sull'apprendimento attraverso l'esperienza ha radici più diffuse e profonde rispetto a quanto il contributo della glottodidattica possa oggi immediatamente testimoniare.

È sufficiente ricordare nomi come quelli John Dewey, studioso di grande e perdurante influenza nel campo dell'educazione, convinto che «qualsiasi tipo di apprendimento autentico si realizzi attraverso l'esperienza» (12; nostra traduzione) e che il motore delle idee sia l'esperienza; oppure Maria Montessori con la sua capacità di mettere al centro dei processi educativi il bambino, offrendogli ambienti di apprendimento che stimolano l'autonomia e lo sviluppo di esperienze dirette. In tempi più recenti, l'azione di un educatore come Paulo Freire ha stimolato ulteriori riflessioni circa il rapporto dialettico che si crea tra l'azione e la riflessione. Un altro nome fondamentale è quello di Jean Piaget: la dimensione esperienziale nella sua visione dello sviluppo cognitivo gioca un ruolo determinante, così come lo gioca nel pensiero dello psicologo sociale tedesco Kurt Lewin, dal quale viene spontaneo riprendere l'approccio esperienziale in gruppo e ricordare il suo *learning cycle*. Nella prospettiva di Lewin l'esperienza concreta è sia l'impulso che lo scopo del processo di apprendimento. Ritroviamo il *learning cycle* di Lewin alla base del modello di David Kolb per il quale l'apprendimento è «il processo attraverso il quale la conoscenza si crea tramite

la trasformazione dell'esperienza. La conoscenza risulta dalla combinazione delle azioni di afferrare e trasformare l'esperienza» (Kolb 41; nostra traduzione). La teoria dell'*Experiential Learning* di David Kolb (cfr. Kolb and Kolb, "Experiential learning theory bibliography" e "The Learning Way" per un'attenta disamina delle influenze che essa ha avuto e, per un esempio delle controversie che essa ha alimentato, Heron 193-97). Il modello di Kolb si struttura in quattro fasi dove il primo momento è costituito dall'esperienza concreta, alla quale fanno seguito l'osservazione riflessiva e la concettualizzazione astratta, per concludersi con la sperimentazione attiva. Secondo Kolb e Kolb ("The Learning Way" 319), l'individuo deve completamente aprirsi all'esperienza diretta che esiste solamente nell'*hic et nunc* che gli autori definiscono «un momento di infinita profondità ed estensione che non può mai essere completamente compreso» e aggiungono che una modalità «troppo cerebrale» può inibire la capacità di provare e sentire il momento.

Come si può notare, la prospettiva di tipo psicologico fornita dal modello di David Kolb permette di costruire una convergenza con quanto proposto dalla teoria dell'*embodiment*. Tuttavia, la prospettiva neuroscientifica proposta e la dinamica di accostamento alla glottodidattica prevedono un'attenzione maggiormente focalizzata da un lato sul funzionamento del cervello umano e dall'altro sulle possibili ricadute in ambito didattico. L'atteggiamento di apertura a stimoli plurimi che, come illustrato in questo articolo, contraddistingue a livello epistemologico la glottodidattica fa sì che proposte come quella dell'*Experiential learning* siano viste come strumenti utili alla maturazione di risposte didattiche sempre più adeguate e rispettose di quella conoscen-

za che il contributo neuroscientifico – dell'*embodiment*, nel nostro caso – mette a disposizione.

Per concludere questo breve e non certo esaustivo excursus, è opportuno ricordare che l'interesse della glottodidattica nei confronti delle neuroscienze è continuato con un significativo crescendo negli ultimi quindici anni riguardando diversi ambiti di ricerca, tra i quali, a titolo d'esempio, il ruolo della memoria nell'apprendimento linguistico (cfr. Robinson; Cardona, *Il ruolo della memoria*) e lo sviluppo del cervello negli individui bilingui (Fabbro; Paradis).

3. Le implicazioni della Teoria dell'embodiment nell'insegnamento di una lingua straniera

Ciò che appare centrale nell'approccio incarnato al linguaggio è l'esperienza sensori-motoria a cui fanno riferimento specifici elementi linguistici come i nomi, i verbi e gli aggettivi. L'esperienza è centrale sia nella comprensione che nella produzione linguistica. A nostro avviso, questo concetto è particolarmente rilevante nell'apprendimento e nell'insegnamento di una lingua seconda o straniera: quando si insegna e si apprende un elemento linguistico in una lingua seconda o straniera, esso deve fare riferimento a qualcosa che sia già stato oggetto di esperienza sensoriale e motoria dell'apprendente. Il che implica almeno tre regole procedurali per gli insegnanti di lingue:

a) il contenuto da insegnare dovrebbe essere incentrato sull'apprendente e sulla sua esperienza. Ad esempio: che significato può avere insegnare a un bambino italiano di quattro anni la parola «indigo» in inglese se

egli non ha mai fatto l'esperienza di questo colore attraverso la conoscenza di un oggetto di color indaco e la parola non è mai stata usata nella sua madrelingua? Oltre a rinforzare approcci glottodidattici basati su sillabi graduati, ciò sottolinea il bisogno di una individualizzazione della didattica che prenda in considerazione l'esperienza specifica e particolare dell'apprendente.

b) Se l'esperienza non sostiene gli elementi linguistici che devono essere insegnati, la prima fase dell'azione didattica consiste nello stimolare lo sviluppo di esperienze sensori-motorie specifiche che saranno in seguito etichettate verbalmente. Questo significa non solo che una lingua seconda o straniera dovrebbe essere insegnata e appresa per essere usata in contesti comunicativi, ma che i contesti comunicativi dovrebbero essere il punto di partenza per ogni processo di apprendimento linguistico. In questo senso, il processo che ha conosciuto un'evoluzione metodologica dal concetto «dalla forma al significato» all'idea «dal significato alla lingua» dovrebbe evolvere verso la nozione di «lingua come significato» dove il significato è l'esperienza.

c) Durante il processo di insegnamento di una lingua, l'approccio ad ogni nuovo input linguistico (costituito da un testo di lettura o di ascolto o da qualsiasi altro tipo di testo) dovrebbe prendere le mosse dalla (ri)attivazione della preconsocenza e dell'esperienza.

Praticamente, quando l'apprendente viene esposto a un testo, l'insegnante dovrebbe verificare la conoscenza pregressa sull'argomento durante la cosiddetta fase della motivazione di una tipica unità didattica o di acquisizione, per poi procedere a capitalizzare pienamente e a sviluppare sia i nuovi contenuti e i significati (l'esperienza), sia le relative etichette linguistiche.

Ad esempio: quando si parla della colazione inglese a un bambino italiano, l'insegnante deve assicurarsi che il bambino sappia che con colazione si intende ciò che si mangia al mattino, che nei diversi paesi la colazione potrebbe variare, ecc.; solo a questo punto (quando l'«esperienza» della colazione è stata verificata o, in alternativa, acquisita) intervengono i nomi, i verbi e le altre parti del discorso, oltre alla sintassi.

4. Conclusioni

In conclusione, nel recente passato diversi approcci glottodidattici hanno cercato di trasferire alla classe, traducendoli in pratiche didattiche, un certo numero di evidenze empiriche, al fine di rispondere al crescente bisogno di colmare la distanza tra le neuroscienze (e il cervello) e la glottodidattica. Crediamo che il cosiddetto approccio *incarnato* alla lingua da un lato possa fornire ulteriore sostegno alla glottodidattica su base empirica, dall'altro possa suggerire e aprire la strada a nuove strategie nell'insegnamento delle lingue incentrate sulla nozione di esperienza sensori-motoria come premessa e prerequisito per qualsiasi tipo di acquisizione linguistica.

Bibliografia

- Ausubel, David P. *Educational Psychology: A Cognitive View*. Londra: Holt, Rinehart & Winston, 1968.
- Bailey, Donald B. et al., a cura di. *Critical Thinking about Critical Periods*. Baltimore: Paul Brookes, 2001.

- Balboni, Paolo E. *The Epistemological Nature of Language Teaching*. Perugia: Guerra, 2006.
- . *Le sfide di Babele*. Torino: UTET, 2012.
- Baumgaertner, Annette et al., "Polymodal conceptual processing of human biological actions in the left inferior frontal lobe". *European Journal of Neuroscience* 25 (2007): 881-89.
- Barsalou, Lawrence W. "Perceptual symbol systems". *Behavioral and Brain Science* 22 (1999): 577-609.
- Bialystok, Ellen. *Bilingualism in Development*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Binkofski, Ferdinand et al. "A fronto-parietal circuit for object manipulation in man: evidence from an fMRI study". *European Journal of Neuroscience* 11 (1999): 3276-86.
- Boulenger, Véronique et al. "Cross-talk between language processes and overt motor behavior in the first 200 ms of processing". *Journal of Cognitive Neuroscience* 18 (2006): 1607-15.
- Boulenger, Véronique et al. "Subliminal display of action words interferes with motor planning: A combined EEG and kinematic study". *Journal of Physiology – Paris* 102 (2008): 130-36.
- Buccino, Giovanni et al. "Action observation activates premotor and parietal areas in a somatotopic manner: an fMRI study". *European Journal of Neuroscience* 13 (2001): 400-4.
- Buccino, Giovanni et al. "Listening to action-related sentences modulates the activity of the motor system: a combined TMS and behavioral study". *Cognitive Brain Research* 24 (2005): 355-63.

- Buccino, Giovanni et al. "Broken affordances, broken objects: a TMS study". *Neuropsychologia* 47 (2009): 3074-78.
- Cardona, Mario. "L'approccio cognitivo-emozionale e il visconte dimezzato". *Facilitare l'apprendimento dell'italiano L2 e delle lingue straniere*. A cura di Fabio Caon. Torino: UTET, 2010.
- . *Il ruolo della memoria nell'apprendimento delle lingue*. Torino: UTET, 2010.
- Cattaneo, Zaira et al. "The causal role of category-specific neuronal representations in the left ventral premotor cortex (PMv) in semantic processing". *NeuroImage* 49 (2010): 2728-34.
- Chatterjee, Anjan. "Disembodying cognition". *Language and Cognition* 2 (2010): 79-116.
- Chomsky, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge (MA): MIT Press, 1965.
- Council of Europe. *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Dalla Volta, Riccardo et al. "Action word understanding and overt motor behavior". *Experimental Brain Research* 196 (2009): 403-12.
- Danesi, Marcel. "Neurological Bimodality and Theories of Language Teaching". In *Studies in Second Language Acquisition* 10 (1988): 13-31.
- . *Il cervello in aula*. Perugia: Guerra, 1998.
- Dewey, John. *Experience and Education*. New York: Macmillan, 1938.
- Fabrizio Destro, Maddalena e Giacomo Rizzolatti. "Mirror neurons and mirror systems in monkeys and humans". *Physiology* 23 (2008): 171-79.

- Fabbro, Franco. *The Neurolinguistics of Bilingualism*. Howe: Psychology Press, 1999.
- Fischer, Martin H. e Rolf A. Zwaan. "Embodied language: a review of the role of the motor system in language comprehension". *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 61 (2008): 825-50.
- Fodor, Jerry A. *The Language of Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- Freire, Paulo. *Pedagogy of the Oppressed*. New York: The Seabury Press, 1973.
- Gallese, Vittorio. "A neuroscientific grasp of concepts: from control to representation". *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 358 (2003): 1231-40.
- Gallese, Vittorio e George Lakoff. "The brain's concepts: the role of the sensory-motor system in reason and language". *Cognitive Neuropsychology* 22 (2005): 455-79.
- Gardner, Howard. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books, 1983.
- Gibson, James J. "The theory of affordances". *Perceiving, Acting and Knowing*. A cura di Robert Shaw and John Bransford. Hillsdale (NJ): Erlbaum, 1977.
- . *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston (MA): Houghton Mifflin, 1979.
- Glenberg, Arthur M. "What memory is for". *Behavioral and Brain Science* 20 (1997): 1-19.
- Glenberg, Arthur M. e Michael P. Kaschak. "Grounding language in action". *Psychonomic Bulletin & Review* 9 (2002): 558-65.
- Goodman, Kenneth S. "Reading: A Psycholinguistic Guessing Game". *Journal of the Reading Specialist* 6 (1967): 126-35.

- Goswami, Usha. "Neuroscience and education". *British Journal of Educational Psychology* 74 (2004): 1–14.
- Gough, Patricia M., Giovanna C. Campione e Giovanni Buccino. "Fine tuned modulation of the motor system by adjectives expressing positive and negative properties". *Brain and Language* 125 (2013): 54-59.
- Gough, Patricia M. et al. "Nouns referring to tools and natural objects differentially modulate the motor system". *Neuropsychologia* 50 (2012): 19-25.
- Grèzes, Julie et al. "Activations related to 'mirror' and 'canonical' neurones in the human brain: an fMRI study". *NeuroImage* 18 (2003): 928-37.
- Grèzes, Julie et al. "Objects automatically potentiate action: an fMRI study of implicit processing". *European Journal of Neuroscience* 17 (2003): 2735-40.
- Hari, Riitta e Miiamaaria V. Kujala. "Brain basis of human social interaction: from concepts to brain imaging". *Physiological Reviews* 89 (2009): 453-79.
- Hauk, Olaf, Ingrid Johnsrude e Friedemann Pulvermüller. "Somatotopic representation of action words in human motor and premotor cortex". *Neuron* 41 (2004): 301-7.
- Heron, John. *Feelings and Personhood: Psychology in Another Key*. Londra: SAGE, 1992.
- Jeannerod, Marc et al. "Grasping objects: the cortical mechanisms of visuomotor transformation". *Trends in Neuroscience* 18 (1995): 314-20.
- Jirak, Daniel et al. "Grasping language: a short story on embodiment". *Consciousness and Cognition* 19 (2010): 711-20.
- Kaschak, Michael. P. e Kristin L. Borreggine. "Temporal dynamics of the action-sentence compatibility

- effect". *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 61 (2008): 883-95.
- Kolb, Alice Y. e David A. Kolb. *Experiential learning theory bibliography*. Voll. 1 e 2. Cleveland (OH): Experience Based Learning Systems, 2008. Available from the Experience Based Learning Systems Web site, www.learningfromexperience.com.
- . "The Learning Way: Meta-cognitive Aspects of Experiential Learning". *Simulation & Gaming* 40 (June 2009): 297-327.
- Kolb, David A. *Experiential learning: experience as the source of learning and development*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall, 1984.
- Krashen, Stephen D. *Second Language Acquisition and Second Language Learning*. Oxford: Pergamon, 1981.
- Lakoff, George. *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*. Chicago e Londra: University of Chicago Press, 1987.
- Lenneberg, Eric H. *Biological Foundations of Language*. New York: Wiley, 1967.
- Mahon, Bradford Z. e Alfonso Caramazza. "A critical look at the embodied cognition hypothesis and a new proposal for grounding conceptual content". *Journal of Physiology-Paris* 102 (2008): 59-70.
- . "The orchestration of the sensory-motor systems: clues from neuropsychology". *Cognitive Neuropsychology* 22 (2005): 480-94.
- Marino, Barbara F. et al. "How the motor system handles nouns: a behavioral study". *Psychological Research* 77 (2013): 64-73.
- Mezzadri, Marco. *Il Quadro comune europeo a disposizione della classe. Un percorso verso l'eccellenza*. Perugia/Welland: Guerra/SOLEIL, 2004.

- . "Language learning and teaching and the formation of democratic awareness. The challenge of the Common European Framework of Reference". *Languages for Intercultural Dialogue*. A cura di Jack Burston, Monique Burston, Eftychios Gabriel e Pavlos Pavlou. Nicosia: European Parliament Office in Cyprus and Ministry of Education and Culture of the Republic of Cyprus, 2008.
- Minsky, Marvin. "Frame System Theory". *Thinking: Readings in Cognitive Science*. A cura di Philip N. Johnson-Laird e Peter C. Wason. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Moles, Abraham A. *Les sciences de l'imprécis*. Paris: Seuil, 1990.
- Murata, Akira et al. "Object representation in the ventral premotor cortex (area F5) of the monkey". *Journal of Neurophysiology* 78 (1997): 2226-30.
- Neisser, Ulric. 1967. *Cognitive psychology*. New York (NY): Meredith.
- Nunan, David. *Designing Tasks for the Communicative Classroom*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- OCSE. *Understanding the Brain: Towards a New Learning Science*. Paris: OECD Publishing, 2002. Web. 7 giugno 2013. <www.oecd.org>.
- Oller, John W. *Language Tests at School*. Londra: Longman, 1979.
- Paradis, Michel. *A Neurolingusitic Theory of Bilingualism*. Philadelphia: John Benjamins, 2004.
- Peeters, Ronald et al. "The Representation of Tool Use in Humans and Monkeys: Common and Uniquely Human Features". *The Journal of Neuroscience* 29 (37) (2009): 11523-39.

- Porcelli, Gianfranco. "Approcci umanistico-affettivi alla didattica delle lingue moderne". *Lingue, testi e contesti. Studi in onore di Nereo Perini*. A cura di Silvana Schiavi Fachin. Udine: Kappa Vu, 1994.
- Prabhu, N. S. *Reactions and Predictions (Special issue). Bulletin 4(1)*. Bangalore: Regional Institute of English, South India, 1980.
- . *Second Language Pedagogy*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Pulvermüller, Friedemann. *The neuroscience of language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Pulvermüller, Friedemann, Markus Härle e Friedhelm Hummel. "Walking or talking? Behavioral and neurophysiological correlates of action verb processing". *Brain and Language* 78 (2001): 143-68.
- Pulvermüller, Friedemann, Yury Shtyrov e Olaf Hauk. "Understanding in an instant: neurophysiological evidence for mechanistic circuits in the brain". *Brain and Language* 110 (2009): 81-94.
- Puren, Christian. "Concepts et conceptualisation en didactique des langues: pour une épistémologie disciplinaire". In *Études de Linguistique Appliquée* 105 (janvier-mars 1997): 111-25.
- . "Méthodes et constructions méthodologiques dans l'enseignement et l'apprentissage des langues". *Les Langues modernes* 1 (2000): 68-70.
- Polyshyn, Zenon W. *Computation and cognition. Toward a foundation for cognitive science*. Cambridge: MIT Press, 1984.
- Raos, Vassilis et al. "Functional properties of grasping-related neurons in the ventral premotor area F5 of the macaque monkey". *Journal of Neurophysiology* 95 (2006): 709-29.

- Rizzolatti, Giacomo. "Functional organization of inferior area 6 in the macaque monkey. II. Area F5 and the control of distal movements". *Experimental Brain Research* 71 (1988): 491-507.
- Rizzolatti, Giacomo, Leonardo Fogassi e Vittorio Gallese. "Cortical mechanisms subserving object grasping, action understanding and imitation". *The New Cognitive Neurosciences, 3rd Edition*. A cura di Michael S. Gazzaniga. Cambridge (MA): Bradford Book, MIT Press, 2004.
- Robinson, Peter, a cura di. *Cognition and Second Language Instruction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Sakreida, Katrin et al. "Motion class dependency in observers' motor areas revealed by functional magnetic resonance imaging". *Journal of Neuroscience* 25 (2005): 1335-42.
- Sato, Marc et al. "Task related modulation of the motor system during language processing". *Brain and Language* 105 (2008): 83-90.
- Skehan, Peter. "A non-marginal role for tasks". In *ELT Journal*, 56.3 (2002): 289-95.
- Stevick, Earl W. *Humanism in Language Teaching*. New York: Oxford University Press, 1990.
- Taylor Lawrence J. e Rolf A. Zwaan. "Motor resonance and linguistic focus". *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 61 (2008): 896-904.
- Tettamanti, Marco et al. "Listening to action-related sentences activates fronto-parietal motor circuits". *Journal of Cognitive Neuroscience* 17 (2005): 273-81.
- Titone, Renzo. "Il 'modello glottodinamico': un approccio umanistico al comportamento linguistico e all'apprendimento della lingua". *Avamposti della psicolin-*

- guistica applicata*. A cura di Renzo Titone. Roma: Armando, 1981.
- Tremblay, Pascale, Marc Sato e Steven L. Small. "TMS induced modulation of action sentence priming in the ventral premotor cortex". *Neuropsychologia* 50 (2012): 319-26.
- Tucker, Mike e Rob Ellis. "Action priming by briefly presented objects". *Acta Psychologica*, 116 (2004): 185-203.
- Valyear, Kenneth F. et al. "Does tool-related fMRI activity within the intraparietal sulcus reflect the plan to grasp?". *NeuroImage* 36 (2007): T94-T108.
- Vigliocco, Gabriella et al. "Nouns and verbs in the brain: A review of behavioural, electrophysiological, neuropsychological and imaging studies". *Neuroscience and Biobehavioural Reviews* 35 (2011): 407-26.
- Wheaton, Kylie J. et al. "Viewing the motion of human body parts activates different regions of premotor, temporal, and parietal cortex". *NeuroImage* 22 (2004): 277-88.
- Willis, Jane. *A Framework for Task-Based Learning*. Londra: Longman, 1996.
- Zwaan, Rolf A. e Lawrence J. Taylor. "Seeing, acting, understanding: motor resonance in language comprehension". *Journal of Experimental Psychology: General* 135 (2006): 1-11.

FORME DI DISSONANZA COGNITIVA
NELLA RELAZIONE TRA LETTORI E PERSONAGGI

di Marco Caracciolo

1. Introduzione

Subito prima di lanciarsi dalla finestra del suo appartamento londinese, Septimus Warren Smith – il coprotagonista di *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf – ha un momento di lucidità. Le allucinazioni e i deliri paranoici che l’hanno afflitto dal suo ritorno dalle trincee della prima guerra mondiale lasciano spazio a una temporanea sobrietà:

Non rimaneva che la finestra, l’ampia finestra della casa di Bloomsbury; la faticosa, incresciosa, e piuttosto melodrammatica faccenda di aprire la finestra e buttarsi di sotto. [...] Non aveva voglia di morire. La vita era bella. Il sole caldo. Solo esseri umani? Un uomo che scendeva dalla scala di fronte si fermò, e lo fissò sbalordito. Holmes era ormai alla porta. “Lo volete voi!” gridò, e si buttò di sotto con tutte le sue forze, con violenza, giù sulla cancellata del giardinetto della signora Filmer. (134-35, traduzione modificata)

Septimus non vuole morire, eppure compie un gesto la cui inevitabile – e prevedibile – conseguenza è la

morte. Lo fa mentre il suo archi-nemico immaginario, il dottor Holmes, sta per fare irruzione nel suo appartamento, un promemoria vivente di quella che Septimus chiama «natura umana»: il potere repressivo delle istituzioni, ma anche il destino di trauma e malattia mentale a cui Septimus è stato condannato dal combattere nella prima guerra mondiale². Eppure il volo di Septimus dalla finestra è più che una fuga dalla sua condizione esistenziale, dalla «natura umana» nel suo aspetto più brutale, incarnato da Holmes. Il gesto di Septimus è anche la dimostrazione di un conflitto tra un'azione («buttarsi di sotto») e il misto di convinzioni e valori che sembrerebbero escludere quell'azione («Non aveva voglia di morire. La vita era bella. Il sole caldo»). Come vari narratologi hanno sostenuto, la narrazione si nutre di conflitto. David Herman elenca il conflitto tra gli ingredienti fondamentali della narrativa, chiamandolo «world disruption» (rottura o disfacimento di mondo): esso consiste in uno o più «eventi che introducono disequilibrio o situazioni non canoniche all'interno del [mondo narrativo]» (*Basic Elements* 133)³. Il conflitto è uno degli elementi tematici che rendono una storia «tellable» o degna di essere raccontata (vedi Baroni). Allo stesso tempo, la narrazione richiede le convinzioni, i desideri, le intenzioni di un soggetto antropomorfo, un personag-

² Si vedano i brani seguenti nel romanzo di Woolf: «Non c'erano scuse, [Septimus] non aveva niente, era solo il peccato per il quale la natura umana è stata condannata a morte; per questo non provava nulla» (81); «La natura umana, insomma, gli stava addosso – quel mostro ripugnante, con le narici rosso sangue. Holmes gli stava addosso» (82).

³ Qui e in tutto il saggio le traduzioni dall'inglese sono mie, ad eccezione di quelle da Woolf e Amis.

gio⁴. Quando questi due ingredienti della narratività sono abbinati, quando il conflitto si cala *nel* soggetto, e in particolare nel divario tra agire e riflettere, volere e non volere, percepire e immaginare, si apre un terreno estremamente fertile per la narrazione. Alcune delle scene più famose della letteratura occidentale – dall'«Essere o non essere» di Amleto a Don Chisciotte che confonde i mulini a vento per giganti – comportano uno scontro tra stati mentali apparentemente incompatibili.

Meno noto è, forse, che questo scontro ha un nome nella psicologia sociale, e che è stato oggetto di una delle teorie più famose nella storia di questa disciplina: la teoria della «dissonanza cognitiva» formulata da Leon Festinger nel 1957. Secondo Festinger, la dissonanza cognitiva consiste nello squilibrio psicologico e nella sensazione di malessere che derivano dall'aver due stati mentali in apparente contraddizione tra di loro. Non volere morire e volere lanciarsi dalla finestra sono pulsioni contraddittorie. Ma la dissonanza cognitiva può essere generata da contrasti assai meno drammatici: nell'esempio di Festinger, «se una persona è sotto la pioggia ma non ha nessuna prova che si stia bagnando, queste due cognizioni sono dissonanti fra di loro perché questa persona sa per esperienza che bagnarsi è una conseguenza di essere sotto la pioggia» (14).

Publicato nel 1957, il libro di Festinger precede molti dei testi fondamentali della cosiddetta «rivoluzione cognitiva» (vedi Miller), ed è anzi strettamente legato alla psicologia sociale che andava per la maggiore

⁴ Questa rappresentazione di un soggetto antropomorfo corrisponde a quello che Herman (*Basic Elements* 137-53) e Monika Fludernik (30) chiamano, rispettivamente, «fattore coscienza» e «esperienzialità» della narrativa.

negli anni Cinquanta. Eppure, l'uso da parte di Festinger dell'aggettivo «cognitivo» e del termine «cognizioni», come nel brano citato sopra, è suggestivo. Anche più significativo è il fatto che Festinger si riferisca a stati psicologici 'invisibili' quali convinzioni, desideri e disposizioni, abbandonando dunque la predilezione behaviorista per il comportamento direttamente osservabile e anticipando l'ascesa della psicologia cognitiva (con la sua critica del behaviorismo). Ciò che Festinger non condivide, ovviamente, è il vocabolario computazionale e i modelli ispirati all'intelligenza artificiale che hanno caratterizzato il cognitivismo 'mainstream'. In Festinger, l'accento non cade sui processi mentali in quanto tali ma sul «comportamento sociale in quanto prodotto di un organismo che agisce costantemente al fine di portare ordine nel suo mondo» (American Psychological Association 784), nelle parole di un riconoscimento per l'attività scientifica conferito a Festinger nel 1959. In questo senso, la teoria della dissonanza cognitiva di Festinger e la sua storia intellettuale ci possono aiutare a saggiare il significato dell'aggettivo «cognitivo» in espressioni come «studi letterari cognitivi» o «approcci cognitivi alle scienze umane». Fino a che punto queste etichette implicano un'adesione al paradigma cognitivista, anche nella sua versione più recente, neuroscientifica? O dobbiamo piuttosto prenderle nel senso più vasto in cui Festinger usava il termine «cognitivo» nel suo studio della dissonanza?

Qualunque risposta vogliamo dare a queste domande cruciali, la teoria di Festinger e la ricerca sperimentale che ha generato hanno un grande potenziale per lo studio della narrazione, e dell'interazione tra lettori e storie letterarie in particolare. Il presente contributo vuole

esplorare questo potenziale, in riferimento alle strategie adottate dai lettori per affrontare la dissonanza cognitiva nelle loro relazioni con personaggi letterari. All'interno del panorama contemporaneo degli approcci cognitivi alla narrativa e alla letteratura, il mio modello appartiene a quello che ho chiamato con Marco Bernini l'approccio «processuale» (vedi Bernini e Caracciolo 16-19): lo studio, speculativo o empirico, dei processi psicologici che accompagnano l'interazione testo-lettore. Questo tentativo di formulare una «teoria della ricezione cognitiva» (vedi Eder) rappresenta, a mio avviso, la linea di sviluppo più promettente per gli approcci cognitivi alla letteratura, in quanto comporta un dialogo bidirezionale con le scienze cognitive invece che l'importazione univoca di concetti e modelli dalle scienze cognitive alle scienze umane⁵. Ma perché questo dialogo sia autenticamente bidirezionale c'è bisogno che le nostre ipotesi e congetture sul *reader-response* abbiano una forma accettabile e comprensibile a un pubblico di psicologi: da qui la necessità di un'integrazione tra ricerca letteraria e metodi sperimentali, come già sostenuto da studiosi che hanno adottato metodi empirici, quali Bortolussi e Dixon, Miall e Hakemulder. Benché questo articolo non sia basato su uno studio empirico originale, è per lo meno *compatibile* con ricerca sperimentale sia sulla dissonanza cognitiva in contesti quotidiani sia sull'interazione tra lettori e personaggi. L'empirismo indiretto che pratico qui è un primo passo verso una teoria della ricezione empiricamente intesa, che parla di lettori in carne ed ossa invece che dei fantasmatici lettori «impliciti» e «mo-

⁵ L'invocazione di questo dialogo bidirezionale è un motivo ricorrente negli approcci cognitivi alla letteratura e alla narrazione: vedi, per esempio, Herman (*Story Logic* 299) e Sternberg (352).

dello» di approcci più tradizionali⁶. In particolare, come suggerisce il titolo di questo saggio, mi propongo di esaminare *forme di reader-response*, cioè le dinamiche temporali e cognitive attraverso cui i lettori di narrativa affrontano – e tentano di ridurre – la dissonanza che si può creare nei loro incontri con personaggi finzionali.

Questa discussione porterà alla luce alcune domande che hanno destato interesse crescente negli ultimi anni, negli studi letterari (Keen) così come negli studi psicologici della narrazione (Hakemulder; Oatley 155-75), a causa delle loro ricadute dirette sulle società: la lettura di testi letterari, e specialmente il fatto di provare empatia per i loro personaggi, possono cambiare i valori e le convinzioni culturali dei lettori? Possono spingerli verso comportamenti più altruistici? Rispondere a queste domande in modo soddisfacente richiederebbe un programma di ricerca ad ampio raggio. Nel contesto di questo articolo mi limiterò ad evidenziare la complessità di questi problemi – il gran numero di fattori in gioco e la non-linearità dell'intreccio tra mondi narrativi e quello che in lavori precedenti ho chiamato lo «sfondo esperienziale» dei lettori, cioè l'insieme di esperienze passate, convinzioni e valori che guidano le interazioni con il mondo di ciascun individuo⁷. Tra le due forme di *reader-response* che chiamerò «cambiamento d'atteggiamento» e «resistenza immaginativa» c'è una vasta area dove i lettori provano dissonanza in modo vicario, per conto

⁶ Va da sé che queste etichette vengono dalle teorie classiche del *reader-response* di Iser e Eco.

⁷ Vedi Caracciolo, «Notes for A(nother) Theory» e *The Experientiality of Narrative*. Il termine «sfondo esperienziale» è dunque intercambiabile con altri concetti fenomenologici quali «visione del mondo» e «mondo della vita» o «Lebenswelt» (vedi Husserl; Schütz).

dei personaggi invece che in prima persona: in questa 'zona grigia' i testi letterari e i personaggi di finzione sembrano penetrare nel mondo dei lettori senza produrre alcun cambiamento misurabile nella loro concezione di loro stessi (*self-concept*) o nelle loro convinzioni.

La maggior parte delle nostre transazioni con i personaggi fittizi sembra avvenire in questa zona grigia. Ciò non significa che queste transazioni non abbiano valore, ma solo che c'è bisogno di strumenti più sofisticati per sondare l'interazione tra lettori e mondi narrativi – strumenti che mettono in primo piano il dialogo e la riflessione in quanto momenti di negoziazione e interpretazione dell'esperienza di lettura. Nelle parole di Keen, «i lettori stessi, specialmente quelli che discutono dei libri [che leggono] e che invitano altre persone a parlare delle implicazioni della narrativa, possiedono il potere [di cambiare gli atteggiamenti e il comportamento] che così spesso viene attribuito ai romanzi» (167). Non è tanto il fatto di leggere storie letterarie in sé e per sé, ma il riflettere e dibattere sul loro significato che può lasciare un segno sulla visione del mondo dei lettori. L'interpretazione diventa così una terza strategia per venire a patti con la dissonanza che (come vedremo nella prossima sezione) si può generare nell'interazione tra lettori e personaggi. Per dirla altrimenti, il divario – e, potenzialmente, la dissonanza – tra il mondo reale dei lettori e i mondi narrativi può essere ridotto tramite l'interpretazione letteraria intesa nel senso più vasto (vedi Caracciolo, «Narrative, Meaning, Interpretation»). Anche se questo articolo si sofferma specialmente su risposte che hanno come oggetto i personaggi, il cambiamento d'atteggiamento e la resistenza immaginativa, le mie analisi di *Mrs. Dalloway* e *Time's Arrow* di Martin

Amis – gli esempi che userò nelle prossime due sezioni – dimostreranno l'importanza e, anzi, l'indispensabilità dell'interpretazione come strumento per articolare la rilevanza della letteratura⁸.

2. *Sul concetto di dissonanza cognitiva*

L'idea fondamentale della teoria di Festinger è che gli esseri umani tendono costantemente alla riduzione della dissonanza: essi cercano sempre di ridurre le incoerenze – locali o globali – che sorgono nella loro interazione con il mondo fisico e (specialmente) socio-culturale. In questo senso, la dissonanza è un aspetto della «differenza» che il semiologo cognitivo Barend van Heusden considera la componente fondamentale di forme specificamente umane di cognizione semiotica e culturale: «la consapevolezza dell'*assenza*, o della *differenza* (rispetto a strutture di comportamento precedentemente acquisite) [...] sembra essere alla base della cognizione umana: ciò che riconosciamo [nel mondo] non è mai identico alle strutture che usiamo per riconoscerlo. Non viviamo dentro le nostre rappresentazioni, e la nostra realtà non coincide con esse. Gli uomini non solo riconoscono e agiscono secondo strutture [di conoscenza] più o meno stabili, ma possono anche *non riconoscere* una struttura» (van Heusden 614-15; corsivo nell'originale). Riconoscere l'incoerenza dei propri processi mentali nell'esperienza della dissonanza è un modo per evidenziare, attraverso la riflessione, quello sfondo di

⁸ Sullo statuto problematico dell'interpretazione letteraria negli studi letterari cognitivi vedi Jackson.

differenza che accompagna il nostro essere al mondo. Si può inoltre ipotizzare che l'arte sia una delle tante attività mirate a ridurre la dissonanza⁹: rappresentare la dissonanza, come fa Woolf narrando la crisi di Septimus Warren Smith, un personaggio finzionale, ci consentirebbe così di prendere le distanze dalla dissonanza che permea le nostre vite, mettendola sotto controllo. Possiamo dunque considerare le pratiche artistiche, e tra di esse l'arte dello *storytelling*, come esperimenti centrati sulla creazione e riduzione della dissonanza. Nel contesto di questo saggio svilupperò questa idea avanzando alcune ipotesi su come la dissonanza possa essere affrontata dai lettori nelle loro risposte ai personaggi letterari. Per cominciare, però, vorrei ricostruire a grandi linee l'evoluzione della ricerca sulla dissonanza nei sessant'anni seguenti alla pubblicazione dello studio di Festinger. Il libro del 2007 di Joel Cooper ci dà alcuni punti di riferimento importanti per orientarci in questo ampio *corpus* di ricerca sperimentale.

L'innovazione principale dopo Festinger riguarda la definizione di dissonanza, che non è più vista come un conflitto tra stati mentali incoerenti. Cooper scrive: «L'incoerenza è ancora un concetto importante, ma più in senso euristico che come una rappresentazione accurata delle condizioni che generano dissonanza» (80). Secondo il modello proposto da Cooper e Fazio nel 1984, ciò che definisce la dissonanza è la consapevolezza

⁹ Si confronti ancora van Heusden, che traccia un collegamento tra l'arte e la meta-cognizione (il riflettere sulle proprie facoltà cognitive): in quanto «strumento fondamentale per affrontare la differenza, [la meta-cognizione] è alla base di vari domini culturali. Le arti, la religione e la filosofia sono forme importanti di meta-cognizione nella cultura moderna e contemporanea» (621).

za delle conseguenze negative dell'azione che qualcuno decide di compiere (vedi Cooper e Fazio), come succede nel suicidio di Septimus. Questa nuova definizione ancora la dissonanza ad azioni e comportamenti esterni: un conflitto 'interno' tra atteggiamenti incompatibili non costituisce, in sé e per sé, dissonanza, ma solo l'attuazione di questi atteggiamenti nel mondo pubblico e intersoggettivo. Questa concezione rende la dissonanza cognitiva più facilmente testabile, e più coerente con i risultati sperimentali ottenuti dagli psicologi, ma restringe anche il campo d'azione di questa teoria: per certi versi, la proposta originale di Festinger appare più adatta ad applicazioni come quella tentata in questo saggio.

Altri sviluppi nella ricerca sulla dissonanza si prestano più facilmente ad un'estensione alla teoria della narrazione. Uno di questi sviluppi è quello che Cooper chiama «l'emergenza del sé nella teoria della dissonanza» (90). A partire dagli studi di Elliot Aronson negli anni Sessanta (vedi Aronson), diverse pubblicazioni hanno dimostrato che il *self-concept* (il modello e la percezione che le persone hanno di loro stesse) gioca un ruolo importante sia nel produrre dissonanza cognitiva che nel suggerire strategie per affrontarla. Come scrive Cooper, «il sé è, potenzialmente, un metro di giudizio che usiamo per determinare se una conseguenza del nostro comportamento è negativa oppure no» (115). Vedremo nella prossima sezione che quello che gli psicologi chiamano il «self-concept» ha un'influenza profonda sul modo in cui i lettori rispondono ai personaggi letterari.

Un altro tema che è emerso nella ricerca sulla dissonanza in tempi recenti è quello della dissonanza cosiddetta «vicaria». Per citare ancora Cooper: «Immaginate

[...] che ci sia dissonanza anche quando *altre persone* fanno scelte o agiscono in modo da scatenare un evento negativo. Se questo succedesse le occasioni in cui faremmo esperienza della dissonanza e dunque avremmo bisogno di ridurla si moltiplicherebbero. Studi contemporanei ci dicono che questo può effettivamente succedere, per lo meno in alcune condizioni» (117; corsivo nell'originale). Si può ipotizzare che questo fenomeno empatico sia alla base della dissonanza che i lettori provano nel relazionarsi a personaggi che, come Septimus, stanno attraversando un'esperienza dissonante – in questo caso l'esperienza più dissonante di tutte, dal momento che il dilemma di Septimus consiste nel scegliere tra la vita e la morte.

C'è un'espressione nel brano sopra citato di Woolf che sembra alludere alla possibilità di condividere la dissonanza con altre persone. È la domanda «Solo esseri umani?» – un frammento della coscienza del personaggio così breve e sfuggente da attrarre l'attenzione del lettore, come se contenesse un indizio importante. Cosa vuol dire Septimus? Sta chiedendo se c'è qualcosa – un'altra vita, una opportunità di trascendenza – oltre l'atto di autodistruzione che sta per compiere? O è piuttosto un grido di disperazione, un'espressione della finitezza inesorabile dell'essere umano? Non c'è una risposta soddisfacente a queste domande, non c'è un terreno stabile per interpretare le parole di Septimus; è la loro stessa apertura che sembra coinvolgere il lettore nell'interrogazione del personaggio – specialmente il lettore che, nel corso della lettura del romanzo di Woolf, abbia già avuto l'occasione di allineare la sua prospettiva con

quella del personaggio¹⁰. Molly Hite sottolinea l'apertura o indecidibilità assiologica di *Mrs. Dalloway*, un testo che – scrive Hite – «mette in opera uno straniamento [defamiliarizes], non solo a fini estetici [...] ma anche per aprire spazi di riflessione etica senza necessariamente guidare il lettore a conclusioni definitive» (250). In breve, attraverso la domanda «Solo esseri umani?» Septimus invita i lettori a prendere parte alla sua esperienza dissonante in quanto segno della loro comune appartenenza al genere umano – ma allo stesso tempo rende indecifrabile l'esatto significato di quell'appartenenza.

L'espressione di Woolf è così efficace e suggestiva nella sua indeterminatezza perché è usata in un contesto in cui la mente di Septimus è tutto tranne che indeterminata per il lettore: Woolf ci dà un accesso diretto (o quasi diretto) ai processi mentali del personaggio, la sua intenzione di lanciarsi dalla finestra e il suo pensare che la «vita era bella»¹¹. Come ho spiegato nell'introduzione, la narrativa tende a portare in primo piano convinzioni, atteggiamenti e valutazioni dei personaggi perché la specificità di questi stati mentali contribuisce alla narritività globale di un testo. È nel considerare e – entro certi limiti – condividere questi atti cognitivi che, per i lettori di narrativa, l'esperienza vicaria della dissonanza può tramutarsi in un'esperienza diretta. Per capire questo punto dobbiamo fare un breve excursus attraverso

¹⁰ La metafora dell'allineamento tra lettori e personaggi viene da Murray Smith.

¹¹ Vari teorici della narrazione hanno sostenuto che la letteratura può dare ai lettori un accesso diretto alla mente dei personaggi (vedi Cohn). Herman («Introduction») ha discusso quest'idea alla luce delle scienze cognitive contemporanee; vedi anche Caracciolo («Beyond Other Minds»).

una serie di studi – in parte psicologici, in parte filosofici e letterari – sul ruolo dell’empatia nei rapporti tra lettori e personaggi. Questo sarà l’oggetto della prossima sezione.

3. Empatia per i personaggi e cambiamento di atteggiamento: un esperimento mentale

Relazionarsi a personaggi fittizi consente ai lettori di venire a conoscenza di visioni del mondo e convinzioni che possono essere significativamente diverse da quelle che guidano la loro vita di tutti i giorni¹². Septimus soffre di deliri paranoici: pensa di essere «il Signore che avrebbe cambiato il mondo, [...] il capro espiatorio, l’eterno sofferente» (22), crede di poter conversare con Evans (il suo ufficiale morto nella prima guerra mondiale) e cerca una spiegazione razionale per il fatto che «poteva vedere attraverso i corpi, prevederle addirittura l’evoluzione, quando i cani diventeranno uomini» (60). Tutti questi pensieri e immagini sembreranno piuttosto stravaganti al lettore che non abbia mai fatto esperienza diretta di una malattia mentale. Pur essendo spesso esposti a idee simili nella vita di tutti i giorni, la finzione offre un ambiente privilegiato per sperimentare (nel doppio senso di «provare» e «fare esperimento di») convinzioni e valori che tendiamo a scartare nella realtà. È questa l’intuizione fondamentale di Frank Hakemulder, secondo cui la narrativa di fin-

¹² Ho affrontato questo punto in uno studio qualitativo delle risposte dei lettori a due narratori ‘strani’ nella letteratura contemporanea: vedi Caracciolo («Two Child Narrators»).

zione è un laboratorio morale, dove «le possibili conseguenze dei comportamenti umani possono essere studiate in modo relativamente sicuro e controllato» (150). Si può ipotizzare che le nostre ‘difese’ contro altre visioni del mondo siano più solide nella vita reale perché siamo consapevoli che in gioco c’è molto di più: ne va, tra le altre cose, del giudizio che altre persone formano di noi e delle nostre parole e azioni. Al contrario, nel relazionarci a personaggi finzionali siamo più o meno liberi di provare prospettive diverse sul mondo. Nelle parole di Keen, «la consapevolezza della natura finzionale [degli eventi e dei personaggi] libera i lettori di narrativa dalla loro tendenza a sospettare le motivazioni altrui – una tendenza che va, in genere, a bloccare l’empatia [per gli altri]» (168).

Uno studio empirico condotto da Howard Sklar conferma l’idea che relazionarsi ai mondi finzionali dia ai lettori un senso di relativa libertà dal mondo reale. Lo studio di Sklar mirava a illustrare la progressione temporale della simpatia dei lettori per il protagonista di un racconto di Toni Cade Bambara, «The Hammer Man». Simpatia e empatia sono spesso assimilate, sia nel linguaggio comune che negli studi psicologici; la definizione più filosofica che adotto in questo saggio, invece, tende a distinguerle: la prima è un sentimento *per* un’altra persona (pietà, compassione) mentre la seconda ci fa provare ciò che un’altra persona prova, simulando i suoi stati mentali¹³. Prima di leggere il racconto, i soggetti di questo studio dovevano rispondere a un questionario noto come “Interpersonal Reactivity Index” (“In-

¹³ Sulla differenza tra approcci psicologici e filosofici all’empatia, e su come i secondi distinguano empatia e simpatia, vedi Stueber (26-29).

dice di reattività interpersonale”) o “IRI” (see Davis) – un test comunemente usato per misurare la simpatia e l’empatia disposizionale (cioè quanto una persona è predisposta a provare simpatia e empatia per altri). La simpatia dei partecipanti per il protagonista del racconto è stata poi misurata attraverso un altro questionario. Confrontando i risultati dell’IRI con quelli del test di simpatia per il protagonista, Sklar si è accorto che non c’è nessuna correlazione tra la simpatia disposizionale e quella che si è generata nel corso dell’esperienza di lettura:

La percentuale di soggetti che hanno dimostrato alti livelli di simpatia nell’IRI e hanno anche provato simpatia per Manny [il protagonista di «The Hammer Man»] (72%) è molto simile alla percentuale di coloro che hanno bassi livelli di simpatia nell’IRI ma hanno comunque simpatizzato con Manny (70%). Ciò suggerisce che la tendenza a provare simpatia per gli altri nella vita di tutti i giorni – tendenza misurata dall’IRI – non è stata determinante nel generare simpatia per il personaggio presentato dal racconto. (594)

L’esperimento di Sklar avvalorava perciò l’ipotesi che la consapevolezza della natura finzionale di un racconto porti i lettori a sperimentare forme di intersoggettività trascurate nella vita di tutti i giorni. Questa conclusione si può estendere anche all’empatia, spesso vista come uno dei processi psicologici che determinano la simpatia (vedi Gruen e Mendelsohn).

Nel corso dell’ultimo decennio, vari studi hanno sostenuto che l’empatia gioca un ruolo importante nella relazione tra lettori e personaggi letterari (Hakemulder; Coplan; Keen): quando un testo letterario mette in evidenza l’esperienza di un personaggio, i lettori tendono

ad assumere immaginariamente la sua prospettiva. Il filosofo Gregory Currie spiega perché questa attività simulativa può essere vantaggiosa: «Essere critici dei nostri punti di vista e disposti a vedere vantaggi nei punti di vista altrui può essere utile. Ma per godere di quei benefici abbiamo bisogno di provare temporaneamente le prospettive da cui derivano. Talvolta dobbiamo addirittura adottare prospettive che inizialmente non ci sembrano molto attraenti» (73). Allo stesso tempo, però, non dovremmo dimenticare che simulare le prospettive dei personaggi può anche avere effetti negativi: come vedremo, l'empatia per i personaggi può indurre stati di dissonanza cognitiva nei lettori.

Filosofi come Berys Gaut e Amy Coplan hanno presentato dettagliate analisi concettuali dell'empatia tra lettori e personaggi. Secondo Coplan (144), nell'empatia in quanto simulazione mentale la distinzione tra il sé e l'altro è sempre preservata: adottiamo la prospettiva di un altro essere umano (in questo caso, un personaggio finzionale) senza abbandonare completamente la nostra prospettiva di tutti i giorni. Come scrive Gaut (208), l'empatia è un fenomeno «aspettuale»: essa ci invita ad adottare alcuni *aspetti* dell'esperienza di un personaggio, tenendo ben presente la nostra prospettiva abituale; pur rimanendo sullo sfondo, questa prospettiva non è mai inerte. Si consideri un semplice esperimento mentale. Supponiamo che un lettore – chiamiamolo Peter – abbia un pregiudizio profondo contro i malati mentali. Supponiamo che questo pregiudizio giochi un ruolo importante nella sua concezione di sé, per esempio a causa di un incontro traumatico che Peter ha avuto con un malato mentale nell'infanzia: Peter crede che tutti i malati mentali siano aggressivi e potenzialmente pericolosi. Il

mondo reale offre molte prove contrarie, ma i pregiudizi sono difficili da sradicare. Leggere il romanzo di Woolf e la sua presentazione dei processi mentali di una persona affetta da deliri paranoici può dar da pensare a Peter: per quanto mentalmente instabile, Septimus non sembra costituire un pericolo per nessuno – tranne che per se stesso. Insieme al senso di libertà relativa legato alla finzionalità della storia di Woolf, questa scoperta può indurre Peter ad adottare, in via provvisoria ed esplorativa, la prospettiva di Septimus: Peter imparerebbe così a vedere il mondo dal punto di vista di un giovane che crede che gli alberi siano coscienti; Peter potrebbe anche cominciare a provare rabbia per l'ottusità dei due dottori che cercano di curare Septimus, e sgomento alla decisione di questi di gettarsi dalla finestra. Eppure, questo tipo di simulazione mentale si scontrerebbe con il pregiudizio abituale di Peter contro i malati mentali, generando così uno stato di dissonanza cognitiva.

Si noti che questo stato è dissonante nel senso di Festinger, non secondo modelli psicologici più recenti. Come abbiamo visto nella sezione precedente, questi modelli si concentrano sul comportamento e sulla valutazione, da parte di un soggetto, delle possibili conseguenze negative di un'azione. Adottando la prospettiva di Septimus Peter non compie un'azione che può influire negativamente sul suo benessere o sulla sua identità pubblica. Relazionarsi a mondi finzionali – e a personaggi all'interno di questi mondi finzionali – ci può dare un senso rassicurante di separatezza da azioni e comportamenti reali. È proprio questo senso a incoraggiare Peter ad abbandonare le sue difese e mettere tra parentesi il suo pregiudizio contro i malati mentali. Il fatto che non ci possano essere conseguenze nel mondo reale è

perciò una delle precondizioni per la dissonanza che Peter prova quando si accorge che il suo pregiudizio abituale – così importante per la sua concezione di sé – è incompatibile con la sua connessione empatica con Septimus: com'è possibile riconciliare questi due atteggiamenti? In altre parole, come si può ridurre la dissonanza cognitiva?

Il mio esperimento mentale nei paragrafi precedenti è stato puramente speculativo, e così saranno anche i miei tentativi di affrontare queste domande. Al fine di ridurre la dissonanza cognitiva nell'interazione con i personaggi, i lettori hanno a disposizione una serie di risposte comprese tra due poli, che chiamo rispettivamente «cambiamento d'atteggiamento» e «resistenza immaginativa». Queste risposte formano un continuum, perché sia il cambiamento d'atteggiamento che la resistenza immaginativa possono essere più o meno intensi: le forme più deboli di cambiamento d'atteggiamento si avvicinano alla resistenza immaginativa, e viceversa. Nella 'zona grigia' tra i casi più netti di queste risposte, i lettori provano dissonanza solo vagamente e vicariamente (cioè 'per conto' dei personaggi), senza adottare accorgimenti particolari per ridurla. Nella parte restante di questa sezione mi occuperò del cambiamento d'atteggiamento, per poi rivolgermi alla resistenza immaginativa nella sezione seguente.

Un modo di risolvere la dissonanza cognitiva è, ovviamente, cambiare l'atteggiamento (nel caso di Peter un pregiudizio) che sta causando problemi. C'è qualche prova empirica che la letteratura può indurre cambiamenti psicologici attraverso l'empatia per i personaggi. In un esperimento, Hakemulder ha chiesto a due gruppi di partecipanti di leggere due testi sulla condizione delle

donne in Algeria. Un gruppo ha letto un testo narrativo – un capitolo del romanzo di Malika Mokeddem, *L'interdite* – che descrive in grande dettaglio le sfide affrontate da una giovane donna algerina. Narrato dalla stessa giovane, questo testo ha la specificità spazio-temporale che è caratteristica della narrativa. L'altro gruppo ha invece letto un brano dal saggio di Jan Goodwin, *Price of Honor*, che esamina la condizione delle donne algerine in modo più astratto e generale. Entrambi i testi denunciano la violazione dei diritti delle donne in società improntate al fondamentalismo islamico. Lo studio di Hakemulder ha tuttavia dimostrato che leggere il romanzo ha avuto un effetto più profondo del saggio sull'atteggiamento dei partecipanti verso i diritti delle donne in Algeria. Ecco la spiegazione di Hakemulder: «una presentazione narrativa causa cambiamenti più netti nelle nostre convinzioni a proposito delle emozioni e dei pensieri altrui (percezione sociale) che una presentazione non-narrativa degli stessi contenuti [...]. Entrambi i testi hanno probabilmente attivato le stesse strutture mnemoniche, cioè le conoscenze dei lettori sullo stato delle donne nei paesi islamici. Per cambiare le convinzioni dei lettori sembra però essere necessario un testo con un personaggio che incarni questi problemi» (107).

Non c'è ragione di pensare che, in questo particolare studio, il cambiamento nelle convinzioni dei partecipanti servisse a risolvere uno stato di dissonanza cognitiva. Ma non c'è neppure ragione di pensare che questo non possa succedere: per tornare al nostro esperimento mentale, è teoricamente possibile che provare empatia per Septimus porti Peter a superare il suo pregiudizio contro i malati mentali. In genere, i cambiamenti che risultano

dall'esperienza della dissonanza sono piccole variazioni, non trasformazioni drammatiche. Si prenda, per esempio, uno studio famoso in cui Cohen ha chiesto a un gruppo di studenti di Yale (i quali avevano a più riprese criticato la condotta della polizia locale) di scrivere un saggio *a favore* della polizia: dopo questo esercizio l'atteggiamento degli studenti nei confronti della polizia è cambiato a causa della dissonanza cognitiva tra la posizione che hanno dovuto assumere per scrivere il saggio e le loro valutazioni precedenti (vedi Cohen). Tuttavia, Cooper sottolinea che gli studenti «non hanno cominciato a pensare che la polizia fosse un modello di diplomazia e moderazione [...] – hanno solo assunto un atteggiamento più tollerante e positivo di prima nei confronti della polizia» (86).

Allo stesso modo, l'atteggiamento di Peter verso i malati mentali può cambiare solo leggermente – per esempio, invitandolo a moderare (senza abbandonare completamente) il suo pregiudizio. L'esperienza che Peter ha tratto dal relazionarsi empaticamente a Septimus può arricchire la sua comprensione della malattia mentale, smorzando così la sua convinzione che tutti i malati mentali siano violenti. Vale la pena sottolineare che il cambiamento d'atteggiamento a questo livello non si traduce necessariamente in un cambiamento comportamentale. Ci sono molte ipotesi ma ben poche certezze sugli effetti morali della letteratura (vedi Nussbaum 85-112): è difficile dire se relazionarsi alla malattia mentale di Septimus possa davvero trasformare Peter in una persona migliore. Suzanne Keen (85-93) ha passato in rassegna le prove empiriche per gli effetti della letteratura sull'altruismo, concludendo che queste prove sono per lo più contraddittorie e insufficienti. Anche se la disso-

nanza cognitiva può davvero incidere sull'atteggiamento di Peter nei confronti dei malati mentali, questi cambiamenti potrebbero non condurre a un atteggiamento più altruistico a causa di quella che ho chiamato la «separatezza relativa» della narrazione finzionale. Ciò nonostante, si può ipotizzare che la dissonanza cognitiva sia uno dei fattori che guidano il cambiamento d'atteggiamento in risposta a testi letterari, e in particolare ai personaggi. Questi cambiamenti possono riguardare sia le convinzioni dei lettori (come nell'esperimento di Hakemulder) sia il loro *self-concept* e la loro personalità, come altri studi empirici – alcuni condotti dallo stesso Hakemulder – suggeriscono (Hakemulder 117-45; Oatley 160-62). Ulteriori studi sono necessari su questi temi, ma è verosimile che la dissonanza cognitiva generata durante l'atto di lettura abbia un impatto sia sulla percezione di sé dei lettori che sulla loro personalità.

4. *Resistenza immaginativa in Time's Arrow*

Ho ipotizzato in precedenza che la percezione della finzionalità dei mondi narrativi possa incoraggiare i lettori ad allentare le difese che caratterizzano le loro relazioni intersoggettive nella vita quotidiana, rendendo più facile per loro provare empatia (o simpatia) per personaggi finzionali che per persone reali. In altre parole, la barriera ontologica tra la realtà e la finzione può funzionare da cintura di sicurezza, invitando i lettori ad adottare prospettive esperienziali che sarebbe più difficile prendere in considerazione in reali rapporti intersoggettivi. Allo stesso tempo, però, non dovremmo esagerare il divario tra mondi finzionali e mondo reale. Alcune

storie finzionali chiedono ai loro lettori di relazionarsi a prospettive troppo distanti da – e incompatibili con – la loro visione del mondo perché sia possibile risolvere la dissonanza cognitiva cambiando atteggiamento. È il caso del secondo fenomeno psicologico che vorrei esaminare qui, quella che chiamo «resistenza immaginativa».

Nel continuum di strategie attraverso cui i lettori possono venire a patti con la dissonanza cognitiva, la resistenza immaginativa è diametralmente opposta al cambiamento d'atteggiamento. Il concetto di resistenza immaginativa è al centro di un dibattito acceso nell'estetica analitica, un dibattito che Kendall Walton ha descritto come «un denso intreccio di problemi distinti ma facili da confondere» (137). Qui possiamo partire da una delle definizioni più autorevoli della questione, quella di Tamar Szabó Gendler: «Dal momento che in genere non abbiamo problemi a prendere in considerazione scenari inverosimili o stravaganti quando sono parte di un'opera di finzione, come si possono spiegare le difficoltà che incontriamo nell'immaginare giudizi morali drasticamente divergenti da quelli che formiamo abitualmente?» (55). Proviamo a riformulare la domanda di Gendler nei termini che abbiamo usato fino ad ora. Si può sostenere che immaginare uno stato di cose fisicamente o logicamente impossibile causi dissonanza cognitiva, dal momento che porta a un conflitto tra lo scenario impossibile che stiamo considerando e la consapevolezza della sua impossibilità nel mondo reale. Prendiamo, ad esempio, il romanzo di Martin Amis, *Time's Arrow* (1991). In questo romanzo il tempo scorre all'indietro; eventi posteriori sembrano *precedere* anziché seguire eventi anteriori, le conseguenze sono viste

come cause dal narratore, come dimostra questa descrizione all'indietro di un incidente stradale:

La mia macchina sembrava un cinghiale vecchio e matto sorpreso nel mezzo di uno spasmo, con il grugno e le zanne schiacciate e fumanti. E nemmeno io mi sentivo troppo bene quando il funzionario di polizia mi aiutò a incunarmi sul sedile del guidatore e cercò di chiudere la deformata portiera anteriore. Dopo di che mi rilassai e lasciai che Tod si occupasse di tutto. Gente d'ogni genere ci stava guardando, e per un po' Tod si limitò a guardare loro stupidamente. Poi però si diede da fare. Premette il piede sul pedale del freno e provocò alla macchina una sibilante convulsione di giri e di nitriti. Con un'abile sbandata diede una scricchiolante spallata all'idrante sul marciapiede – e ci avviammo, serpeggiando veloci su per la strada. Altre macchine urlavano per riempire il vuoto improvviso sulla nostra scia. (26)

Per comprendere questo brano i lettori devono ricostruire una sequenza ipotetica in cui Tod perde il controllo della macchina, colpisce un idrante e frena bruscamente, per poi essere estratto dal veicolo da un poliziotto. Nel riordinare questi eventi i lettori si affidano a conoscenze e *script* (sequenze d'azioni stereotipiche) tratti dal mondo reale e conservati nella loro memoria (vedi Gerrig 39-44)¹⁴. Quest'operazione è però complicata dal fatto che il narratore di Amis non si accorge dell'inversione, anzi sembra reinterpretare gli eventi a cui assiste come se si svolgessero 'in avanti': il poliziot-

¹⁴ Insieme a «frame», quello di «script» è stato uno dei primi concetti delle scienze cognitive ad essere introdotto nella teoria della narrazione: vedi Gavins e Bernini e Caracciolo (43-47).

to aiuta Tod a «incunear[si] sul sedile del guidatore» e la macchina si scontra con un idrante con una «abile spallata» (mentre, il lettore immagina, non c'è nulla di intenzionale – o «abile» – in quest'azione). Lo smarrimento che accompagna la lettura di questo romanzo risulta dunque dalla dissonanza cognitiva tra due interpretazioni: nella prima gli eventi sono ricostruiti sulla base di *script* derivati dal mondo reale (e perciò sembrano svolgersi all'indietro), mentre nella seconda i lettori cercano di seguire gli eventi come se accadessero 'in avanti', secondo la logica introdotta dal narratore¹⁵. Tra le altre cose, ciò dimostra che la dissonanza cognitiva è un processo che può coinvolgere molti aspetti dell'esperienza di lettura, non solo la relazione tra lettori e personaggi (su cui ci soffermiamo in questo saggio). Si noti, però, che nonostante la dissonanza creata da questa doppia interpretazione della temporalità narrativa i lettori non hanno nessuna difficoltà ad accettare *il fatto* che gli eventi si svolgano in questo modo nel mondo finzionale. Per quanto sia originale, la tecnica narrativa di Amis chiede ai lettori di compiere lo stesso balzo immaginativo che compiono accettando la possibilità di un animale parlante o un narratore defunto¹⁶.

¹⁵ Si veda l'osservazione di Seymour Chatman: «La narrazione “all'indietro”/antonimica di Amis è selettiva. [...] In altre parole, dobbiamo riconoscere che c'è un sistema aggiuntivo all'opera nel romanzo: non solo un orientamento “all'indietro/antonimizzante” ma anche un orientamento diegeticamente “in avanti” che importiamo da altre storie che abbiamo letto. Questi due sistemi sono sempre in tensione in *Time's Arrow*» (46).

¹⁶ Nel panorama della teoria della narrazione contemporanea, queste storie fisicamente o logicamente impossibili sono al centro della cosiddetta «narratologia innaturale». Vedi Alber et al.

L'immaginazione dei lettori non è sempre così flessibile, però. Mentre è relativamente facile immaginare stati di cose impossibili o controfattuali, è ben più difficile assumere il punto di vista di un personaggio i cui pensieri e comportamenti contrastano nettamente con i nostri valori e convinzioni: tendiamo sempre a *resistere* a ciò che consideriamo immorale. Derek Matravers formula questo punto nel modo seguente: «supponiamo che p sia la proposizione che le persone possono essere istantaneamente trasportate da un'astronave alla superficie terrestre e che q sia la proposizione che non c'è nulla di sbagliato nell'infanticidio femminile. Il lettore di un'opera di finzione può accettare facilmente la prima proposizione, ma non la seconda» (92). Questo fenomeno è (parte di) quello che alcuni filosofi chiamano «resistenza immaginativa». Proviamo a esemplificare quest'idea con l'aiuto del romanzo di Amis.

Chi non ha letto il romanzo avrà probabilmente avuto difficoltà a capire l'esatta relazione tra il personaggio chiamato Tod e il narratore nel brano citato sopra. Infatti, un altro stato di cose paradossale che *Time's Arrow* ci chiede di accettare è il seguente: il narratore è un'entità incorporea – Chatman (38) lo chiama “Anima” – che occupa il corpo di Tod. Nelle parole dello stesso narratore, egli non ha «accesso ai suoi pensieri – ma [è] inondato dalle sue emozioni» (13). Ciò significa che Tod percepisce gli stati corporei e emotivi di Tod, ma che rimane all'oscuro della sua identità e delle sue esperienze passate (si ricordi che il romanzo è narrato all'indietro, dalla morte di Tod alla sua nascita). Mano a mano che leggiamo il romanzo, cominciamo a sospettare che Tod stia cercando di nascondere un passato sinistro, verso il quale la storia sembra lentamente, ma ine-

sorabilmente, progredire. È solo nella seconda metà del romanzo che scopriamo questo segreto: Tod è stato uno dei medici nazisti che hanno compiuto raccapriccianti sperimentazioni umane nei campi di concentramento della seconda guerra mondiale. La verità emerge nel capitolo 5, che è – significativamente – l'unico in cui il narratore sembra essere tutt'uno con Tod, riferendosi sempre a lui in prima persona invece che nella terza, come aveva fatto in tutta la prima parte del romanzo (incluso il resoconto dell'incidente stradale citato qui sopra). Per esempio, commentando il funzionamento delle camere a gas a Auschwitz, il narratore dichiara: «Io, o un medico di rango equivalente, assistevo a ogni fase della sequenza» (127).

Questa coincidenza tra narratore e personaggio ha verosimilmente un effetto significativo sul lettore. Nei capitoli precedenti, il narratore aveva svolto una funzione di guida, condividendo sia lo smarrimento dei lettori di fronte alla temporalità stravolta del mondo finzionale che la loro curiosità per il segreto di Tod¹⁷. Tale analogia può aver incoraggiato il lettore ad allineare la sua prospettiva al narratore attraverso un meccanismo empatico. Eppure, in questo capitolo l'allineamento risulta impossibile: la posizione etica del narratore è in striden-

¹⁷ Si veda, per esempio, questo brano: «E la paura di Tod, quando mi soffermo ad analizzarla, è davvero spaventosa. E inspiegabile. Ha a che fare con la sua mutilazione. Chi potrebbe perpetrarla? E lui, come fa a evitarla? / Guardate. Stiamo diventando più giovani. Sul serio. Stiamo diventando più forti. Stiamo persino diventando *più alti*. Non riconosco bene il mondo in cui siamo. Tutto mi è familiare, ma non tutto è rassicurante. Al contrario. È un mondo di sbagli, di sbagli diametrali» (13-14). Sia le domande del narratore sul passato di Tod sia il senso di smarrimento destato dalla stranezza del mondo finzionale sono facilmente condivisibili dai lettori.

te contrasto con quella del lettore, e la dissonanza cognitiva che ne risulta può essere risolta solo rifiutando categoricamente il suo punto di vista. Ma c'è un altro fattore da considerare – ed è qui che la tecnica narrativa di Amis assume il suo pieno significato. Non solo il narratore *approva* i campi di concentramento, ma la sua ricostruzione errata della temporalità narrativa lo porta a vedere quello che succede nelle camere a gas come la creazione – e non la soppressione – di vite umane. Si consideri il brano seguente:

Cosa mi assicura che questo [il campo di concentramento] è giusto? [...] Certo non il mio senso estetico. Non sosterei mai che Auschwitz-Birkenau-Monowitz fosse bello da guardare. O da ascoltare, o da annusare, o da assaporare, o da toccare. [...] Non è per la sua eleganza che sono giunto ad amare il cielo della sera, di un rosso infernale per le anime che vi sono raccolte. La creazione è facile. È anche brutta. *Hier ist kein warum*. Qui non c'è un perché. Qui non c'è un quando, né un come, né un dove. E il nostro scopo preternaturale? Sognare una razza. Costruire un popolo dal clima. Dal tuono e dal fulmine. Dal gas, dall'elettricità, dalla merda, dal fuoco. (126-27)

Il tragico fraintendimento del narratore allarga il divario tra la sua valutazione degli eventi e quella del lettore: nell'interpretare l'Olocausto il narratore sbaglia non solo moralmente ma anche *fattualmente*. Il risultato è che il conflitto dissonante tra la conoscenza storica del lettore e la ricostruzione del narratore può solo sfociare nel rifiuto della prospettiva del narratore. In questo modo, dunque, la resistenza immaginativa del lettore diventa un'altra strategia per ridurre la dissonanza cognitiva.

Perché non potrebbe esserci cambiamento d'atteggiamento qui? In breve, perché la valutazione morale che è in conflitto con l'interpretazione del narratore è troppo importante e radicata nella visione del mondo del lettore per essere accantonata, per quanto temporaneamente. Troviamo qui un'interessante eccezione all'idea della separatezza dei mondi finzionali: per i lettori è relativamente facile accettare un mondo finzionale in cui gli eventi si svolgono all'indietro, ma diventa molto più difficile pensare che l'Olocausto possa essere visto come la creazione, e non lo sterminio, di un popolo. Nel secondo caso i valori reali del lettore vengono imposti su un mondo finzionale e su un personaggio in particolare, negando la possibilità di un cambiamento d'atteggiamento.

5. Conclusioni

La discussione delle pagine precedenti ha dimostrato quanto complessa e sfaccettata possa essere l'interazione tra lettori e mondi finzionali. Da un lato ho ipotizzato che l'apparente separatezza della finzione possa incoraggiare i lettori a sperimentare prospettive esperienziali considerevolmente diverse dalle loro. Quest'adozione temporanea della visione del mondo e delle convinzioni di un personaggio attraverso l'empatia narrativa può anche avere una ripercussione sulle convinzioni e sulla concezione di sé del lettore. D'altra parte, oltre un certo punto – cioè quando la prospettiva del personaggio diventa troppo aliena e, in particolare, moralmente inaccettabile – i lettori non sono più disposti a mettere tra parentesi i loro valori abituali: il legame empatico con il personaggio si rompe, generando resistenza immaginati-

va. Pur essendo, come ho sottolineato, puramente speculative, queste ipotesi si prestano a una verifica empirica.

Le transazioni tra i lettori e i mondi finzionali appaiono sospese tra separatezza ontologica dalla realtà e apertura ai valori che guidano la nostra interazione con il mondo reale. Proprio come il cambiamento d'atteggiamento dimostra che le prospettive adottate dai lettori nel rapportarsi ai personaggi possono avere un impatto sulle loro convinzioni, valutazioni, e concezioni di sé, la resistenza immaginativa suggerisce che i valori dei lettori possono, in alcune circostanze, scoraggiarli dall'assumere la prospettiva dei personaggi. Nel primo caso, il 'flusso esperienziale' va dal mondo narrativo al lettore, dal momento che questi è influenzato dall'interazione con un personaggio finzionale. Nel secondo caso, il flusso va nella direzione opposta: i valori dei lettori vengono imposti sul testo di finzione, impedendo loro di adottare una prospettiva finzionale che considerano immorale o trasgressiva (vedi Figura 1). Ciò rivela la natura intrinsecamente valutativa o assiologica dei nostri incontri con mondi e personaggi finzionali: nonostante il divario ontologico tra realtà e finzione, l'interazione dei lettori con le storie letterarie mette in gioco – e consente loro di negoziare – valori derivati dal mondo reale (vedi Gibson 107-10).

La dissonanza cognitiva scaturisce proprio da questo intreccio di separatezza e apertura, guidando le nostre risposte e plasmando il modo in cui i mondi narrativi penetrano nel nostro sfondo esperienziale. In questo saggio ho esaminato cambiamento d'atteggiamento e resistenza immaginativa come strategie alternative per ridurre la dissonanza cognitiva, ma ho sottolineato anche che queste strategie sono agli estremi opposti di un

continuum di risposte (vedi ancora Figura 1): entrambe ammettono vari gradi di intensità, così che tra di loro si apre una vasta ‘zona grigia’ dove i cambiamenti d’atteggiamento sono difficili da individuare, e la resistenza immaginativa debole e intermittente. La dissonanza cognitiva è forse meno evidente qui, ma rimane pur sempre sullo sfondo delle relazioni tra lettori e personaggi. Questo tipo di dissonanza è per lo più vicario, cioè non provato in prima persona e a pieno titolo ma solo *per conto* di un personaggio. Si può ipotizzare che la narrazione letteraria tenda a mantenere la dissonanza in questa zona grigia, generando una frizione tra la visione del mondo di lettori e personaggi senza dare luogo a un cambiamento d’atteggiamento o a un rifiuto degli atteggiamenti del personaggio. La maggior parte delle nostre transazioni con i personaggi finzionali sembra avvenire in quest’area, dove la dissonanza è creata ma non risolta. Abbiamo visto qui tre esempi di queste forme di dissonanza cognitiva: cambiamento d’atteggiamento, nell’esperimento mentale in cui relazionarsi al Septimus di Woolf ha portato Peter a mettere in discussione il suo pregiudizio contro i malati mentali; dissonanza vicaria, quando i lettori percepiscono la dissonanza cognitiva di Septimus, il suo essere diviso tra suicidio e amore per la vita; e resistenza immaginativa, nel caso in cui i lettori rifiutino il punto di vista del narratore di *Time’s Arrow*.

Come ho sostenuto all’inizio di questo saggio, la dissonanza è un ingrediente fondamentale della narrazione: le storie, e specialmente le storie altamente ‘raccontabili’, si nutrono di conflitti tra – e all’interno di – personaggi. Per prendere a prestito un’espressione di Edmund Husserl più tardi applicata alla letteratura da Paul Ricoeur (vedi Ricoeur 169), le storie letterarie sono una

serie di «variazioni immaginative» sulla dissonanza cognitiva e le molte traiettorie narrative da essa generate. Anche se sarebbe impossibile esplorare quest’idea a pieno qui, tali variazioni possono aiutare i lettori a venire a patti con la dissonanza – tra percepire e immaginare, avere e desiderare, essere e non essere – che accompagna le loro vite.

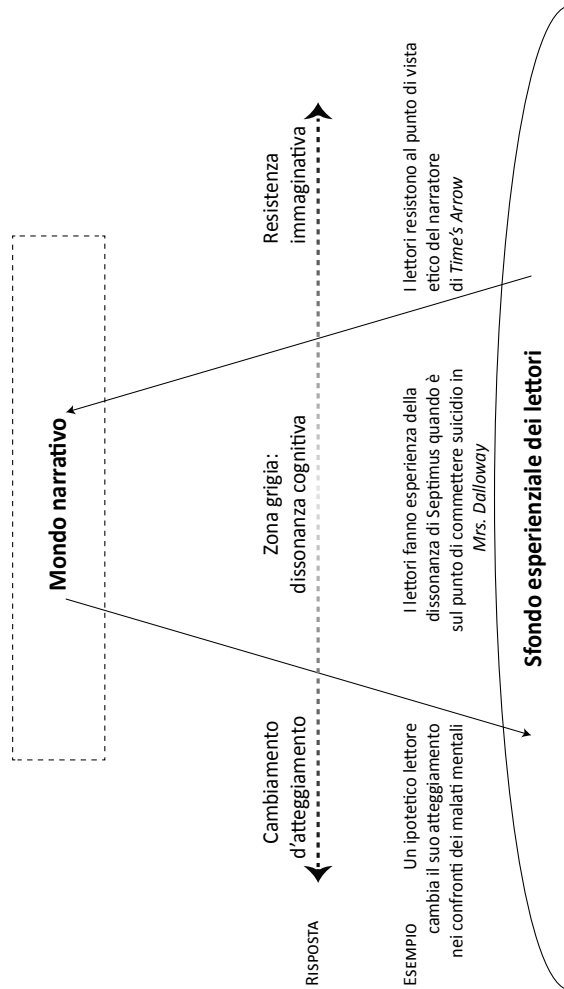


Fig. 1 – Forme di dissonanza cognitiva nel rapporto tra lettori e personaggi

Bibliografia

- Alber, Jan et al. "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models". *Narrative* 18.2 (2010): 113-36.
- American Psychological Association. "Distinguished Scientific Contribution Awards". *The American Psychologist* 14.12 (1959): 784-93.
- Amis, Martin. *La freccia del tempo, o la natura dell'offesa*. Trad. Ettore Capriolo. Milano: Mondadori, 1993.
- Aronson, Elliot. "Dissonance Theory: Progress and Problems". *Theories of Cognitive Consistency: A Sourcebook*. A cura di Robert P. Abelson et al. Chicago: Rand McNally, 1968. 5-27.
- Baroni, Raphaël. "Tellability". A cura di Hühn Peter. *The Living Handbook of Narratology* 2013.
- Bernini, Marco, e Marco Caracciolo. *Letteratura e scienze cognitive*. Roma: Carocci, 2013.
- Caracciolo, Marco. "Beyond Other Minds: Fictional Characters, Mental Simulation, and 'Unnatural' Experiences". *Journal of Narrative Theory* 44.1 (2014).
- . "Narrative, Meaning, Interpretation: An Enactivist Approach". *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 11.3 (2012): 367-84.
- . "Notes for A(nother) Theory of Experientiality". *Journal of Literary Theory* 6.1 (2012): 141-58.
- . *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. Berlino-New York: Walter de Gruyter, 2014.
- . "Two Child Narrators: Defamiliarization, Empathy, and Reader-Response in Mark Haddon's *The Curious Incident* and Emma Donoghue's *Room*". *Semiotica* (2014).

- Chatman, Seymour. "Backwards". *Narrative* 17.1 (2009): 31-55.
- Cohen, Arthur R. "A Dissonance Analysis of the Boomerang Effect". *Journal of Personality* 30.1 (1962): 75-88.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Cooper, Joel. *Cognitive Dissonance: 50 Years of a Classic Theory*. Londra: SAGE, 2007.
- Cooper, Joel, e Russell H. Fazio. "A New Look at Dissonance Theory". *Advances in Experimental Social Psychology*. A cura di Leonard Berkowitz. vol. 17. Orlando: Academic Press, 1984. 229-64.
- Coplan, Amy. "Empathic Engagement with Narrative Fictions". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62.2 (2004): 141-52.
- Currie, Gregory. "The Paradox of Caring: Fiction and the Philosophy of Mind". *Emotion and the Arts*. A cura di Mette Hjort e Sue Laver. Oxford-New York: Oxford University Press, 1997. 63-77.
- Davis, Mark H. "Measuring Individual Differences in Empathy: Evidence for a Multidimensional Approach". *Journal of Personality and Social Psychology* 44.1 (1983): 113-26.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.
- Eder, Jens. "Narratology and Cognitive Reception Theories". *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. A cura di Tom Kind e Hans-Harald Müller. Berlino: de Gruyter, 2003. 277-301.

- Festinger, Leon. *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford: Stanford University Press, 1957. Stampa. Trad. it. *Teoria della dissonanza cognitiva*. Trad. Gustavo Iacono. Milano: FrancoAngeli, 1992.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. Londra: Routledge, 1996.
- Gaut, Berys. "Identification and Emotion in Narrative Film". *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. A cura di Carl Plantinga e Greg M. Smith. Baltimore-Londra: Johns Hopkins University Press, 1999. 200-16.
- Gavins, Joanna. "Scripts and Schemata". A cura di David Herman, Manfred Jahn e Marie-Laure Ryan. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* 2005: 520-21.
- Gendler, Tamar Szabó. "The Puzzle of Imaginative Resistance". *The Journal of Philosophy* 97.2 (2000): 55-81.
- Gerrig, Richard J. "Conscious and Unconscious Processes in Readers' Narrative Experiences". *Current Trends in Narratology*. A cura di Greta Olson. Berlino-New York: de Gruyter, 2011. 37-60.
- Gibson, John. *Fiction and the Weave of Life*. Oxford e New York: Oxford University Press, 2007.
- Gruen, Rand J., e Gerald Mendelsohn. "Emotional Responses to Affective Displays in Others: The Distinction between Empathy and Sympathy". *Journal of Personality and Social Psychology* 51.3 (1986): 609-14.
- Hakemulder, Frank. *The Moral Laboratory: Experiments Examining the Effects of Reading Literature on Social Perception and Moral Self-Concept*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 2000.

- Herman, David. *Basic Elements of Narrative*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.
- . "Introduction". *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. A cura di David Herman. Lincoln-Londra: University of Nebraska Press, 2011. 1-40.
- . *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln-Londra: University of Nebraska Press, 2002.
- Hite, Molly. "Tonal Cues and Uncertain Values: Affect and Ethics in Mrs. Dalloway". *Narrative* 18.3 (2010): 249-75.
- Husserl, Edmund. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale. Introduzione alla filosofia fenomenologica*. Trad. Enrico Filippini. Milano: Il Saggiatore, 1968.
- Iser, Wolfgang. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. Trad. Rodolfo Granafei. Bologna: il Mulino, 1987.
- Jackson, Tony E. "'Literary Interpretation' and Cognitive Literary Studies". *Poetics Today* 24.2 (2003): 191-205.
- Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2007.
- Matravers, Derek. "Fictional Assent and the (So-Called) 'Puzzle of Imaginative Resistance'". *Imagination, Philosophy, and the Arts*. A cura di Matthew Kieran e Dominic Lopes. Londra: Routledge, 2003. 91-106.
- Miall, David S. *Literary Reading: Empirical and Theoretical Studies*. New York: Peter Lang, 2006.
- Miller, George A. "The Cognitive Revolution: A Historical Perspective". *Trends in Cognitive Sciences* 7.3 (2003): 141-44.

- Nussbaum, Martha Craven. *Coltivare l'umanità. I classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*. Trad. Sara Paderni. Roma: Carocci, 1999.
- Oatley, Keith. *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction*. Malden, MA: Wiley, 2011.
- Ricoeur, Paul. *Tempo e racconto. Volume 2. La configurazione nel racconto di finzione*. Trad. Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1987.
- Schütz, Alfred. *La fenomenologia del mondo sociale*. Trad. Franco Bassani. Bologna: il Mulino, 1974.
- Sklar, H. "Narrative Structuring of Sympathetic Response: Theoretical and Empirical Approaches to Toni Cade Bambara's «The Hammer Man»". *Poetics Today* 30.3 (2009): 561-607.
- Sternberg, Meir. "Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I)". *Poetics Today* 24.2 (2003): 297-395.
- Stueber, Karsten R. *Rediscovering Empathy: Agency, Folk Psychology, and the Human Sciences*. MIT Press, 2006.
- Van Heusden, Barend. "Semiotic Cognition and the Logic of Culture". *Pragmatics and Cognition* 17.3 (2009): 611-27.
- Walton, Kendall. "On the (So-Called) Puzzle of Imaginative Resistance". *The Architecture of the Imagination: New Essays on Pretence, Possibility, and Fiction*. A cura di Shaun Nichols. Oxford-New York: Oxford University Press, 2006. 137-48.
- Woolf, Virginia. *La signora Dalloway*. Trad. Nadia Fusini. Milano: Feltrinelli, 1993.

BLENDING E RACCONTO:
COME LA MENTE COSTRUISCE LE IDENTITÀ

di *Gabriela Tucan**

1. Introduzione

La svolta cognitivista verificatasi nelle *humanities* nel corso degli anni Novanta e la successiva «migrazione disciplinare» (Herman et al., *Narrative Ubiquity*)[‡] verso le scienze sociali e altri settori di ricerca hanno avuto per gli studi letterari conseguenze radicali. La tesi che più di tutte incide sulla loro natura, ovviamente, è questa: se la letteratura è un prodotto della mente umana, allora le creazioni letterarie discendono dalle nostre capacità cognitive generali. Ciò significa che gli studi letterari devono dotarsi di nuovi strumenti per confrontarsi con la complessità della conoscenza e del linguaggio, saldamente ancorati nella micro-architettura dei nostri corpi e dei nostri cervelli. È evidente che la nuova situazione degli studi letterari comporta conseguenze

* Traduzione di Stefano Ballerio.

‡ Per agevolare il lettore italiano, si sono tradotti anche i passi delle opere in inglese che l'autrice citava nelle versioni originali. I numeri di pagina, tuttavia, continuano a riferirsi alle rispettive edizioni in inglese citate in bibliografia. Fanno eccezione i racconti di Hemingway, per i quali si rimanda alle traduzioni italiane pure citate in bibliografia [N.d.T.].

per l'area della critica letteraria in generale, per le ricerche di stilistica e di narratologia e per la *cognitive poetics*. Ciascuna di queste discipline ha obiettivi e metodi propri, ma tutte hanno contribuito alla ricerca cognitivista in letteratura. Critici e teorici della letteratura hanno compiuto tentativi sistematici in questa direzione e hanno dimostrato una reale volontà di mettere in discussione i confini disciplinari in nome dello studio della conoscenza. Molti di loro sono stati affascinati dai metodi delle scienze cognitive e da argomenti e principi che oggi occupano il centro del dibattito scientifico. Il loro impegno per una rivoluzione del settore deriva innanzitutto dalla convinzione che la letteratura abbia molto da offrire in un dialogo con le scienze – e senza dubbio la letteratura può offrire un contributo essenziale alla comprensione della mente. L'indagine delle strutture emergenti nella composizione e nella comprensione delle storie può essere integrata in programmi di ricerca sulla conoscenza. Gli studi letterari possono arrivare a darci una visione più profonda della conoscenza e del funzionamento della mente.

L'interesse dei letterati per le scienze cognitive deriva in gran parte da una crescente insoddisfazione per i limiti degli approcci post-strutturalisti al significato e all'interpretazione. Concentrandosi in modo quasi esclusivo su questioni teoriche, i critici costruttivisti, decostruzionisti, neo-storicisti e in generale post-strutturalisti giudicano il testo «colpevole di classismo, paternalismo o razzismo, o ne denunciano l'indifferenza ai problemi dell'uomo che deriverebbe dalla sua appartenenza a un mondo esclusivamente linguistico» (Miall 327). I teorici e i critici cognitivisti si muovono nella direzione opposta, allontanandosi dalla cornice teorica che definisce gli

studi letterari post-strutturalisti. Il loro approccio è più umanistico e pragmatico in quanto il lettore viene riconosciuto come «intelligenza incarnata»; i lettori, cioè, sono considerati persone reali, con un corpo, che si impegnano in processi di comprensione narrativa affascinanti, che attendono di essere chiariti. Sorto da «una diffusa insoddisfazione per le posizioni più gelidamente relativiste e antiumanistiche del post-strutturalismo» (Richardson e Steen 1), il nuovo orientamento interdisciplinare stabilisce un compito nuovo per la nuova scienza della *cognitive poetics*: ripensare la letteratura da un punto di vista cognitivo e chiamare gli studi letterari a guidare il cammino verso nuove scoperte sulla mente.

Con il suo lavoro pionieristico sullo studio dell'inglese, *Reading Minds*, Mark Turner è stato tra i primi a formulare una critica degli studi letterari contemporanei, che ha definito un settore «privo di fondamenti e frammentato» (3), palesemente riservato ai soli specialisti. Egli ha quindi proposto di ripensarne le idee principali, sia critiche sia teoriche, alla luce delle più recenti linee di ricerca delle scienze cognitive:

La teoria critica contemporanea, con l'indifferenza che oppone all'idea di analizzare la letteratura come espressione delle stesse capacità che usiamo nella quotidianità e di aiutarci a comprendere quelle capacità, si isola dal più vasto mondo degli uomini e diventa un mondo speciale, più semplice del mondo umano, più piccolo e marginale, entusiasmante come un regno incantato racchiuso tra le sue mura e spesso deriso come una Disney World esclusiva per critici letterari. (4)

L'approccio che Turner propone nella sua retorica cognitivista sembra essere motivato dall'esigenza fondamentale di portare la critica letteraria a un nuovo stadio, nel quale mente, linguaggio e letteratura operino congiuntamente. Questa continuità fra le nostre risorse concettuali, il linguaggio 'naturale' o quotidiano e il linguaggio letterario ci consentirebbe di comprendere in dettaglio e dall'interno la nostra immaginazione e le nostre facoltà creative superiori. Soprattutto, la letteratura dovrebbe essere vista come un 'sistema' che svela, attraverso il linguaggio, le nostre capacità intellettuali più complesse. Se arrivassimo a comprendere in profondità questo sistema, cominceremmo anche a intravedere i fondamenti del pensiero e del linguaggio.

Se nelle opere letterarie usiamo gli stessi schemi concettuali e le stesse relazioni che impieghiamo nei nostri comuni scambi linguistici, siamo portati a concludere che la letteratura e la critica letteraria non possono essere separate dalla nostra vita quotidiana. Le complesse conseguenze di un'analisi cognitiva dei testi letterari schiudono una grande quantità di conoscenze sul nostro 'pensiero quotidiano'. Tuttavia, asserendo che la letteratura è fondata su schemi concettuali ordinari, la *cognitive poetics* non vuole ridurre il linguaggio letterario al discorso comune, o renderli omogenei l'uno con l'altro. Lo scopo, diversamente, è rendere la letteratura più «umana», come ha scritto ancora Turner (*Reading Minds* 246). Se viceversa non comprendiamo che il discorso ordinario e i testi letterari sono uniti da un comune terreno concettuale, dovremo necessariamente rappresentarci la letteratura come un oggetto di complessità indecifrabile:

Se i testi letterari possono essere per noi qualcosa di diverso da domande impossibili, sfide opache o anomalie mute e stravaganti, è solo perché essi sono costruiti su schemi concettuali ordinari, dai quali derivano la maggior parte del proprio significato. (246)

Essenzialmente, la letteratura esiste perché autori e lettori portano nel testo le proprie competenze linguistiche e le proprie strutture concettuali ordinarie allo scopo di elaborare il significato. È in virtù di questo repertorio preesistente di conoscenze linguistiche e concetti che la letteratura diventa possibile. Dunque è difficile immaginare la letteratura ‘in isolamento’, divisa dal linguaggio di ogni giorno e da quei concetti ordinari che sono iscritti nelle nostre convenzioni linguistiche. In assenza di questa condizione basilare – la condivisione di risorse linguistiche e concettuali –, la letteratura non avrebbe significato. La differenza tra i comuni parlanti di una lingua e i suoi grandi scrittori è una questione di grado, non di essenza: la padronanza del linguaggio che contraddistingue gli scrittori consente loro di sondare aspetti nuovi del linguaggio stesso e di affinare schemi concettuali e risorse convenzionali.

2. Cognitive poetics – la svolta della conoscenza incarnata

La *cognitive poetics*, in quanto si propone di portare in primo piano le operazioni di costruzione del significato compiute dalla mente all’interno del corpo, descrivendo un’unica architettura fisica e cognitiva, suggerisce che i significati possano essere spiegati alla luce dei

principi generali che regolano le operazioni linguistiche. Studi letterari e linguistica cognitiva risultano così strettamente collegati. Un assunto fondamentale della linguistica cognitiva è che larga parte dei significati che costruiamo sia motivata dalla nostra esperienza corporea. In questo senso, la teoria cognitiva dell'*embodiment* (cfr. Johnson; Lakoff; Lakoff e Johnson, *Metaphors We Live By* e *Philosophy in the Flesh*) sintetizza esplicitamente questa prospettiva: le nostre categorie e strutture concettuali, i significati delle parole e dei contesti linguistici, sono costruiti sulla base dell'esperienza, entro i vincoli imposti dai nostri corpi. La proposta della linguistica cognitiva, in sostanza, è un'analisi della capacità umana di comprendere e creare significati. Una delle conseguenze principali di una visione del linguaggio di questo tipo è che si attribuisce una maggiore importanza all'immaginazione e all'esplorazione delle radici della creatività umana. Di fatto, le ricerche della linguistica cognitiva forniscono una solida base per indagare il linguaggio e le altre forme, immensamente complesse, della nostra attività cognitiva.

In questo saggio cercherò di esaminare alcuni assunti dei linguisti cognitivi, con l'intento di capire in quali modi processi linguistici diversi tra loro possano contribuire all'emergere del significato letterario. Inoltre, questo saggio è un tentativo di ridurre la distanza tra linguistica e studi letterari. Le ricerche della linguistica cognitiva, cioè, possono aprire la strada verso una questione assai controversa della critica e della teoria letterarie: quella dell'interpretazione. La *cognitive poetics*, d'altra parte, sceglie di percorrere una strada propria: il suo scopo non è descrivere le interpretazioni di testi particolari, ma spiegare le nostre stesse capacità di interpretare

e di comprendere, del cui funzionamento, normalmente, non siamo consapevoli. L'approccio che sostiene il mio interesse per la formazione del significato letterario, ad ogni modo, non è esclusivamente linguistico. Suggestivo che alla formazione del significato partecipi una grande varietà di facoltà della mente e che per questo occorra analizzare specificamente i diversi processi cognitivi derivanti dall'azione di quelle facoltà. Per comprendere e spiegare la ricchezza di una storia dotata di significato, dobbiamo illuminare gradualmente i processi cognitivi che portano al costruito finale, e cioè alla storia. Per la formulazione della mia tesi, mi sono ispirata largamente all'idea di Barbara Dancygier che le storie possano essere intese come «artefatti linguistici» (195). Se i testi portano intuizioni significative, suggerisce Dancygier, devono esserci dei fenomeni linguistici che determinano il significato letterario e che richiedono una teoria del linguaggio capace di rendere conto della sua progressiva elaborazione. La linguistica cognitiva sembra essere la chiave giusta per affrontare la questione di come impegniamo le nostre menti nella creazione di significati per le storie. Se l'obiettivo principale della linguistica cognitiva è il chiarimento delle dinamiche del significato, ritengo che un contesto letterario possa offrire un fertile campo di prova. La letteratura può trarre benefici da un simile approccio, che si concentra sulla forma e sul significato, in quanto la linguistica cognitiva promette di scoprire i meccanismi cognitivi sottesi al linguaggio. Un'impresa cognitivista come questa, tuttavia, non guarda solo alle parole e alla sintassi, ma anche alla capacità del lettore di evocare *frames* culturali e alla facoltà della nostra mente di amalgamare dinamicamente gli spazi

narrativi, congiuntamente con altre forme di interazione con il testo:

Una storia, da ultimo, è il prodotto finale di forme diverse di interazione con il testo – leggere le parole, attivare i *frames*, cercare correlati nella propria esperienza, stabilire connessioni tra spazi diversi, amalgamare spazi narrativi, stabilire identità, costruire scenari di prova, immagazzinarli nella memoria, rivederli allorché nuovi eventi vengono narrati, rispondere emozionalmente, etc. (Dancygier 54)

Di conseguenza, è diventato sempre più importante stimolare un dialogo interdisciplinare in vista di teorie cognitive organiche della formazione del significato (cfr. Gerrig; Emmott, *Narrative Comprehension* e “Reading for pleasure”; Emmott et al.; Herman, *Story Logic*). In questo senso, credo, la linguistica cognitiva può offrire un fondamento agli assunti principali delle teorie cognitive generali.

In sintesi, propongo una mappatura cognitivamente orientata dei testi letterari. Il primo passo, per conseguire questo obiettivo, è l’introduzione di un modello analitico che esplori i processi di formazione del significato nei testi letterari. Questo modello sarà definito principalmente mediante gli strumenti della linguistica cognitiva. Tuttavia, il modello che introdurrò non si limiterà a elementi di tipo linguistico, ma sarà potenziato con i risultati della più recente narratologia, che si sta muovendo verso spiegazioni di ordine cognitivo (cfr. Fludernik; Jahn, “Frames, Preferences” e ““Speak, friend, and enter””; Abbott; Herman, *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*). Questo arricchimento reciproco tra ricerche linguistiche di matrice cognitiva e analisi narrativa

fornirà delle prove del fatto che gli obiettivi della ricerca letteraria, linguistica e cognitiva sono largamente condivisi.

3. *La teoria del blending: un'introduzione*

La teoria del *blending*, o *amalgama*, sembra particolarmente adatta a rendere conto della formazione del significato, anche nelle forme complesse delle narrazioni letterarie. Per arrivare al significato ultimo di un testo, come dicevo, dobbiamo attraversare una serie di processi dislocati a livelli diversi. Ma questo significato ultimo non sembra emergere dalla decodifica dei dettagli linguistici del testo e dalla loro successiva composizione. La formazione del significato sembra essere mediata da meccanismi cognitivi particolari, che possono rendere conto della comprensione di insieme del discorso narrativo. Il *blending* concettuale offre una via per affrontare le complessità e i dettagli cruciali per la questione del significato delle narrazioni letterarie.

L'integrazione concettuale, o *blending* (cfr. Fauconnier e Turner, "Conceptual Integration Networks" e *The Way We Think*), sfrutta la teoria degli spazi mentali di Fauconnier e può così rendere conto anche dei processi di costruzione del significato che avvengono durante la lettura di testi letterari. La teoria, in breve, postula che il significato abbia natura dinamica: «[la costruzione del significato è] un processo dinamico, nel quale le unità linguistiche innescano una serie di operazioni concettuali e di recupero delle conoscenze di fondo» (Evans e Green 162).

Le recenti ricerche dirette ad applicare la teoria del blending ai testi letterari si sono avvalse delle preziose esplorazioni condotte sull'uso del blending in contesti non letterari (cfr. Fauconnier e Turner, "Mental Spaces" e *The Way We Think*; Fauconnier *Mappings in Language e Mental Spaces*; Turner, "Conceptual blending and counterfactual argument"). Gli studi cognitivi sul blending dimostrano come esso abbia giocato un ruolo decisivo nell'evoluzione umana e nello sviluppo delle nostre capacità di pensiero. L'integrazione concettuale, che viene riconosciuta come una capacità generale della mente, sembra essere cruciale per il pensiero umano, in quanto si manifesta in una varietà inesauribile di attività e situazioni: arte, letteratura, linguistica, matematica, scienze politiche, teologia, psicoanalisi, cinema e interazioni quotidiane:

È così che conosciamo il mondo e non ci sono altri modi per farlo. Il blending non è qualcosa che facciamo oltre a vivere nel mondo, ma proprio il nostro modo di vivere nel mondo. Vivere nel mondo umano significa 'vivere nel blend', o, più precisamente, vivere in una varietà di blend coordinati. (Fauconnier e Turner, *The Way We Think* 390)

Il blending può spiegare, per esempio, come gli esseri umani riescano a eseguire scenari mentali ipotetici, a formulare ipotesi alternative, a mentire o a imitare, a simulare o a ingannare. Il blending, di fatto, è la chiave per comprendere la nostra immaginazione, o la nostra creatività, e i modi in cui elaboriamo il significato. Più precisamente, il programma di ricerca di Fauconnier e Turner mira a dimostrare che gli esseri umani sono divenuti «esseri cognitivamente moderni» (xvi) in virtù

dello sviluppo di questa loro attitudine specifica al blending concettuale.

Riteniamo che il blending concettuale sottenda e renda possibili tutte queste diverse conquiste, che a esso si debbano il linguaggio, l'arte, la religione, la scienza e altre imprese esclusivamente umane, e che esso sia essenziale per il pensiero quotidiano come per le capacità artistiche e scientifiche. (vi)

L'idea fondamentale dell'integrazione concettuale è nata dal riconoscimento del fatto che spesso costruiamo significati che non sembrano derivare da strutture concettuali o linguistiche preesistenti. Come è possibile questo fatto? Spazi concettuali particolari (chiamati «spazi mentali», «frames» o «spazi sorgente») possono essere attivati da stimoli diversi (linguistici, per esempio, o visuali) e integrati in nuove strutture emergenti, ovvero nei blend. Lo spazio del blend si avvale del materiale ripreso dagli spazi sorgente (in una relazione sorgente-obiettivo), ma può diventare completamente coerente solo quando tra gli elementi dei due spazi sorgente vengono selezionati quelli *rilevanti* per la creazione di nuove strutture emergenti. Il blend resta connesso con gli spazi sorgente, ma allo stesso tempo ha una propria logica e contiene informazioni che non sono presenti in nessuno dei due spazi sorgente. Nell'attività cognitiva necessaria per costruire i blend, che per lo più resta invisibile alla coscienza, vediamo come nuove conoscenze possano essere prodotte in forme creative e dinamiche.

La teoria del blending implica un modello che si compone di quattro spazi: due spazi sorgente, uno spazio generico che raccoglie le informazioni dei due spazi sorgente in generale e un blend nel quale le informazio-

ni provenienti dai due spazi sorgente vengono combinate e affinate. Questa teoria è sorta come generalizzazione della teoria della metafora concettuale sviluppata da George Lakoff e Mark Johnson nel loro studio pionieristico *Metaphors We Live By*. Se i teorici della metafora concettuale assumono che le proiezioni da uno spazio verso l'altro siano «dirette, a una via e positive» (Turner, *The Literary Mind* 60), i teorici del blending concettuale affermano che i concetti possano amalgamarsi in più di una direzione. Gli spazi sorgente proiettano sul blend le loro proprietà, ma ciò non significa che le proiezioni vadano solo dagli spazi sorgente allo spazio obiettivo, come nel caso delle metafore. Un'altra caratteristica particolare del blending concettuale è che il blend può proiettare all'indietro sugli spazi sorgente, che a quel punto diventano spazi obiettivo. Questa proiezione retrograda, però, non avviene in tutti i casi. In altri casi ancora, inoltre, il blend risultante può retroproiettare verso più di uno degli spazi sorgente, in un blend multidirezionale. Le relazioni che si creano nelle metafore concettuali, di fatto, possono essere viste come casi particolari del più complesso blending concettuale. Un'altra proprietà degli spazi *blended* sarebbe che la struttura emergente dal blending non è soggetta ai vincoli degli spazi sorgente: il blend, cioè, non è una semplice combinazione delle proprietà proiettate. La teoria del blending concettuale può valere non solo per i normali contesti linguistici, ma anche per il caso più complesso delle opere letterarie e, in particolare, può aiutarci a comprendere la nostra risposta agli effetti letterari del testo: «una delle cose più notevoli della teoria del blending e di altri approcci cognitivisti è che essi ci rivelano la raffinatezza delle nostre risposte abituali alla

letteratura e alle arti» (Hogan 114). Senza la proiezione, durante la lettura, di blend elaborati (consapevolmente o meno), l'esperienza della letteratura avrebbe per noi ben poco significato e non saremmo in grado di affrontare questioni decisive per le nostre capacità di lettura.

4. Il blending concettuale: collegamenti con i testi letterari

L'analisi del blending in relazione ai testi letterari può dimostrarsi assai utile rispetto a una serie di questioni diverse: in primo luogo, poiché la lettura implica sul breve termine la costruzione di spazi mentali interconnessi, una descrizione accurata dell'interazione fra tipi diversi di spazi mentali aiuterà a rendere conto degli effetti letterari delle storie. In secondo luogo, le rappresentazioni di spazi mentali narrativi non emergono solo da informazioni 'reali' o 'fattuali' interne allo *story-world*, ma possono anche derivare da ciò che nella storia 'non è reale', per esempio dalla molteplicità degli spazi mentali creati dai desideri, dai sogni, dalle ipotesi irrealizzate dei personaggi, o da alternative che sono considerate ma non attualizzate.

Ritengo quindi che i numerosi strumenti concettuali offerti dalla teoria del blending possano essere molto utili per comprendere la mente del lettore impegnato nella lettura di narrazioni letterarie. Il blending di spazi mentali narrativi potrebbe aiutarci a chiarire le dinamiche che si producono nella mente durante l'esecuzione di esercizi immaginativi straordinari. Come scrivono Fauconnier e Turner, «il prossimo passo nello studio

della mente è lo studio scientifico della natura e dei meccanismi dell'immaginazione» (*The Way We Think* 8).

Lo studio di un'operazione mentale fondamentale come il blending è giustificato dalla relazione generale che intercorre tra scienze cognitive e teorie della narrativa. In questo senso, le scienze cognitive possono offrire una possibilità di analisi diversa ma complementare per spiegare la produzione di significato in contesti letterari. Se le teorie narrative riguardano gli aspetti dinamici della formazione del significato, l'intuizione essenziale della teoria del blending può offrire nuove basi teoriche per comprendere il funzionamento del nostro pensiero e della nostra immaginazione negli atti di lettura. Ciò che voglio mettere a fuoco, in particolare, è il carattere di operazione mentale 'invariante' del blending, con lo scopo di mostrare che esso potrebbe essere «il motore centrale della nostra produzione di significato» (Turner, *Cognitive Dimensions* 21) quando leggiamo letteratura. Delle prove a sostegno di questa tesi possono essere raccolte tramite l'analisi di due racconti di Hemingway. Come ha suggerito Turner nel suo *Cognitive Dimensions*, la capacità di eseguire il blending può essere stata il meccanismo decisivo per lo sviluppo nell'uomo di comportamenti mentali avanzati. Il mio scopo è dimostrare che ciò è facilitato anche dagli esercizi mentali che compiamo quando leggiamo delle opere letterarie:

[Il blending] è parte di noi, [...] [di] tutti gli esseri umani cognitivamente moderni, a partire da un'epoca che precede di molto la storia che è oggetto di storiografia e che si prolunga indefinitamente nel futuro della nostra specie. Il blending è fondamentale, non eccezionale. (21)

5. *Il blending di spazi mentali narrativi nei racconti di Ernest Hemingway*

Nella letteratura critica sulla narrativa breve di Ernest Hemingway si incontrano molte riflessioni sulla molteplicità di significati dei testi, ma non si incontrano mai delle riflessioni su come si sia arrivati a quei significati, ovvero su come si sia potuto sciogliere l'enigma del testo sulla base delle poche informazioni che esso offre al lettore. In che modo quei critici hanno potuto ricavare il significato del testo, dal momento che gran parte dell'informazione ne è stata lasciata fuori? Come hanno osservato molti interpreti, la narrativa breve di Hemingway affronta questioni che mettono in gioco concetti astratti come il nulla, la morte, il vuoto, il fallimento e così via, concetti generalmente difficili da afferrare. Nondimeno, i lettori competenti riescono a ricavarne il significato e a esprimerlo in risposte critiche perfettamente articolate.

In questa sede mi interessa riflettere sulla narrativa breve di Hemingway in quanto 'prodotto della mente umana', cosicché il mio assunto principale sarà che, in assenza di un esame accurato della natura del linguaggio di questi racconti, e senza una comprensione delle possibilità e dei limiti imposti al linguaggio dal pensiero, la ricezione critica di Hemingway continuerebbe ad accumulare nuove interpretazioni, ma non potrebbe rendere conto della loro natura e della loro origine. I lettori competenti, ormai, dovrebbero cercare di spiegare come possa essere pensata la narrativa breve e dovrebbero guardare, e *vedere*, sotto 'la punta dell'iceberg'. Poiché la letteratura è ritenuta l'espressione forse più elevata dell'uso del linguaggio, questo sforzo analitico ci aiute-

rebbe a comprendere le molteplici modalità di funzionamento del linguaggio e i modi intricati in cui i collegamenti mentali vengono stabiliti:

Il linguaggio, per come lo usiamo, non è che la punta dell'iceberg dei processi cognitivi di costruzione. Mentre il discorso si dispiega, dietro la scena accadono molte cose: appaiono nuovi domini, vengono stabiliti collegamenti, si attivano significati astratti, emergono e si diffondono strutture interne, il punto di vista e la focalizzazione continuano a modificarsi. La conversazione quotidiana e il comune ragionamento poggiano su creazioni mentali invisibili, di natura astratta, che [...] essi contribuiscono a determinare, ma che di per sé non definiscono interamente. (Fauconnier, *Mental Spaces* xxii-xxiii)

La mia ipotesi di lavoro è che dobbiamo indagare su 'ciò che accade dietro la scena' nella narrativa breve di Hemingway, anche allo scopo di esplorare le connessioni tra *cognitive poetics* e critica letteraria. Dobbiamo collegare la critica al cognitivismo per capire come i lettori costruiscano concetti dinamici, strutturino schemi diversi, costruiscano spazi mentali e stabiliscano connessioni. Ancora, dobbiamo osservare strutture concettuali quali le metafore e le metonimie. Infine, l'uso di una varietà di connessioni e schemi concettuali dovrebbe risultare parte di una continua attività svolta dai lettori competenti.

6. *Un'analisi di cognitive poetics: applicare il blending a Grande fiume dai due cuori e a Il ritorno del soldato di Ernest Hemingway*

Per gli scopi del presente lavoro farò un uso estensivo della cornice teorica del *blending*, in modo da svilupparne le implicazioni narratologiche per il modo in cui i lettori si dimostrano in grado di ragionare su eventi che sarebbero potuti accadere, ma che non sono accaduti, in *Grande fiume dai due cuori* e in *Il ritorno del soldato* di Ernest Hemingway. Il fascino di questi due racconti deriva dalle complesse relazioni che intercorrono fra spazi mentali narrativi irrealizzati che alludono continuamente ai modi in cui la 'realtà' della storia avrebbe potuto definirsi. A questo proposito, il lavoro cognitivo compiuto dal lettore consiste nel riflettere sulla ricca virtualità dischiusa dai diversi spazi mentali creati nel corso della lettura.

Cominceremo con un'incursione attraverso la struttura della mente dei personaggi e gli effetti della loro attività mentale. Più precisamente, guarderò alla varietà di spazi mentali che si formano nella mente dei personaggi e cercherò di spiegare la loro capacità di creare complessi scenari mentali paralleli. Prima di sviluppare ulteriormente questo punto, però, conviene forse approfondire il concetto di funzionamento mentale cognitivo, nei termini proposti da Alan Palmer nella sua analisi delle menti finzionali (322-48). La teoria della mente pensante (o del funzionamento mentale cognitivo), con le sue strutture e operazioni, quale è stata sviluppata nelle scienze cognitive, riguarda l'elaborazione dinamica dell'informazione. Oggi le scoperte degli scienziati cognitivi possono essere applicate alla comunicazione nar-

rativa, che a sua volta può fornire spunti illuminanti per consolidare ulteriormente la teoria della mente. Di conseguenza, la teoria del funzionamento mentale cognitivo può trarre benefici da due ambiti di ricerca: la vita mentale degli individui reali e quella delle figure create dai testi letterari:

La narrativa può aiutarci a organizzare la nostra comprensione del mondo. Si può sostenere che le strategie cognitive che consentono agli interpreti di identificare e osservare i ruoli e le relazioni dei personaggi di una storia hanno la stessa origine di – sono fondamentalmente continui con – quelle usate per dare un senso alle strutture di partecipazione nelle situazioni di socializzazione in genere. (Herman, *Story Logic* 121)

La teoria del funzionamento mentale cognitivo può quindi essere applicata alla comunicazione narrativa quale è definita nella narratologia classica, con i suoi quattro livelli di elaborazione del significato: l'autore, il lettore, il narratore e il personaggio dello *storyworld*. In primo luogo, l'autore si impegna nel compito cognitivo di elaborare informazioni finzionali o fattuali in modo da produrre un testo verbale con la storia e il mondo testuale a esso correlati. Il lettore elabora il testo in modo da produrre rappresentazioni mentali complesse dello *storyworld*. Al livello successivo, ci sono quelle due diverse figure di autore e di lettore che sono l'autore implicito (Booth) e il lettore implicito (Iser). L'autore implicito manipola l'informazione del testo così da suscitare particolari reazioni, sentimenti o disposizioni nel lettore implicito. Al livello del testo, il narratore propone i suoi commenti sullo *storyworld* o le sue riflessioni sulle relazioni tra le figure che lo animano. Il quarto li-

vello, quello delle figure dello *storyworld*, coglie la totalità degli individui interagenti, che si formano le proprie rappresentazioni mentali di ciò che percepiscono nello *storyworld*; possono compiere inferenze, prefigurare possibilità, riflettere sui fatti accaduti o costruirsi i propri mondi virtuali. In sostanza, possono «impegnarsi in qualsiasi attività cognitiva che ci venga in mente» (Margolin 273).

Come nota chiaramente Uri Margolin, tuttavia, i modelli e i concetti elaborati dalle scienze cognitive (provati sperimentalmente su menti reali) possono essere applicati alle menti letterarie solo a condizione che restiamo consapevoli dei ‘confini del mondo finzionale’ nel quale ci muoviamo. Le figure dello *storyworld* devono solo apparire umane quanto basta e noi dobbiamo *fingere* che esse possano esistere al di fuori del testo che di fatto le crea semioticamente (273). Posta questa premessa, le figure dello *storyworld* compiono azioni sulla base dei processi analitici e cognitivi che si svolgono nelle loro menti finzionali. Attingendo alla potente cornice teorica delle scienze cognitive, la narratologia può avvalersi dei concetti e delle categorie relativi alla più ampia teoria della mente e del pensiero, allo scopo di mappare le miriadi di menti finzionali della narrativa e inoltre – prospettiva ancora più promettente – di formulare nuove teorie della lettura.

La mia tesi è che, attingendo alla teoria delle menti finzionali e del funzionamento mentale cognitivo, così importanti nel quadro complessivo delle scienze cognitive, possiamo costruire una nuova teoria della lettura. L’attribuzione di un funzionamento mentale cognitivo alle figure dello *storyworld* può risultare essenziale allorché cerchiamo di indagare una grande varietà di ope-

razioni cognitive in atto. Nel caso dei racconti di Hemingway, ignorare le menti finzionali dei personaggi significherebbe probabilmente sottrarre allo *storyworld* la sua fonte più ricca, e cioè perdere quella parte così ricca dello *storyworld* che si crea quando i personaggi fantasticano, simulano, considerano alternative e formulano ipotesi. Detto altrimenti, significherebbe ignorare una capacità cognitiva essenziale, ovvero la capacità mentale dei personaggi di realizzare integrazioni concettuali complesse. I personaggi di Hemingway, infatti, mostrano una poderosa capacità di creare alternative nella propria mente e di produrre dei blend tra questi spazi mentali e altri suscitati dalla loro 'realtà fattuale'.

In *Grande fiume dai due cuori* e *Il ritorno del soldato*, i personaggi di Hemingway hanno la capacità straordinaria di agire mentalmente sull'irreale, di gestire scenari mentali diversi contemporaneamente e di eseguire simulazioni cognitive *off-line*. Sono costantemente impegnati nella costruzione di spazi mentali e di connessioni e blend tra questi spazi. Agiscono in questo modo perché esso offre loro intuizioni significative del mondo narrativo in cui vivono. Questo tratto costante dei personaggi di Hemingway ha qualcosa a che fare con la loro intima inclinazione a fantasticare e a immaginare spazi mentali che sono in contrasto con ciò che essi di fatto esperiscono. In alcuni casi, i personaggi costruiscono mondi alternativi o spazi controfattuali che sembrano il prodotto di una mente narrativa che supera i limiti dello spazio mentale piuttosto ristretto proiettato dalla loro realtà fattuale. Nel caso di *Il ritorno del soldato*, molti personaggi preferiscono vivere in spazi blended, che emergono da elementi sia fattuali, sia con-

trofattuali. Sembra che solo in questo ricco spazio blended i personaggi possano sentirsi *realizzati*. Di conseguenza, contro il luogo comune critico secondo il quale i personaggi di Hemingway cercano di fuggire verso l'isolamento e la solitudine, si può affermare che i personaggi della sua narrativa breve si ritirano solo parzialmente dalla realtà fattuale del testo e che lo fanno in quanto hanno bisogno di momenti privati per costruire dei blend mentali complessi che diano loro una visione più ampia del loro mondo e di se stessi.

È su quest'ultimo punto che vorrei ora soffermarmi, e in particolare sulla straordinaria capacità di questi personaggi di costruire immagini controfattuali di se stessi – qualcosa che potremmo chiamare un «sé controfattuale». Tuttavia, conviene dire subito che questo sé controfattuale non ha niente a che fare con i temi, pure correlati, del doppio, in letteratura, e della personalità schizofrenica, in psichiatria. I sé controfattuali di questi personaggi, al contrario, dimostrano che nelle menti dei personaggi è presente un grande potenziale creativo. In quanto vivono in spazi blended, essi sono in grado di reinventare se stessi creativamente e immaginativamente. Hanno una visione duplice, di ciò che sono veramente e insieme di come potrebbero essere, o di come potrebbero cambiare in un mondo controfattuale che offrisse loro la possibilità di dare corpo ai loro sé più creativi. Sono questi sé controfattuali che possono comodamente ospitare i loro desideri, sogni e fantasie.

6.1. *Il blend creativo delle identità: Grande fiume dai due cuori*

In molti racconti di Hemingway i lettori incontrano un'immagine ricorrente: personaggi che esaminano il proprio riflesso in uno specchio, in un vetro o in qualche altra superficie riflettente. È anche il caso di *Grande fiume dai due cuori*, dove i lettori possono osservare il protagonista Nick Adams mentre guarda «nell'acqua limpida e bruna, colorata dai sassi del fondo» (233). A lungo Nick guarda la trota nell'acqua, poi si volta e guarda in direzione della corrente e infine il narratore osserva che «molto tempo era passato da quando Nick aveva affondato lo sguardo in un corso d'acqua e visto delle trote» (234). Questa immagine diventa più significativa nel contesto della storia: Nick compie la sua escursione solitaria dopo l'esperienza traumatica della guerra, che lo ha cambiato drammaticamente e che ha acuito le sue paure, il suo disinganno e il suo sentimento di una perdita improvvisa. Con questo fardello emotivo che grava sulla sua mente (reso più evidente dall'insistenza sul fardello fisico del pesante zaino che porta sulle spalle: «Anche così, era troppo pesante. Troppo, troppo pesante. [...] Camminava lungo la strada sentendo il dolore provocato dalla tensione del pesante sacco da montagna»; 234-35), Nick vede il proprio riflesso nella «superficie vitrea e convessa del gorgo» (233). Ma Nick presumibilmente ricaverà un'immagine di sé assai distorta dalla superficie dell'acqua, che «si gonfiava per la resistenza offerta dai piloni di tronchi del ponte» (233), anche a causa del pietrisco e della sabbia sollevati dalla corrente. Così, anche se Nick Adams vede se stesso nell'acqua, probabilmente non potrà riconoscere tutti

i dettagli del proprio volto. In questo modo, i lettori ricavano due rappresentazioni del personaggio: il Nick Adams 'reale', che compie l'escursione per pescare, e l'altro Nick, che può essere intravisto come riflesso sulla superficie del ruscello increspato dalle onde. Verosimilmente, quando guarda in acqua dal ponte su cui è posizionato, Nick ottiene solo un'immagine parziale del proprio corpo. Ad ogni modo, egli può vedere il proprio volto più chiaramente. Ciò non dovrebbe sorprendere: quando guardiamo una fotografia o un dipinto, normalmente, ci concentriamo sul volto della figura rappresentata e osserviamo «Quella è Monna Lisa», o «Quello è il mio migliore amico». Ciò che facciamo, in questi casi, è costruire una rete mentale nella quale l'intero corpo dell'individuo è mappato sulla sua parte più saliente: il volto. Nel blend, il volto (proiettato a partire da uno spazio sorgente) e il corpo (proiettato a partire da un altro spazio sorgente) si fondono, e il volto diventa l'identità personale dell'individuo. Il collegamento mentale che unisce parte e intero (volto e corpo), a partire da due sorgenti distinte, trasformerà l'individuo in un 'unico' essere nel blend. Il binomio estrinseco parte-intero, o *relazione vitale*, si comprime in 'unicità' mediante il blending, tramite il quale anche altre connessioni esterne tra spazi sorgente possono essere compresse in unicità: Causa-Effetto, Tempo, Spazio, Identità, Cambiamento e così via (Fauconnier e Turner, *The Way We Think* 88-102).

In *Grande fiume dai due cuori*, la relazione parte-intero è compressa nel blend in un essere unico. Il Nick Adams del blend è diverso dal Nick Adams della realtà fattuale e questa distinzione è messa in luce dal fatto che i suoi lineamenti riflessi nell'acqua non corrispondono

alla sua abituale rappresentazione di se stesso, ciò che può costituire la ragione per la quale egli stenta a riconoscersi nella superficie riflettente dell'acqua. Chiaramente, l'immagine distorta che lentamente emerge nell'acqua è lontana dall'essere la rappresentazione del personaggio della realtà fattuale della narrazione. In questa realtà, Nick Adams è positivamente impegnato in attività eminentemente pratiche: monta il campo nella foresta, pesca con sicurezza, prepara la cena. L'intensa attività fisica di Nick e il suo completo assorbimento nelle azioni che compie indicano che egli trae una soddisfazione crescente dall'esecuzione di compiti ordinari, apparentemente poco significativi; l'attività fisica e le sensazioni più comuni possono offrire soddisfazione:

Nella tenda la luce filtrava attraverso la tela bruna. C'era un buon odore di tela. C'era già un che di accogliente e misterioso. Mentre entrava strisciando nella tenda, Nick era felice. Per tutto il giorno non era mai stato infelice. Ma questo era diverso. Adesso la cosa era fatta. C'era stato qualcosa da fare. E adesso era fatto. Era stata una camminata faticosa. Nick era molto stanco. Ma era fatta. Aveva piantato la tenda. Era sistemato. Nulla poteva toccarlo. Era un bel posto per campeggiare. E lui era lì, in quel bel posto. Era nella sua casa, dove se l'era costruita. E adesso aveva fame. (240)

Tuttavia, la sua estrema concentrazione sul momento presente e l'insistenza con cui si tiene in movimento possono anche essere segnali del fatto che il personaggio cerca di tenere la propria mente e i propri pensieri sotto controllo. Forse Nick cerca di dimenticare la sua immagine distorta nell'acqua allo stesso modo in cui cerca di ignorare la presenza minacciosa della palude, o

almeno di ritardare il confronto con i pericoli e le paure che si sollevano da quel luogo. Questa potrebbe essere la ragione per cui il personaggio conclude, attraverso la voce narrante: «nell'acqua rapida e profonda, nella mezza luce, pescare sarebbe stato una tragedia. Pescare nella palude era una tragica avventura. Nick poteva farne a meno. Oggi non aveva voglia di scendere ancora più a valle» (258-59).

Le circostanze materiali in cui si trova Nick agiranno come ancore per la costruzione di spazi mentali più complessi, che infine si amalgameranno e formeranno il sé creativo del personaggio. Certo può sembrare che questo luogo pullulante di attività fisica lo protegga, ma egli non è del tutto al sicuro. Alcune immagini mostrano che Nick Adams è sempre consapevole dei rischi: la vista della campagna bruciata, profondamente sconvolta dalla guerra, le cavallette nere di fuliggine, il dolore fisico dopo un giorno di cammino in salita, la nebbia che sale dalla palude, l'urto della corrente gelida. In qualche modo, queste immagini ricorrenti provano che la psiche di Nick non è ancora del tutto guarita. Ma gli esseri umani, o quasi umani, ancora una volta, non abitano mai un solo spazio mentale e così Nick comincerà a lavorare sul suo ancoraggio materiale per crearsi uno spazio mentale controfattuale più accogliente. In questo spazio, al contrario, Nick Adams conserva solo quelle proprietà che gli garantiranno la disposizione necessaria per rinnovare il suo sé ferito, ovvero le proprietà di una terra fertile: «un lungo terreno ondulato, con frequenti salite e discese, sabbioso sotto i piedi; e una campagna nuovamente viva» (237); poi ricorda Hopkins, suo amico e compagno in guerra, e infine fa il caffè «secondo Hopkins» (243) e ripensa ai progetti che avevano fatto in-

sieme, di andare a pescare, in estate, e di navigare lungo la riva settentrionale del Lago Superiore. Purtroppo, «Hopkins non lo videro mai più» (243); il dolore causato dalla sua scomparsa è immediatamente respinto da un sentimento di onore, come se il semplice fatto di preparare il caffè come lo avrebbe fatto Hopkins fosse per lui «un trionfo». Il fatto è che Nick Adams non vive in nessuno di questi due spazi (lo spazio materiale e lo spazio mentale controfattuale), ma nel blend. Nel blend, Nick Adams è un essere unico, con proprietà da entrambi gli spazi sorgente: è eccitato e si sente minacciato, isolato e vicino ai suoi compagni, abbattuto e gioioso, energico e letargico. Può essere che il riflesso che Nick vede nell'acqua sia proprio questo blend impossibile, il suo sé composto e travagliato. L'evidente diversità tra gli spazi sorgente dei due distinti sé di Nick è stata proiettata nel blend che rappresenta un Nick Adams unico, che non ha ancora avuto il tempo di abituarsi a questo blend del suo nuovo sé.

In *Grande fiume dai due cuori* la focalizzazione scende nella coscienza di Nick Adams: il racconto descrive il viaggio di Nick via dalla città di Seney e verso il fiume nel contesto della sua breve vicenda nel dopoguerra: «Nick si sentiva felice. Sentiva di essersi lasciato dietro tutto, il bisogno di pensare, il bisogno di scrivere, altri bisogni. Era tutto alle sue spalle» (235). Con la sua personale gita per pescare, l'ormai maturo Nick vorrebbe sfuggire alle realtà del mondo complesso che ha conosciuto durante la Guerra Greco-Turca, così come a quelle della sua vita incerta all'indomani della Prima Guerra Mondiale, e dunque cerca di *non pensare* o semplicemente di ignorare la paura suscitata dalla vista della «palude oscura». Dopo una difficile camminata su per la

collina, Nick trova un posto sicuro dove accamparsi, ma questa ‘casa’ temporanea che si è costruito è circondata dalla palude minacciosa che si estende lungo i binari. Di conseguenza, egli è sempre consapevole delle paure e delle minacce in agguato: «Oltre il fiume, sulla palude, nell’oscurità quasi totale, vedeva levarsi una nebbiolina» (241); o «Fuori, attraverso l’imboccatura della tenda, vedeva i bagliori del fuoco, quando la brezza notturna lo ravvivava. Era una notte silenziosa. Un silenzio assoluto gravava sulla palude» (243).

È chiaro che l’immagine della palude oscura, che troviamo in molti racconti con Nick Adams e anche in racconti con altri personaggi, suggerisce la ricca storia psicologica dell’autore-personaggio – più ricca, probabilmente, della sua storia effettiva. A questo punto del racconto, come ha notato Moddelmog, il nostro interesse principale è diretto sulla psiche di Nick (20). Certo, molti critici hanno associato la palude reale con la ‘palude mentale’ di Nick, sorgente potenziale di molte esperienze negative, come la paura del matrimonio o della paternità, o di sciagure, morte e altre forme di perdita, che complessivamente delineano l’immagine di una visione del mondo estremamente tormentata, nonché il desiderio di fuga del personaggio o, piuttosto, il suo desiderio di non entrare in un mondo travagliato nel quale ideali, compagni, libertà e amore sono andati perduti, per essere sostituiti da violenza, paura, morte, insensatezza e disinganno.

6.2. *Il blend dei frame e la costruzione del sé: Il ritorno del soldato*

Il lettore di *Il ritorno del soldato*, se prende *Grande fiume dai due cuori* come punto di riferimento, ne ricava un chiaro indizio della ‘palude mentale’ del protagonista, anche se non si tratta più di Nick Adams, ma di Harold Krebs. Krebs, infatti, può essere visto come l’alter ego di Nick. Come *Grande fiume dai due cuori*, anche *Il ritorno del soldato* mostra l’impatto della guerra sulla psiche traumatizzata di Harold, un soldato che torna nella sua città natale e presso la sua comunità d’origine più tardi dei suoi compagni. I critici hanno rilevato il sentimento di perdita e disinganno del personaggio e la sua incapacità di reintegrarsi in una comunità che non cerca davvero di comprendere i cambiamenti che si sono prodotti nella sua mente. Deriva da qui il travaglio interiore di Harold, che è lo stesso di Nick Adams in molti altri racconti. È lecito affermare che entrambi i personaggi fungono in qualche modo da personaggi prototipici per la narrativa breve di Hemingway: personaggi che sono stati traumatizzati dalla guerra, che hanno dovuto affrontare molti conflitti irrisolti e che infine sono destinati, significativamente, a ritirarsi. Tuttavia, il fatto che anche per altri racconti analoghi a questi i critici abbiano insistito su un sentimento traumatico, che perdura attraverso la storia di un personaggio che cerca di scappare, indica che non si è esplorata adeguatamente la varietà degli spazi mentali che possono essere sviluppati a partire da quelle storie: «per qualsiasi storia, – ha scritto Turner – possiamo sviluppare una grande varietà di spazi mentali» (*The Literary Mind* 132).

Se ci concentriamo sulla ‘casa del soldato’ (la realtà ‘fattuale’ del personaggio), per esempio, comprendiamo perché alcuni critici notino che si tratta di una casa ‘a rovescio’, che costringe Harold Krebs a cercare un altro luogo dove sottrarsi alla paura, al disinganno e a un sentimento di perdita. Ciò che intendo suggerire è che dovremmo considerare anche le altre narrazioni mentali innescate dall’esperienza reale di Krebs. In primo luogo, la sua storia sviluppa l’ampio spazio mentale delle relazioni che egli intrattiene con la comunità e con la sua famiglia. Krebs non ‘vive’ davvero nella sua ‘casa’ o comunità; si sente rifiutato e trascurato dai membri della comunità che non vogliono ascoltare i suoi racconti sulla guerra. È solo quando egli inventa storie di guerra più emozionanti o quando attribuisce a se stesso cose accadute ad altri che le persone lo ascoltano davvero: «Krebs scoprì che per farsi ascoltare doveva mentire, e dopo che l’ebbe fatto un paio di volte anche lui provò un senso di repulsione per la guerra e per i discorsi sulla guerra» (163). Per Krebs, il ritorno a casa non è il momento del saluto degli eroi e le bugie che egli deve dire sono la sola forma di comunicazione possibile con una comunità che non dimostra interesse né rispetto. Questo bisogno continuo di storie di guerra inventate, esagerate, o di raccontare in modo letterario storie false finisce per nauseare il personaggio, per esempio quando egli si rende conto dell’insensibilità della sua famiglia nei suoi confronti: «Krebs si sentì nauseato» (164). Non è quindi sorprendente che Harold Krebs non voglia restare in questa ‘casa’ e che desideri fuggire, ma dovremmo anche ricordare che «non viviamo in un unico spazio mentale narrativo, ma ci distribuiamo dinamicamente e variabilmente in una molteplicità di spazi» (Turner, *The*

Literary Mind 136). È per questo che dovremmo guardare più in profondità in un altro spazio mentale narrativo abitato dal personaggio – uno spazio mentale alternativo creato dall'inclinazione di Harold a fantasticare, simulare e valutare alternative. Come in molti dei racconti di Nick Adams, gli spazi mentali incompatibili entrano in conflitto: mentre nella realtà 'fattuale' a Krebs non accade *niente* (i lettori ne deriveranno il senso di una realtà destabilizzante), nel suo spazio mentale alternativo accade *di tutto*. Harold Krebs elabora continuamente scenari mentali controfattuali e non lo fa solo per determinare cambiamenti marginali nella realtà fattuale in cui vive: il pensiero controfattuale mostra come il personaggio manipoli la propria identità e i propri atteggiamenti. La scena in cui Krebs è seduto sotto il portico, davanti a casa, come se si fosse messo al sicuro da rischi e coinvolgimenti di ogni sorta, è rivelatrice. Il lettore vede Harold, seduto, mentre guarda le ragazze che camminano sul lato opposto della strada. Nella lunga descrizione che la scena ci offre, Hemingway usa ripetutamente due sintagmi verbali – «gli piaceva» e il negativo «non voleva» – che trovo illuminanti per il modo in cui rilevano la netta diversità tra i due spazi mentali (quello innescato dalla realtà fattuale e quello alternativo e controfattuale). Lo spazio mentale alternativo del personaggio può accogliere i suoi desideri:

Gli *piaceva* guardarle, però. C'erano tante belle ragazze. Avevano quasi tutte i capelli corti. Quando lui era partito, solo le bambine portavano i capelli così, o le ragazze allegre. Portavano tutte maglioni e camicette dal colletto rotondo. Era la moda. A Krebs *piaceva* guardarle dalla veranda anteriore mentre passavano sull'altro marciapiede. Gli *piaceva* guardarle passeg-

giare all'ombra degli alberi. Gli *piacevano* i colletti rotondi sopra i maglioni. Gli *piacevano* le loro calze di seta e le scarpe senza tacco. Gli *piacevano* i loro capelli corti e il loro modo di camminare. (165, corsivi miei)

Sarà l'insistenza su dettagli come i disegni dei maglioni, la sensazione quasi fisica, tattile, delle calze di seta, o l'ombra degli alberi, che delineano uno spazio mentale percettivamente ricco e capace di accogliere i desideri del personaggio. In ogni caso, si tratta di uno spazio che non diventerà mai reale nel mondo della storia. Sembra che a Krebs basti contemplare nella propria mente un mondo che non può diventare reale, come si vede anche in questa rappresentazione indiretta dei suoi pensieri:

La verità era che *non le voleva* [le ragazze] proprio. Erano troppo complicate. Ma c'era un'altra cosa. Vagamente desiderava una ragazza, ma *non voleva* dover faticare per averla. Gli sarebbe piaciuto avere una ragazza, ma *non voleva* dover sprecare troppo tempo per conquistarla. *Non voleva* impegnarsi negli intrighi e nelle macchinazioni. *Non voleva* doverle corteggiare. *Non voleva* dire altre bugie. (89, corsivi miei)

La tensione tra i suoi desideri e i limiti di ciò che può affrontare è, di fatto, la tensione tra i due spazi mentali: da una parte, lo spazio mentale in cui Krebs non è accettato, e quindi la paura dei legami e il rifiuto di lasciarsi coinvolgere (*non voleva* aveva a che fare con niente di ciò che impongono le regole della comunità); dall'altra, lo spazio alternativo in cui il pensiero controfattuale del personaggio crea un mondo nel quale egli può comuni-

care con i membri della comunità e della sua famiglia e dove si sente pienamente integrato e accettato.

Ad ogni modo, il personaggio non *vive* in nessuno di questi due spazi mentali singolarmente. Egli vive piuttosto nel blend dei due spazi. Data la diversità tra lo spazio mentale della realtà fattuale e quello dello scenario controfattuale, è solo nello spazio del blend che le inconsistenze possono trovare una composizione. Dunque dovremmo rilevare come la mente del personaggio esibisca un funzionamento complesso per cui egli non vive in un unico spazio mentale, ma si distribuisce dinamicamente in una molteplicità di spazi. Sembra che Harold Krebs viva nell'*impossibile* del blend, uno spazio *confittuale* che implica una grande varietà di operazioni mentali: proiettare elementi degli spazi mentali esistenti, amalgamarli e integrarli nello spazio del blend attivato. Questo spazio mentale del blend, probabilmente, è il più solido e 'realistico'¹ ed è inoltre essenziale per il nostro pensiero. Quando creiamo il blend prendiamo elementi da entrambi gli spazi sorgente, ma il blend contiene informazioni nuove, che in essi non c'erano. Questa struttura nuova che si aggiunge suscita operazioni complesse che servono a illuminare aspetti impreveduti di significati nuovi che si formano. Il contrasto fra gli spazi sorgente è compresso nel blend: le bugie che Krebs deve raccontare sulla guerra per farsi ascoltare dalla comunità e il

¹ Secondo Turner, gli spazi blended sono i più 'realistici' in quanto mettono in luce il fatto che la vita, come il significato, non sta mai nei limiti di un unico spazio mentale, ma implica operazioni mentali che attraversano spazi mentali diversi: «la vita non resta mai nei limiti di un unico spazio narrativo e nemmeno di un insieme di spazi a cui corrisponda uno spazio generico che ci offrirebbe tutto ciò che vogliamo sapere. La realtà è nel blend» (Turner, *The Literary Mind* 136).

desiderio di dire la nuda verità – «che aveva sempre avuto una fifa maledetta, da morire» (164) – sono entrambi accolti nel blend, dove i *non eventi* diventano reali. È solo nello spazio del blend che Harold può essere sincero e dire agli altri che cosa gli sia davvero accaduto in guerra ed è qui che la sua famiglia si mostra veramente simpatetica nei suoi confronti e si interessa alla sua esperienza di soldato. Dall'esterno, o piuttosto dallo spazio sorgente della realtà 'fattuale', questo evento ha l'apparenza di una lacuna, in quanto a esso non corrisponde alcuna azione (Krebs «non aveva nessuna voglia di parlare della guerra» e «nessuno aveva voglia di ascoltare»; 163). Esso tuttavia riceve alcune proprietà particolari dallo spazio controfattuale nel quale Krebs parla apertamente della paura della guerra e spiega come si sentisse davvero.

Un fatto notevole è che nel blend i *non eventi* diventino eventi. In quanto esseri umani, abbiamo un'elevata capacità di costruire sistemi complessi di *non eventi* che fungano da mattoni della cognizione. Harold Krebs non fa eccezione. Egli recupera fatti da entrambi gli spazi sorgente e ne riprende solo quegli aspetti potenzialmente utili per il blend. Complessivamente, Harold Krebs sviluppa nello spazio del blend una contraddizione – il blend è controfattuale rispetto alle sorgenti impiegate – e costruisce uno spazio mentale privilegiato che è *falso*. Tuttavia, la 'falsità' di questo spazio risulta irrilevante nella misura in cui gli elementi compressi nel blend possono gettare nuova luce sugli spazi sorgente. In altre parole, il processo si svolge così: la compressione *controfattuale/falsa* interna allo spazio del blend si deprime in relazioni *vere*, al di fuori di quello spazio, tra gli stimoli sorgente. La struttura degli stimoli è preser-

vata, ma lo scenario controfattuale del blend agisce su questa struttura, in un processo di proiezione retrograda per cui la struttura emergente del blend è proiettata all'indietro sugli spazi sorgente. Detto altrimenti, gli spazi sorgente sono modificati dal blend. 'Spacchettando' o disintegrando il blend, gli elementi del blend vengono separati e retroproiettati sulle sorgenti. Nel blend creato da Harold Krebs, i suoi stati mentali, le sue disposizioni i suoi desideri sono condivisi simpateticamente dalla sua famiglia e dalla comunità, che sembrano pensare e sentire in sintonia con lui. Di fatto, le analogie possono essere sfruttate per costruire un blend, ma è anche vero che queste analogie sono retroproiettate sugli spazi sorgente così da rivelare delle diversità. Mediante questa operazione mentale, gli elementi dei due spazi sorgente finiranno per essere modificati dal blending. Nel caso del racconto di Hemingway, l'Harold Krebs più fortunato del blend, in pace con se stesso e con il mondo intorno a lui, riconosciuto come un eroe di guerra, è retroproiettato nello spazio sorgente, nel quale esperisce l'indifferenza e l'ostilità della comunità. La diversità tra gli stimoli diventa sempre più evidente, e più dolorosa, e ciò finirà per agire sulle disposizioni e sull'identità del personaggio. Il blending conduce a una visione nuova dell'identità di Harold.

Rispetto all'identità, in effetti, *Il ritorno del soldato* propone un blend duplice e radicale, che raccoglie icasticamente aspetti diversi dell'identità del protagonista. In una struttura duplice come questa, entrambi gli spazi sorgente contengono diversi *frames*. Nel primo spazio, il *frame* CASA, normalmente collegato a idee di pace e armonia, è ironicamente rovesciato in un luogo ostile nel quale Harold si sente respinto e insoddisfatto, ciò

che può contribuire alla sua scissione identitaria. Nel secondo, il diverso *frame* della VISIONE offre a Krebs uno spazio di contemplazione reale (la scena in cui guarda le ragazze che camminano sull'altro lato della strada), ma anche uno spazio di contemplazione immaginativa (fantasie, sogni, desideri). In questo spazio sorgente alternativo, l'identità di Harold è assai diversa, in relazione a come egli vorrebbe essere in una realtà controfattuale. In sintesi, il blend delle identità suscita nel personaggio una considerevole trasformazione psicologica, che si proietterà sul suo sé e sulla sua identità attuali. Il lettore ha davanti a sé un personaggio la cui identità è stata oggetto di *blending*, dopodiché il *blending* è stato a sua volta scomposto, mediante la creazione di una serie di spazi mentali – un personaggio che ha imparato qualcosa di nuovo sulla sua 'vera casa', luogo che ormai è diventato troppo angusto e che non sembra capace di accoglierlo, e che dunque decide di continuare a vivere nel *blend*: «Voleva che la sua vita procedesse senza intoppi» (171).

In conclusione, vale la pena di osservare che le interpretazioni di questo racconto come storia di una fuga forzata vedono in Harold Krebs solo il personaggio che evita sistematicamente il coinvolgimento e la responsabilità. Leggendo il racconto in una cornice cognitivista, invece, i lettori scopriranno un personaggio capace di operazioni mentali sistematiche e complesse. La decisione di Harold Krebs di vivere nel *blend* ci dice molte cose sull'intrico e sulla creatività della sua vita mentale.

7. *Note conclusive*

Interpretando cognitivamente *Il ritorno del soldato* e *Grande fiume dai due cuori* siamo portati a stabilire un principio generale che governa il modo in cui il lettore costruisce le proprie rappresentazioni mentali delle storie di Hemingway: la concettualizzazione degli spazi mentali che emerge dallo *storyworld* ha sempre a disposizione la controfattualità e la usa come un'importante risorsa mentale. L'analisi richiede la costruzione di una rete di spazi controfattuali. L'interprete comincia sempre da uno spazio sorgente che corrisponde a una situazione narrativa presente o fattuale, ma dovrebbe anche costruire un altro spazio mentale desiderato, che accolga i desideri, gli scenari alternativi o i progetti non realizzati del personaggio. Un fatto notevole è che, lungi dall'essere ostacolato dalla palese incompatibilità tra i due spazi sorgente, il blending di fatto opera al di sopra di questa incompatibilità. Propriamente, il blending opera efficacemente al di sopra dell'urto causato dalla diversità degli stimoli, in modo da attivare lo spazio del blend. I lettori hanno valide ragioni per creare questi spazi mentali, le connessioni che li collegano e infine i blend che ne derivano. Mediante queste operazioni cognitive, essi possono conoscere le identità infinitamente complesse dei personaggi. L'integrazione concettuale, come notavo sopra, gioca un ruolo centrale nella costruzione dell'identità; dunque, un'analisi stringente dei modi anche tortuosi del blending, attraverso la lettura, può dimostrarsi utile per esplorare in modo fecondo gli intricati percorsi narrativi dei personaggi.

Il fatto notevole è che i lettori eseguano il blending identitario e agiscano sui *frame* per costruire *personaggi*

blended. In quanto vivono nel blend, i personaggi possono acquisire capacità mentali inattese e offrire intuizioni nuove. Il blending delle identità coinvolge diverse importanti capacità mentali contemporaneamente: attivare storie in conflitto che sorgono nelle menti dei personaggi, creare un blend di queste storie e infine interpretare i valori del blend di storie che ne risulta. Gli interpreti sono invitati a valutare e valorizzare le qualità intrinseche del blend, restando sempre consapevoli del fatto che questo spazio mentale appena creato è manifestamente falso. Gli interpreti e i personaggi, in realtà, sono capaci di vivere mentalmente, e contemporaneamente, in storie parallele (e spesso in contrasto l'una con l'altra), sempre senza confondersi. Gli scienziati cognitivi, ora, mettono in gioco e affrontano due nodi importanti, che possono aiutarci a comprendere meglio i meccanismi cognitivi che si attivano durante la lettura: il primo riguarda l'evoluzione del cervello umano, in modi per cui siamo in grado di evocare nella mente storie che contraddicono le circostanze in cui ci troviamo. Il rischio di confusione dovrebbe essere elevato, ma di fatto siamo in grado di 'sfilarci' dalla storia che si sta svolgendo per tuffarci mentalmente in un'altra storia che ricordiamo, senza confondere gli eventi presenti con le situazioni che hanno luogo nella storia del passato. Come possiamo restare sintonizzati con le circostanze intorno a noi e allo stesso tempo attivare un'altra storia che non servirà necessariamente alla comprensione di quella presente? E il secondo nodo: come possiamo spiegare un altro fatto mentale alquanto sconcertante, ovvero il fatto che nello spazio del blending interpretiamo 'il falso' per poi valutarne le conseguenze per la storia nella quale ci troviamo? Come è possibile che il

falso produca l'insorgenza di significati nuovi, capaci di illuminare le circostanze presenti? Sono domande e sfide che ampliano gli orizzonti delle nostre riflessioni sulla narrativa e che creano le premesse per ulteriori ricerche interdisciplinari. E qui la *cognitive poetics* ha sicuramente molto da offrire.

A questo scopo, ho cercato di trattare la *cognitive poetics* non come una mera applicazione delle scienze cognitive, ma come una disciplina a pieno titolo. La grande sfida che ci aspetta è esplorare ciò che accade nelle «contrade della mente» (Stockwell 174).

Bibliografia

- Abbott, H. Porter. "The Evolutionary Origins of the Storied Mind: Modeling the Prehistory of Narrative Consciousness and Its Discontents". *Narrative* 8.3 (2000): 247-56.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Dancygier, Barbara. *The Language of Stories. A Cognitive Approach*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Emmott, Catherine. "Reading for pleasure: a cognitive poetic analysis of 'twists in the tale' and other plot reversals in narrative texts". *Cognitive Poetics in Practice*. A cura di Joanna Gavins e Gerard Steen. Londra-New York: Routledge, 2003. 145-60.
- . *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Emmott, Catherine, Anthony J. Sanford e Eugene J. Dawydiak. "Stylistics meets cognitive science: stud-

- ying style in fiction and reader's attention from an interdisciplinary perspective". *Style* 41.2 (2007): 204-27.
- Evans, Vyvyan, e Melanie Green. *Cognitive Linguistics. An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- Fauconnier, Gilles. *Mappings in Language and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- . *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Fauconnier, Gilles, and Mark Turner. "Mental Spaces. Conceptual Integration Networks". *Cognitive Linguistics. Basic Readings*. A cura di Dirk Geeraerts. Berlino: Mouton de Gruyter, 2006. 303-71.
- . *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2002.
- . "Conceptual Integration Networks". *Cognitive Science* 22. 2 (1998): 133-87.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. Londra: Routledge, 1996.
- Gerrig, J. Richard. *Experiencing Narrative Worlds. On the Psychological Activities of Reading*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1998.
- Hemingway, Ernest. *Grande fiume dai due cuori*. Trad. di Vincenzo Mantovani. Hemingway, Ernest. *Tutti i racconti*. A cura di Fernanda Pivano. Milano: Mondadori, 1993. 233-59.
- . *Il ritorno del soldato*. Trad. di Vincenzo Mantovani. Hemingway, Ernest. *Tutti i racconti*. A cura di Fernanda Pivano. Milano: Mondadori, 1993. 163-71.

- Herman, David, a cura di. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford, California: CSLI Publications, Centre for the Study of Language and Information, 2003.
- . *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln, Nebraska e Londra: University of Nebraska Press, 2002.
- Herman, David, Manfred Jahn e Marie-Laure Ryan, a cura di. *The Routledge Encyclopaedia of Narrative Theory*. Taylor & Francis e-Library, 2010.
- Hogan, C. Patrick. *Cognitive Science, Literature, and the Arts. A Guide for Humanists*. New York-Londra: Routledge, 2003.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Jahn, Manfred. “‘Speak, friend, and enter’: Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology”. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. A cura di David Herman. Columbus: Ohio State University, 1999. 167-94.
- . “Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology”. *Poetics Today* 18.4 (1997): 441-68.
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Lakoff, George. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

- Lakoff, George, e Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.
- . *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Margolin, Uri. "Cognitive Science, the Thinking Mind, and the Literary Narrative". *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. A cura di David Herman. Stanford, California: CSLI Publications, Centre for the Study of Language and Information, 2003. 271-94.
- Miall, S. David, e Don Kuiken. "The form of Reading: Empirical Studies of Literariness". *Poetics* 25.6 (1998): 327-41.
- Moddelmog, A. Debra. "The Unifying Consciousness of a Divided Conscience: Nick Adams as Author of In Our Time". *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*. A cura di Jackson J. Benson. Durham-Londra: Duke University Press, 1990. 17-32.
- Richardson, Alan, e Francis F. Steen. "Literature and the Cognitive Revolution: An Introduction". *Poetics Today* 23.1 (2002): 1-8.
- Palmer, Alan. "The Mind Beyond the Skin". *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. A cura di David Herman. Stanford, California: CSLI Publications, Centre for the Study of Language and Information, 2003. 322-48.
- Turner, Mark. *Cognitive Dimensions of Social Science*. New York: Oxford University Press, 2001.
- . *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- . "Conceptual blending and counterfactual argument in the social and behavioral sciences". *Counterfactual*

Thought Experiments in World Politics: Logical, Methodological, and Psychological Perspectives. A cura di Philip E. Tetlock e Aaron Belkin. Princeton NJ: Princeton University Press, 1996. 291-95.

---. *Reading Minds: The Study of English in the Age of Cognitive Science.* Princeton: Princeton University Press, 1991.

Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction.* Londra: Routledge, 2002.

IMMAGINAZIONE
COME POETICA DELLA COGNIZIONE.
FAUST NEL REGNO DELLE MADRI

di Renata Gambino e Grazia Pulvirenti

Fra i misteri che da sempre circondano l'indagine di funzioni e processi della mente umana, uno dei più affascinanti riguarda l'immaginazione. L'attività immaginativa è una prerogativa specifica dell'essere umano, quintessenziale al suo modo di essere al mondo e di elaborare l'esperienza compiuta nell'interazione con l'ambiente circostante. Nella nostra indagine l'immaginazione è intesa come attività mentale dinamica ed emergente, determinante nei processi di pensiero, percezione, memorizzazione, cognizione e risoluzione di problemi. Tale attività, muovendo dallo spazio del reale, giunge alla produzione di immagini percettive, ad esso relazionabili, e pertanto relative a funzioni biologiche, cognitive o psicologiche, o a-percettive, cioè insorgenti in assenza di uno stimolo proveniente dal mondo esterno, autonome e d'invenzione.

Più in generale, l'arte appare, nella sua molteplice valenza epistemologica e culturale, quale potente motore dei pensieri dell'essere umano in relazione alla percezione che ha di sé e del mondo che egli abita, come sottolineano diversi studi, fra cui quelli di Gabrielle Starr che

riassume tale aspetto nella sintetica asserzione «L'arte è capace di toccarci nel profondo per via delle funzioni del pensiero che vengono attivate e che assumono una configurazione strutturale» (Starr 276). In particolare la letteratura costituisce una sorta di palcoscenico in cui osservare i più raffinati meccanismi inferenziali e rappresentazionali che presiedono alla creazione di un mondo di immagini inesauribili: esse trasformano in uno spazio virtuale la complessa dinamica delle tracce lasciate dall'elaborazione cerebrale dell'esperienza del mondo in fatti dell'immaginazione incarnata, in una trasformazione dinamica dei pattern di funzioni cerebrali in raffigurazioni metaforiche e simboliche di un mondo di secondo grado, di estrema vividezza e pregnanza per via della particolare qualità dell'atto della scrittura finalizzata alla resa di valori espressivi, emotivi, cognitivi che, a loro volta, determinano la complessità dell'atto della lettura.

A partire da tale visione, l'opera d'arte si propone come manifestazione, sul piano simbolico e metaforico, di processi immaginativi che implicano l'avventura cognitiva della conoscenza del mondo attraverso l'intima fusione della realtà oggettiva e interiore dell'essere umano: nel processo di immersione nel mondo figurale appare superata ogni dicotomia, come quella fra mente e corpo, io e mondo, conscio e inconscio. In letteratura s'incontrano testi poetologici in cui l'autore raffigura metacriticamente i processi creativi dell'immaginazione, la capacità di far affiorare dall'invisibile, per usare una categoria di Merleau-Ponty, una figurazione significativa dell'essenza del fenomeno, offrendo una rappresentazione particolarmente condensata e metaforica del

processo mentale, immaginale e cognitivo del soggetto mente-corpo.

Alla luce di una visione dell'immaginazione come processo risultante della integrazione di complessi *cluster* di funzioni mentali attivate al fine della costituzione di senso attraverso la creazione di una forma (in questo caso estetica), proponiamo in questo studio, che è parte di un lavoro più ampio di ermeneutica neurocognitiva, una breve disamina delle dinamiche alla base del processo immaginativo come metacriticamente e poetologicamente raffigurate in una significativa scena della seconda parte del *Faust* di Johann Wolfgang von Goethe, intitolata *Galleria oscura*, e in particolare della discesa di Faust al regno delle Madri. In questa scena, oggetto di contrastanti interpretazioni critiche per via della sua natura ermetica, l'autore dà figura al processo mentale dell'immaginazione, ovvero al processo che è all'origine della creazione di ogni forma. Per enucleare ciò faremo riferimento ad alcuni aspetti delle teorie cognitive che risultano sorprendentemente già oggetto del dibattito estetico e scientifico sull'immaginazione nel Settecento. È, infatti, proprio a partire dalla questione attinente la sfida posta dall'immaginazione al mistero dell'essenza del reale che è possibile dischiudere a nuove interpretazioni questa fondamentale e controversa scena del *Faust*.

Con Descartes aveva preso il via la grande sfida della modernità tesa alla creazione di una nuova teoria della conoscenza libera da ogni implicazione metafisica (Rella 81). Il coltello dell'anatomista penetrerà a separare l'inscindibile unione di corpo e spirito. Ma via via che la nuova scienza della ragione procederà spedita sui binari della scienza, sempre più frequenti saranno gli

elementi di neoplatonismo, pitagorismo e orfismo emergenti negli scritti di autori post-cartesiani, al punto da concretizzare una mitologia parallela a quella della ragione, alla quale però non viene riconosciuto una valenza epistemica veritativa. La scissione tra materia e spirito, visibile e invisibile, essere ed essenza, percepito e immagine, diviene oggetto d'indagine speculativa e rende possibili ipotesi, come quella proposta da Eraclito ripresa da Pico della Mirandola, in cui l'uomo costituisce l'anello di congiunzione tra gli opposti, o ancora quella di Giordano Bruno, che nel suo *De umbris* (II, I, 30) dimostra che la divisione platonica tra intellegibile e materia, tra sostanza spirituale e corporea, appare priva di fondamento, esigendo, per contro, la riduzione ad un'unica radice, fonte d'ispirazione per nuove proposte riguardanti il mondo immaginale e percettivo nella mente umana.

Già in Platone l'immaginazione crea le figure dell'invisibile noumeno, forgiando *eidola* di ciò che rimane oltre la soglia della percezione e della comprensione, ovvero nell'invisibile inteso come l'orizzonte indistinto di pura potenzialità, sovrabbondante rispetto ai limiti della percezione umana. In tale prospettiva con il termine invisibile si intende «il *sensu fungente* dell'estetico» (Franzini 7), ovvero una dimensione precategoriale, come la *hyle-silva* di origine platonica, da cui tutto proviene. Tale dimensione precategoriale, intimamente connessa con la sostanza del reale, è conoscibile solo attraverso l'indagine del processo creativo di rappresentazione immaginale, per altro alla base dell'atto di modellizzazione e di formazione di quello spettro multidimensionale, in cui ogni essere umano si muove e opera.

Per Goethe l'immaginazione si caratterizza come la facoltà che consente all'uomo di attingere all'inconoscibile, all'invisibile essenza delle cose, al mistero della forma, al senso della creazione, alla forza vitale che è nella natura. L'autore, nel nostro caso specifico, fa apparire agli occhi del suo protagonista, e quindi del lettore, l'indistinto della pura potenzialità della forma, un vortice, un turbinio di immagini fluttuanti che l'occhio non riesce ad afferrare e identificare (una sorta di figurazione dell'intuizione delle potenzialità creative della mente umana).

Conclusasi la grande parata allegorica del primo atto, l'Imperatore chiede a Faust di far apparire, in una sorta di spettacolo illusionistico, «il modello ideale sia degli uomini che delle donne» (v. 6185), ovvero l'ideale della bellezza nella sua forma corporea. Per ottemperare a tale richiesta impossibile, Faust chiede aiuto a Mefistofele che lo mette in guardia dai tremendi pericoli che una simile missione comporterebbe: egli dovrà discendere al regno della potenzialità pura e indistinta della forma, là dove le immagini indefinite, che la percezione non è in grado di distinguere e comprendere, volteggiano in eterno. Luogo di tale esperienza è un paesaggio misterioso, il regno delle Madri, privo di spazio e tempo, di forme individuate e riconoscibili, nonché di ogni coordinata utile all'esperienza conoscitiva. Solo grazie alla spaventosa visione dell'assenza di ogni forma, della totalità assoluta, mobile e vitale che tutto in sé comprende, Faust potrà conquistare e trarre a sé la quintessenza della forma, la bellezza ideale racchiusa nella forma finita e conoscibile del mito: Elena.

La scena in discussione ci pone, in breve, di fronte a un questione epistemologica fondamentale indagata sin

dall'Antichità e così definita recentemente dal filosofo statunitense Evan Thompson: «Qual è la maniera in cui la forma si presenta alla mente e qual è l'origine epistemologica di tale modalità di evidenza?» (Thompson 81). Proprio nel clivaggio fra assenza e genesi della forma, fra quanto non può essere oggetto di conoscenza logico-concettuale e quanto, pur scaturendo dalla dimensione fenomenologico-esperienziale, si colloca nello spazio dell'invenzione, come un «sapere sensibile che nell'immagine si concreta» (Franzini 3), si innesca il processo dinamico dell'immaginazione.

Nell'«immaginare» e rappresentare tale dinamica, Goethe sfida i limiti umani della raffigurazione dell'invisibile, attingendo allo spazio prenoetico, precategoriale, a un orizzonte di pura potenzialità. Da qui emergono immagini fluttuanti, che sfumano e confluiscono l'una nell'altra, raffigurando il processo creativo che è all'origine del mondo immaginale.

In tal senso l'immaginazione pone una sfida estrema al mistero dell'essenza: crea le figure dell'invisibile noumeno dei fenomeni. Con «invisibile» s'intende una dimensione precategoriale, un orizzonte indistinto di pura potenzialità inespressa, con Merleau-Ponty, un «essere di latenza» (44) che include in sé ciò che nasconde, per cui l'atto della visione deve spingersi oltre la soglia del visibile. Da ciò che il visibile cela, emerge l'immagine, indagabile attraverso la ricostruzione del processo della sua manifestazione in un orizzonte di significati che, pur trascendendo la visione empirica, trova nell'esperienza sensibile il proprio inveramento. In tale prospettiva l'invisibile non è lo sconosciuto o l'inesprimibile, ma una sorta di dimensione precategoriale, indagabile attraverso la ricostruzione del processo della sua

manifestazione nelle immagini: un orizzonte di significati che, pur trascendendo la visione empirica, trovano nell'esperienza sensibile la loro scaturigine e il loro cominciamento.

L'immaginazione è una delle facoltà della mente umana che più di ogni altra si sottrae all'indagine scientifica: la sua funzione, a noi non sempre conscia, è attiva nei processi mentali e di relazione fra l'individuo e il mondo, fra l'essere senziente e l'essenza con cui si rapporta, svolgendo un ruolo fondamentale nei processi cognitivi, come già postulato da Immanuel Kant nella *Critica della ragion pura*, e ribadito, in studi recenti, dal neurobilogo Damasio che la considera una funzione fondamentale al mantenimento e miglioramento dell'equilibrio omeostatico dell'organismo (41).

I processi dell'immaginazione sono costituiti da alcune componenti e funzioni comuni a tutti gli individui e da altre sviluppate, invece, da pochi. Pertanto, l'indagine di cui è stata da sempre oggetto varia notevolmente a seconda degli aspetti presi in considerazione come pure dell'approccio metodologico. Per la sua centralità nei processi mentali, l'immaginazione è stata oggetto di continue disamine in ambito filosofico sin dall'antichità per assumere, più di recente, un ruolo centrale anche nella ricerca d'ambito cognitivo e neurologico. Lo studioso statunitense Mark Turner sottolinea da tempo l'importanza degli studi sull'immaginazione al fine, non solo di comprendere questo grande mistero della mente umana, ma di spiegare le facoltà umane fondamentali, da lui ritenute per la maggior parte derivanti dall'immaginazione (Turner, *L'imagination et le cerveau*). Di re-

cente alcuni ricercatori hanno teorizzato, in base a indagini di laboratorio condotte a Dartmouth, che un processo di elaborazione finalizzato alla risoluzione di problemi complessi, al fine di addivenire a nuove idee e soluzioni, si avvale di un vasto network neurale, definito «mental workspace», preposto a manipolare immagini mentali, simboli, idee (Schlegel 1). In tale prospettiva si considera determinante la funzione dell'immaginazione intesa come facoltà di elaborare visemi, attraverso i quali l'individuo raffigura quanto desume percettivamente dalla realtà elaborando ogni aspetto del confronto necessario fra individuo e mondo esterno.

Per Varela e Thompson, l'organismo umano è, nella sua essenza, enattivo, ovvero dotato di un sistema cognitivo modellato sull'attività motoria del corpo, che di fatto gestisce i modelli d'interazione con il mondo circostante. Le conoscenze acquisite attraverso il corpo sarebbero poi elaborate grazie alla facoltà immaginativa, che svolge un ruolo preponderante in ogni fase dell'attività cognitiva, di memorizzazione, giudizio, progettualità, come anche della più sofisticata elaborazione creativa. Per i due studiosi, l'immaginazione è dunque inseparabile dalle operazioni basilari dell'organismo umano, in quanto è la facoltà che le co-determina tutte:

L'immaginazione è, dunque, fondamentale per un insieme di abilità, tra cui l'attività immaginativa in senso stretto, ovvero la creazione di un mondo immaginale, la memoria, la fantasia e il sogno. L'immaginazione è una fonte inesauribile in tutti questi ambiti, considerata fondamentale e studiata e apprezzata dalle culture di tutto il mondo. (Varela e Depraz 195)

Come rilevato anche da esami condotti con la fMRI, la funzione immaginativa, in quanto sofisticato *mental act*, si determina sulla base di una integrazione ad ampio spettro di molteplici processi concorrenti. Anche nella succitata prospettiva enattiva questo dato è evidente:

Gli atti mentali sono caratterizzati dalla compartecipazione di regioni cerebrali, distinte e diverse sia per posizione che per funzione, e dell'apparato senso-motorio incarnato. (Varela e Depraz 201)

Oltre che come facoltà attiva e codeterminante processi mentali superiori, l'immaginazione consente all'essere umano di evocare realtà altre rispetto all'esperienza ordinaria:

L'immaginazione è una delle qualità fondamentali per la vita e per la nostra esistenza. La sua caratteristica principale consiste nella creazione di prodotti mentali vividi e vitali che non fanno diretto riferimento alla percezione del mondo esterno ma all'assenza dell'oggetto evocato. (Varela, *Imagining. Embodiment, Phenomenology, and Transformation* 195)

Determinante nella costruzione dello «spettro umano immaginativo» (McGinn 159), ovvero il complesso di funzioni che presiede alla elaborazione dei percetti, l'immaginazione appare come una sorta di sistema complesso, con proprietà autopoietiche emergenti, che implicano l'attivazione di molteplici circuiti neuronali, variamente dislocati, coinvolti anche in funzioni cognitive associative superiori (secondo il recente studio di Schlegel, sono 11 le aree rilevate dall'fMRI nella manipolazione di immagini mentali). Anche altre indagini

effettuate con tecniche di *neuroimaging* ribadiscono la specificità dell'attività immaginativa come determinata dalla natura dinamica dell'emergenza di *pattern* globali risultanti dalla sincretica integrazione di funzioni corporee e cerebrali multiple. Da questa prospettiva, l'immaginazione può essere considerata come un flusso integrato e dinamico di attivazioni senso-motorie, memoriali, visuali ed eidetiche (Varela, Thompson e Rosch; Dennett e Kinsbourne; Pöppel e Schill; Varela e Depraz):

[...] non si può certo credere di poter individuare un luogo, una regione del cervello o un modulo cognitivo specifico a cui riferire l'attività immaginativa. Si tratta, invece, di un *pattern* globale, emergente e dinamico, in grado di integrare sia l'attività corporea che mentale su larga scala e di modificarsi rapidamente a vantaggio del successivo momento di vita mentale. (Varela e Depraz 201-2)

In altre parole, e in maniera piuttosto semplificata, l'attività dell'immaginazione consiste nel «conferire forma» alla percezione della vasta e diffusa realtà circostante, al fine di generare uno stato mentale e cognitivo che incorpori fra le sue componenti coerenti altre forme di «attività neurali co-agenti generate sia a livello endogeno che esogeno» (Thompson 79) contribuendo così al mantenimento dell'equilibrio omeostatico di tutto l'organismo.

Un dato ancor più innovativo rispetto allo studio dei processi cerebrali che presiedono all'immaginazione è quello, già suggerito da Varela, in merito all'aspetto «incarnato» del processo immaginativo. In base alla tesi di Gallese e Lakoff, così come il sapere concettuale è mappato a livello cerebrale nel nostro sistema senso-

motorio, anche l'immaginazione condivide, secondo procedure simili ad altre attività cognitive di natura concettuale, il sostrato neurale del movimento e dell'azione:

Quando immaginiamo di vedere qualcosa si attivano in parte le stesse aree del cervello in funzione durante l'atto della visione. Quando immaginiamo di muoverci, sono attive in parte le stesse aree del cervello usate nel muoverci realmente. [...] Il sostrato neurale usato per la cognizione è lo stesso dell'immaginazione. (Gallese e Lakoff 456)

Anche l'immaginazione, come la percezione e l'azione, sono incarnate, ovvero strutturate in base all'interrelazione fra corpo, cervello e ambiente. In tal senso regioni cerebrali diverse vengono attivate anche per delle azioni che non sono di loro primaria pertinenza e ricevono a loro volta stimoli da altre, agendo così in maniera multimodale. Anche nel caso del linguaggio, che nella nostra indagine è considerato mediatore delle immagini prodotte dall'immaginazione, Gallese e Lakoff sostengono che esso faccia riferimento a facoltà a carattere multimodale del sistema senso-motorio, quali la vista, l'udito, il tatto e, soprattutto, il movimento. Ciò significa che percepire un'azione, 'agirla' o immaginarla implicano le medesime abilità e attivazioni a livello cerebrale. L'elemento che particolarmente ci interessa dello studio di Gallese e Lakoff è la valutazione dell'immaginazione come forma di azione simulata che, quindi, farebbe ricorso agli stessi circuiti neurali attivi nella percezione e nell'azione:

L'immaginazione è una simulazione mentale prodotta dallo stesso circuito neurale deputato all'azione e alla

percezione [...]. Inoltre, e dato ancora più rilevante, alcuni studi di *brain-imaging* hanno dimostrato che, quando immaginiamo una scena, attiviamo delle regioni cerebrali normalmente in funzione quando percepiamo effettivamente la scena. (Gallese e Lakoff 456, 464)

A livello cerebrale, alcune aree visive si attivano anche nel caso della visione ‘interiore’ di un’immagine, inventata o evocata:

Immaginario visuale incarnato: alcune parti del cervello vengono usate sia nel caso della percezione visiva che dell’immaginazione visiva (immaginando di vedere). (Gallese e Lakoff 463; cfr. anche Farah; Kosslyn e Thompson)

Il processo ideativo e fruitivo dell’immagine mentale, di natura multimodale e in diretto contatto con il sistema senso-motorio, possiede le stesse caratteristiche comprovate per il processo di produzione linguistica:

Il linguaggio utilizza le stesse caratteristiche multimodali del sistema senso-motorio. Se questo è vero, ne consegue che non esiste un particolare ‘modulo’ deputato alla produzione del linguaggio. (Gallese e Lakoff 456)

Da ciò deriva, a nostro avviso, la rilevanza della rappresentazione letteraria nella raffigurazione dell’atto immaginativo: essa ci fa esperire (come il ritmo nella musica) una dinamica corporea che presiede al piacere della scoperta dell’ignoto, alla simulazione di realtà che esulano dalla nostra esperienza quotidiana, ma che, nel-

la simulazione immaginativa, divengono reali, potentemente vivide ed esperibili fenomenologicamente.

Secondo la nostra ipotesi, l'immaginazione opera una sorta di simulazione, una simulazione mentale dell'atto percettivo, facendo ricorso agli stessi neuroni in atto durante l'atto percettivo. (Gallese e Lakoff 456-57)

In virtù del processo dinamico, inferenziale e integrato che è l'immaginazione, l'individuo crea la figurazione del mondo e, soprattutto, del suo essere al mondo come soggetto autopoietico (Maturana e Varela). L'immaginazione (come la percezione, la memoria, la previsione, la cognizione, il movimento, con tutte le loro sottofunzioni e dinamiche) collabora nella creazione dello stato di coscienza, una coscienza che crea la stabile illusione del mondo circostante e dell'io percipiente, permettendo al soggetto di orientarsi in esso:

Da un punto di vista dinamico tutto il processo può essere descritto come un affiorare da un generico rumore di fondo, al fine di creare una struttura ampia e resa momentaneamente stabile grazie alla sincronizzazione. [...] Gli eventi neurali che partecipano a questo processo di interpretazione sintetica grazie ad un processo di sincronizzazione derivano genericamente dalle connessioni della sfera senso-motoria e dalle attività proprie di tutto il sistema nervoso. (Varela 100-1)

Inoltre, bisogna considerare un altro aspetto che emerge dagli studi condotti sull'immaginazione, un aspetto antitetico, se vogliamo, che si determina sempre all'interno del processo dinamico sinora descritto. Se, da una parte, il suo prodotto, l'immaginario, è in relazione

con la sostanza fenomenologica del mondo, dall'altra, si contrappone al reale, col quale si mescola e interferisce, creando un orizzonte di significato che sfugge alle leggi della realtà, in un potenziamento del senso tale da modificare la nostra percezione della realtà e della sua essenza (Wunenburger):

L'immaginario si mescola alla realtà esteriore, confrontandosi con essa. Vi può trovare punti di contatto o, al contrario, un ambiente ostile, conferme o negazioni. Agisce sul mondo e il mondo agisce su lui. Ma soprattutto, per sua stessa essenza costituisce una realtà indipendente, che dispone di sue strutture autonome e di una propria dinamica. (Boia 16)

Dell'immaginario è propria una fondamentale funzione simbolica che consente di far prendere corpo all'assenza, a ciò che non è più, a ciò che non è ancora (Wunenburger 15). Se ciò sembra contrapporsi al pensiero razionale, in atto nella conoscenza del mondo, di fatto costituisce una forma di pensiero potenziato, in grado di attribuire senso al mondo e al sé. Esso è in grado di generare nel prodotto artistico un universo simbolico che, nella complessità della stratificazione semantica, della compressione e dell'addensamento di senso a cui l'immaginario dà origine, e nel circolo ermeneutico della lettura, è in grado di stimolare produttivamente l'immaginazione dei suoi fruitori e generare nuovi universi simbolici. Questo è il caso dell'immaginario mitologico che, nella visione antropologica di Gilbert Durand, costituisce addirittura il sostrato fondamentale della vita mentale, rispetto alla quale la produzione concettuale rappresenta un impoverimento.

In tal senso è possibile parlare di immaginario nei termini di quel «fantastico trascendentale» del quale già Novalis, alla fine del Settecento, aveva teorizzato il potere creativo identificandolo nel principio che, eccedendo i limiti del mondo sensibile, conduce all'esperienza dell'infinito. Tale visione è stata ripresa in epoca moderna da Bachelard nel suo concetto di «immaginario onirico» e da Durand in quello di «immaginario mitico». Wunenburger sintetizza come segue le peculiarità della produzione dell'immaginazione:

Si definisce immaginario un insieme di produzioni mentali o materiali affidate a opere basate su immagini visive (dipinti, disegni, fotografie) e verbali (metafore, simboli, racconti), che formano insiemi coerenti e dinamici, in grado di rilevare una funzione simbolica o metaforica di stratificazione di significati propri e figurati che arricchiscono il reale percepito o conosciuto. (Wunenburger 10)

Per concludere questo breve excursus, possiamo dire che l'immaginario riassume in sé qualità antitetiche: se è condizionato dalla memoria, allo stesso tempo contribuisce alla costituzione dei ricordi; se in certe forme, come quelle oniriche, presuppone una sorta di assopimento della coscienza, nella produzione attiva e cosciente presuppone invece uno stato di coscienza vigile; se, in certa misura, è radicato in una dimensione intuitiva che attinge all'esperienza preconsa o non conscia dell'io, si nutre delle esperienze vitali, cognitive, memoriali ed emotive dell'individuo.

Infine, e principalmente, se l'immaginazione nasce dall'esperienza, produce a sua volta esperienza. Per indagare la dinamica produttiva di nuove esperienze, ab-

biamo individuato tre processi derivati, in parte, dagli studi cognitivi e filosofici ai quali si è fatto precedentemente cenno. Essi risultano straordinariamente simili a caratteristiche procedurali individuate nel dibattito estetico tedesco del XVIII secolo in merito all'immaginazione, ben presenti e ampiamente dibattute nel contesto in cui nasce il testo goethiano che esamineremo:

1) il processo fondamentale, messo a fuoco e definito da Fauconnier e Turner, della *double-scope integration*, che attiva la funzione di integrazione e confluenza di spazi mentali nella cognizione attraverso il processo immaginativo dominato dalla figurazione simbolica e metaforica;

2) il processo di *individuazione* che fa emergere la forma dal *background* prenoetico: nel nostro caso la genesi della forma dall'indistinto ricco di potenzialità;

3) il processo d'*immaginazione narrativa* (*narrative imagining*) che organizza elementi cognitivi lungo quello che Mark Turner (*The Literary Mind* 5) definisce con il termine «parabola», ovvero la capacità, conscia e inconscia, della nostra mente di proiettare e collegare dati esperienziali e memoriali tra loro, organizzando 'storie', narrazioni significative e in grado di ingenerare conoscenza intuitiva o consapevole della trasformazione insita nella forza organica.

Ciascuno di questi processi controlla, come suggerito da Fauconnier e Turner, diversi altri processi mentali, quali:

- la creazione della forma mediante la riduzione a scala umana di complessi input senso-motori entro quelli che vengono definiti «mental spaces»;
- la formazione di *frames* mediante la comparazione di spazi mentali eterogenei;

- la produzione creativa di sapere mediante la combinazione di spazi mentali eterogenei entro un *blended space*, ovvero in uno spazio nuovo generato dalla confluenza e combinazione di *mental spaces* preesistenti, in maniera da creare una terza realtà immaginale nella quale si determina una nuova creazione di senso (Fauconnier e Turner).

I *mental spaces* sono, secondo Gilles Fauconnier, domini di cognizione immagazzinata, costrutti mentali astratti disposti sulla base di scenari generali. La loro peculiarità consiste nel fatto che non si tratta di rappresentazioni speculari del mondo, ma di costrutti di potenziali realtà. Grazie a quelle che vengono definite relazioni vitali (come ad es. tempo e spazio, causa ed effetto, parte e tutto, identità o analogia e differenza, rappresentazione e ideazione, ruolo, proprietà, categoria, intenzionalità, contraddizione, esperienza primaria) tali spazi mentali vengono collegati, resi fluidi e dotati di senso.

La creazione metaforica, che risulta da un processo di *double-scope integration*, sarebbe il processo fondamentale nell'attribuzione di un nuovo senso durante il necessario atto d'interpretazione di tali *mental spaces* e dei loro diversi collegamenti. Nello spazio della metafora, come anche del processo narrativo, l'immaginazione opera, secondo Lakoff e Johnson, determinando operazioni di «categorizzazione, ragionamento, forme di pensiero proposizionale», ma anche forme di pensiero non proposizionale, che non si avvale di una razionalità logica, caratteristica delle relazioni vitali, ma puramente di una immaginativa:

La metafora è uno degli strumenti più importanti nel tentativo di comprendere almeno parzialmente ciò che

non può essere compreso nella sua totalità: i nostri sentimenti, l'esperienza estetica, la morale e la nostra coscienza spirituale. Tutte queste conquiste dell'immaginazione non dipendono dalla razionalità; facendo ricorso alla metafora esse usano un tipo di razionalità immaginativa. (193)

Nel caso del secondo processo indicato, l'immaginazione presuppone un atto inconscio: quello dell'individuazione. Grazie ad esso siamo in grado di distinguere e specificare un'unità come entità distinta da un background da cui emerge. Si tratta di un processo top-down che consente l'emergere di una forma dal background prenoetico, inconscio e preriflessivo. Facendo riferimento a Husserl, il processo dell'individuazione fa affiorare forme visibili dall'invisibile, dando accesso all'essenza della realtà. Una questione fondamentale, questa, già all'epoca di Goethe, in rapporto a quella della conoscibilità dell'ente singolo e al grande problema logico e metafisico dell'identità e della differenza. In Goethe tale riflessione è affidata in massima parte ai suoi studi scientifici e alla sua dottrina della metamorfosi, che presuppone, quale fondamentale principio del vivente, il movimento alterno dell'espandersi e restringersi nel tempo e nello spazio.

Il terzo processo indicato, quello dell'immaginazione narrativa, è considerato, nei recenti studi cognitivi, atto fondamentale dell'organizzazione del pensiero e questo non soltanto in ambito letterario:

Le capacità razionali dipendono da questo [l'atto della narrazione]. Si tratta dello strumento che ci permette di prevedere il futuro, pianificare e spiegare. Si tratta di

una capacità letteraria indispensabile alla cognizione umana. (Turner, *The Literary Mind* 5)

Sono proprio questi tre processi, fondamentali della mente umana, ad essere rappresentati, a nostro avviso, nella scena della discesa al regno delle Madri del *Faust* di Goethe. Letto in questa prospettiva, il processo dell'immaginazione rappresentato nel testo appare preposto a creare *eidola*, *phantasmata*, che emergono come dotati di senso dall'invisibile e svelano significati che non potrebbero venire afferrati o compresi dal pensiero logico. Il vertice estremo della facoltà conoscitiva è dato dall'intuizione dell'infinito, per Goethe il processo metamorfico, che di per sé si sottrae a ogni immagine definita e conclusa e si manifesta nelle figurazioni del sublime o nelle immagini fluttuanti, evanescenti, cangianti, che rappresentano l'unione impossibile di forma ed energia, per Hegel «il fugace alito delle forme» (Verra 108). Lì dove la cognizione di per sé risulta deficitaria, in quanto legata a un procedere lineare, logico e parcelizzante, l'immaginazione, basata su processi multimodali, emergenti e in continua trasformazione, fornisce al soggetto figurazioni creative del flusso infinito, effimero e metamorfico dell'esistenza.

I processi sopra descritti emergono nell'età di Goethe, con altra formulazione, soprattutto nella riflessione estetica sull'immaginazione. Superando il dibattito illuministico, con le opinioni negative espresse da filosofi come Jacobi e Maimon, per Kant e anche per Goethe, l'*Einbildungskraft* [immaginazione] svolge soprattutto

una funzione fondamentale di sintesi. In quanto «sintesi del molteplice» essa era considerata come segue:

il prodotto fondamentale dell'immaginazione, di una funzione cieca eppure essenziale dello spirito, indispensabile alla cognizione, ma di cui raramente siamo coscienti. (Kant § 10)

All'immaginazione Kant riconosce la centrale funzione di sintesi (corrispondente nelle teorie cognitive recenti al processo di riduzione a dimensione umana), che affiora come funzione inconscia:

[...] sintesi, nel suo significato più comune [...]: collegare fra loro rappresentazioni mentali diverse e comprendere la loro molteplicità in un unico atto cognitivo [...] [La sintesi] è ciò che propriamente raccoglie gli elementi entro cognizioni e li riunisce in un unico concetto; è la prima cosa a cui dobbiamo prestare attenzione quando vogliamo esprimere un giudizio sul principio primo della nostra conoscenza [...]. In noi sempre attiva come facoltà di sintesi del molteplice, le diamo il nome di immaginazione. (Kant § 10)

La *Einbildungskraft* [immaginazione] produttiva collega le rappresentazioni mentali secondo le regole della ragione, in base a concetti puri (categorie). La sintesi prodotta dall'immaginazione è da una parte sintesi della molteplicità delle apparenze prodotte dalla percezione sensoriale, dall'altra anche la facoltà che consente all'uomo di superare i suoi limiti, andando oltre la forma, consentendo l'accesso a un'infinita potenzialità di rappresentazioni. L'immaginazione è, dunque, per Goethe, in una prospettiva non spiritualistica, la facoltà di

comprendere il mondo raffigurando anche ciò che si sottrae alla dimensione esperienziale.

Secondo Goethe (come si può evincere da una sua affermazione riferita da Eckermann) l'immaginazione è l'attività mentale principale e più importante in relazione alla conoscenza del mondo. Il processo immaginativo deriva i suoi contenuti principalmente dalla percezione, dalla realtà fattuale e dalla natura manifesta dell'esistente e dei suoi meccanismi, e li trasforma in immagini intuitive che poi ricombina fra loro in un *blended space*:

«In fondo», continuò, «senza questa dote eccelsa non è possibile pensare per un grande studioso della natura. E non mi riferisco all'immaginazione, che tende al vago e che dà forma a cose che non esistono, bensì a quella che non abbandona mai il suolo terrestre e che, usando la dimensione del mondo reale e del conosciuto, si spinge a esplorare l'ignoto e il vago. Solo così è possibile comprovare le ipotesi e verificare che non entrino in contraddizione con altre leggi conosciute del reale. Una simile forma d'immaginazione prevede, però, la presenza di una mente calma, in possesso di un'ampia prospettiva sul mondo vivente e sulle sue leggi e regole». (Eckermann 27 gennaio 1830)

Per quanto riguarda il secondo processo da noi proposto, quello dell'individuazione, esso viene inteso nella teoria estetica dell'amico di Goethe, Karl Philipp Moritz, come sviluppo naturale della mente umana tesa a dare forma: da un flusso magmatico originario, pervaso da quello che egli definisce *Tatkraft* [energia vitale originaria], che si manifesta in un continuo alternarsi di creazione e distruzione della forma, di sintesi e disgregazione, la *Bildungskraft* [la forza creatrice, o autopoie-

tica] della mente umana impone il cristallizzarsi della forma, l'individuarsi delle parti. Ma in natura l'energia vitale originaria tende a spegnersi nella forma, in un particolare 'stato', quindi procede alla disgregazione progressiva di ogni definizione e all'affermazione del divenire nella metamorfosi o nell'ambiguità del non finito.

Il processo d'individuazione, nel suo far emergere un'unità che si distingue da uno sfondo e nel suo mantenere il più a lungo possibile tale identità, pur in considerazione delle modifiche e delle differenze, corrisponde a quello che generalmente è definito «processo autopoietico». Tale processo è ritenuto fondamentale per la cognizione, perché individua il sé dal tutto, la parte dall'intero, e li mette in relazione con l'ambiente che li circonda e di cui sono parte. Esso segna inoltre l'emergenza di processi autoreferenziali, di autoregolazione in una rete di atti di trasformazione di componenti metaboliche, in modo tale da rendere possibile all'organismo l'autodefinirsi, l'autoprodursi e l'automantenersi in un dato ambiente (Maturana e Varela). In funzione di una distinzione (o disaggregazione di un particolare dal magma della totalità), rispetto a un ambiente indistinto prenoetico, mediante un atto di *autopoiesis*, l'*Einbildungskraft* (letteralmente: il potere che racchiude in una forma) dà origine a forme che proliferano in una figurazione che si autoregola.

Per quanto riguarda il terzo dei processi precedentemente individuati, il processo di *blending*, un concetto elaborato da Goethe, esposto in diversi punti dei suoi scritti scientifici e in una lettera, pare sorprendentemente somigliante e illustrativo di questa idea sviluppata di recente in ambito cognitivo. Goethe individua diverse fasi nel processo immaginativo, che si concluderebbe

con quella che lui definisce la *Erleuchtung* [illuminazione, comprensione]. Essa risulta dal processo di elaborazione mentale della percezione e dalla sua riduzione a dimensione umana, ovvero conoscibile, e poi articolata attraverso la concatenazione degli elementi entro una narrazione che si basa su *Gleichnisse* [similitudini]. Percepti e immagini mentali vengono posti in relazione e collegati attraverso relazioni vitali, rimodulate e riorganizzate tramite stringhe narrative. Il passaggio fondamentale, in grado di trasformare la realtà fenomenica in narrazione, ha luogo tramite un collegamento basato sulla figura della similitudine. La similitudine sarebbe particolarmente efficace dal momento che sia le facoltà mentali che la natura condividono lo stesso principio vitale organico che determina crescita, concrenza, sviluppo e forma, realizzando l'autoorganizzazione dei sistemi:

Alla visione si accompagna l'immaginazione, che inizialmente agisce *mimeticamente*, solo riproponendo gli oggetti, per poi diventare produttiva, animando, sviluppando, ampliando, trasformando ciò che ha percepito. Possiamo inoltre ipotizzare l'esistenza di una forma d'immaginazione "circospettiva" che procede guardandosi attorno, individuando simili e uguali, a sostegno di ciò che definisce.

È qui che si manifesta il lato positivo della similitudine che permette allo spirito di individuare dei punti in comune e quindi di riunificare ciò che è simile e ciò che è uguale.

A questo punto si realizzano le similitudini. Di queste hanno maggior valore quelle che più si avvicinano all'oggetto da comprendere (letteralmente illuminare). Le migliori sono però quelle che sembrano ricoprire, cioè comprendere, completamente l'oggetto ed essere

identiche a esso. (Lettera a Karl Ludwig von Knebel, 21.02.1821- FA 2:9152)

Interessante, e spesso non sufficientemente oggetto di analisi, è la terza modalità processuale dell'immaginazione individuata da Goethe, ovvero la sua natura *umsichtig* [circospettiva], termine di difficile resa, che sintetizza lo sguardo volto intorno, ovvero lo sguardo che l'immaginazione stessa rivolge alle cose prima di afferrarle con il *Vortrag* [enunciazione], trasformando peretti e immagini mentali in segno. Tale facoltà procede per relazioni di similarità, per dare consistenza fenomenologica e noologica al discorso verbale. È nel corpo della parola che si realizza il processo analogico per intervento della similitudine. La similitudine, di cui parla Goethe, è di fatto un *blended space*, uno spazio integrato, prodotto dalla mente: la mente umana percepisce la dispersione delle parti dell'esistente e le proietta in un primo spazio; in un secondo spazio proietta l'idea della totalità, in un terzo spazio le parti riunificate, secondo un'intuizione di unità, che di fatto è negata ai sensi ed emerge come creazione originale nell'immaginario.

La similitudine ha luogo nello spazio integrato in cui si proietta la riunificazione delle parti, quella che Kant aveva definito la sintesi prodotta dall'attività immaginativa. Ecco che nella similitudine avviene la *Erleuchtung* [illuminazione, comprensione] dell'oggetto fisico, ovvero il recupero della sua verità noumenica. Il fatto sorprendente del pensiero goethiano è che la similitudine a sua volta si configura come spazio integrato di un rapporto di similarità istituito fra oggetto fenomenico e segno verbale, in cui balugina un momento d'immediata rispondenza fra realtà ontologicamente distinte. La pa-

rola è, dunque, identica alla cosa, anzi, come Goethe precisa, la «ricopre completamente». In questa sostituzione, realizzata grazie al pensiero analogico, ha luogo anche la sostituzione metaforica fra figurazione verbale e verità del fenomeno. L'immaginazione si avvale di relazioni analogiche che rendono possibile generare uno spazio integrato, quello della metafora, in cui si realizza l'identità fra sostanze apparentemente dissimili. In questo spazio si genera la possibilità della loro sostituzione, fondata sulla comune partecipazione alla totalità organica dell'esistente, sulla comune radice morfologica, che consente, in una concrescenza di parti, di realizzare una totalità che la mente non riesce a cogliere attraverso un pensiero logico, fondato sulle leggi di causa / effetto o di spazio / tempo. Entrambe, la natura delle forme viventi e quella delle forme verbali, che le raffigurano per metafora, condividono una pulsione riproduttiva che si proietta all'infinito e che la conoscenza non può afferrare nella dimensione esperienziale, in quanto ne è partecipe, ma per concetti astratti, deduttivi. Ciò accade per esempio nella creazione del concetto della *Urpflanze* [pianta archetipale], cui Goethe addiviene combinando gli spazi di osservazione della morfologia della pianta e della sua metamorfosi.

Per la visione organica del vivente, che Goethe condivide con Novalis, sviluppata nell'ambito delle scienze naturali dell'epoca, la natura è un complesso organismo all'interno del quale ogni singolo elemento, pur essendo parte del più vasto sistema, risulta in sé dotato di scopo. La sua specifica conoscenza rivela le leggi che regolano il tutto, ovvero i principii dinamici di crescita, riproduzione, evoluzione:

Non penserei al mio corpo come a qualcosa di specifico e diverso dal Tutto ma solo come a una sua variante. La mia conoscenza del Tutto avrebbe, dunque, il carattere dell'analogia. Questa, però, farebbe intimo e immediato riferimento alla conoscenza diretta e assoluta della singola parte. Insieme realizzano una conoscenza antitetico-sintetica. Essa sarebbe immediata, e per mezzo dell'immediatezza, mediabile, reale e simbolica allo stesso tempo. Ogni analogia è simbolica. Considero il mio corpo definito e attivo attraverso se stesso e l'anima del mondo allo stesso tempo. Il mio corpo è un piccolo Tutto ed è dunque dotato di un'anima particolare, poiché io definisco anima ciò che permette la ricongiunzione al tutto: il principio individuale. (Novalis 131)

In un aforisma sullo studio della natura del 1831 Goethe scrive:

Consideriamo adeguate al nostro scopo soprattutto le conoscenze ottenute grazie allo studio del mondo organico. Tutto ciò che facciamo è considerare la forma più semplice come la più varia, l'unità come molteplice. Già in passato eravamo usi consolarci con la frase: il vivente nel suo complesso è molteplice, credendo così di rendere giustizia al principio fondamentale del pensiero in questa materia. (Goethe, *Zur Morphologie*, II, 6, 351 - WA)

Più oltre si legge:

Considerare il molteplice come una successione o una progressione è un concetto incompleto che non corrisponde né all'immaginazione né alla ragione. Dobbiamo però ammettere l'esistenza di uno sviluppo: il molteplice nell'uno, dall'uno. Così non saremo più in

imbarazzo affermando: il vivente inferiore proviene dal vivente, il vivente superiore si articola dal vivente, facendo sì che ogni elemento divenga un nuovo vivente. (Goethe, *Zur Morphologie*, II, 6, 353 - WA)

Nell'articolazione del vivente nelle diverse qualità strutturanti il tutto, nel principio di sviluppo organico di ogni parte dalla totalità e d'inclusione della totalità in ogni singola parte, ritroviamo infine una similitudine, sul piano della natura, dei processi di ordinamento delle immagini nella narrazione, in base ai principi di sviluppo, coesione e coerenza.

Gli elementi presi in esame e considerati nel pensiero estetico dell'età di Goethe come fondamentali per l'immaginazione consentono di elaborare una nuova interpretazione della scena *Galleria oscura* del primo atto del *Faust II*, sinora considerata di difficile esegesi e di estrema complessità. Come si è già affermato, e come dimostreremo con un close-reading del testo alla luce delle categorie sopra menzionate, questa scena rappresenta una figurazione narrativa allegorica dell'immaginazione colta nell'atto della primordiale creazione della forma.

Da un'iniziale figurazione della potenzialità plasmante dell'indistinto dotato di forza vitale, l'immaginazione poetica rappresenta se stessa e la sua potenzialità figurativa e conoscitiva creando una figurazione allegorica in cui l'uso della forma simbolica, il processo d'integrazione metaforica e la strutturazione narrativa si attestano quali strumenti principali d'evocazione di una figurazione dell'immaginario a sua volta tesa a dare for-

ma e consistenza conoscitiva al mistero stesso dell'immaginazione.

Il *background* prenoetico è rappresentato in maniera vivida da Goethe nella raffigurazione del regno delle Madri, nel quale Faust vuole discendere, sebbene Mefistofele lo metta in guardia da un'impresa così temeraria. Il luogo è descritto come «il più insolito degli spazi» (v. 6195), ovvero una dimensione che non ha a che fare con quella esperienziale umana. Qui non vigono categorie spazio-temporali («E intorno a loro nessuno spazio, e tanto meno tempo», v. 6214), né relazioni intersoggettive con forme, oggetti e con l'ambiente. Mefistofele lo descrive come un luogo che si sottrae a ogni descrizione, poiché di ogni elemento contiene il contrario, è pericoloso per l'uomo, poiché non offre appigli di alcun genere per la sua esistenza e il suo orientamento cognitivo, dal momento che tutte le percezioni sensoriali sono escluse: non è possibile vista, udito, tatto e propriocezione (vv. 6240-6248):

Nessuna via! Verso l'inesplorato
 inesplorabile, verso l'inesorato
 inesorabile. Sei tu disposto?
 Non chivistelli da disserrare, non catenacci da tirare;
 attraverso solitudini ti troverai preso in un vortice.
 Hai un'idea di ciò che vuol dire solitudine, vuoto?
 (vv. 6222-6227)

Manca ogni possibilità di orientarsi grazie alla conoscenza sensoriale. L'esperienza che Faust si appresta a vivere è, infatti, quella dell'immersione nello spazio della pura interiorità («nella profondità», v. 6220), nello spazio della mente, colto a un livello precategoriale, inconscio, in cui domina l'informe potenza dell'energia

vitale che dà forma. Tale spazio del profondo è definito poeticamente attraverso concetti quali «solitudine», «vuoto», «desolazione» e provoca un'esperienza che spaura e suscita «terrore» (v. 6271), poiché quello con cui Faust verrà a contatto non può essere gestito cognitivamente, non è esperibile e riconducibile a dimensione umana: è il contrario del mondo dell'esperienza terrena («dell'esistente», v. 6276); è un regno privo di consistenza («Nel regno di immagini senza forma», v. 6277).

In base alla teoria dell'*embodiment*, quando si fa esperienza di qualcosa riattiviamo la traccia di eventi percettivi e motori immagazzinati in seguito a una precedente esperienza di quell'oggetto o di similari, come avviene con la creazione di *image schemas* che, tra l'altro, si collocano a cerniera del mondo incarnato e concettuale. Nel caso dell'esperienza che Faust si appressa a compiere, egli si troverà di fronte a una dimensione in relazione alla quale non ha alcuna forma di conoscenza pregressa, non può quindi agganciarsi a nessuna traccia memoriale, *image schema* o a immagine derivate da un sapere pregresso. L'esperienza che deve compiere si svolge nella dimensione interiore, rispetto alla quale l'assenza di appigli sensoriali e di strumenti cognitivi, provoca un'esperienza di spaesamento che, a livello fisiologico, determina quel turbamento del «brivido» (v. 6218), a cui fa riferimento Mefistofele, e che Faust spiega come reazione alla sensazione dell'«inaudito» (v. 6274).

Se Mefistofele si fa beffe della paura, anche fisica, provata dall'uomo mentre osa spingersi verso lo sconosciuto, Faust incarna il principio dinamico della conoscenza, inteso come superamento del limite con il quale l'uomo si confronta. L'intuizione o la prefigurazione mentale di una nuova dimensione della conoscenza in-

duce Faust a non proferire altre parole, che sarebbero comunque insufficienti all'azione che deve compiere, ovvero l'atto di misurarsi con il proprio potenziale creativo. A ciò allude ironicamente Mefistofele nel dire: «sei così limitato che la nuova parola ti turba?» (v. 6267). La pura intuizione dell'esperienza di superamento della soglia, attiva in Faust dei pattern inconsci di azione, così che, senza proferire altre parole, scompare dalla scena come indica la didascalia: «batte i piedi e sprofonda» (v. 6304).

L'apparente nulla in cui egli discende è pura energia vitale in movimento, *Tatkraft*, secondo la terminologia del tempo, come Faust ben sa e afferma, rivolgendosi a Mefistofele: «... Mi hai spedito nel vuoto, / affinché io vi potessi accrescere arte e potere» (vv. 6251-6252). Infatti qui ha luogo il processo di individuazione, compressione e addensamento dell'immagine: «Formazione, trasformazione, / eterno intrattenimento dell'eterno pensare» (v. 6287-6288).

Il regno delle Madri, informe in quanto principio energetico che tutto contiene in sé, è raffigurato nella sua intangibilità e mutevolezza attraverso la figurazione allegorica di un turbine di nubi che avvolgono le Madri stesse, misteriose sacerdotesse del processo immaginativo. Nell'indistinto vortice delle nuvole, limine fra essere e non essere, tra forza e forma, Faust sa di poter trovare il tutto della creazione: «E nel tuo nulla, spero di trovare il Tutto» (v. 6256), dal momento che esso contiene in sé passato e futuro, tutte le potenzialità dell'essere e tutte le sue possibili figurazioni.

È grazie all'uso di due simboli che Faust riuscirà a vedere le Madri avvolte dalla nube e a catturare la forma fisica della mitica coppia di Elena e Paride. Nello spa-

zio, immenso e vuoto, che Faust deve attraversare, troverà, secondo le indicazioni di Mefistofele, un tripode ardente a segnare la vicinanza della mèta. Il tripode è per tradizione il simbolo del potere profetico dell'oracolo di Delfi e, nel nostro caso, è simbolo dell'intuizione, in altre parole del processo di sincronizzazione della facoltà immaginativa del soggetto con la dimensione prenoetica dell'essenza. Se la memoria svolge un ruolo di rilievo nel processo ideativo del pensiero e in quello creativo, l'intuizione si caratterizza come un atto di sincronizzazione che non ricorre a inferenze e riferimenti di natura lineare o a relazioni vitali, ma collega entro uno spazio integrato, per via di associazioni non sempre di natura analogica, immagini mentali fra loro differenti e antifrastiche.

Come viatico durante la discesa al regno delle Madri, Faust porta con sé una piccola chiave, affidatagli da Mefistofele, che ha il potere di ardere e ingrandirsi dischiudendo segreti magici. La chiave ha di per sé una valenza simbolica molto forte, testimoniata anche dalla sua presenza nei trattati di magia bianca e nera e, in particolare, nel *grimoire* della *Clavicula Salomonis Regis*. Nel caso preso in esame essa simbolizza, a nostro avviso, il potere delle mente umana di trasformare la realtà fattuale in metafore, simboli, allegorie attraverso il processo del *blending*, ovvero della creazione di uno spazio ove la loro natura eterogenea appare riunita, in virtù di quella che Moritz definisce come *Bildungskraft*, la forza che dà forma. Grazie al potere della chiave, ovvero del processo simbolico, Faust sarà in grado di raggiungere il luogo dove arde il tripode e dove, alla sua luce, appaiono le Madri:

Al suo chiarore scorgerai le Madri:
seggon le une, stanno le altre e vagano.
Formazione, trasformazione,
eterno giuoco dell'eterno pensiero.
Intorno a loro aleggiano
le immagini di tutte le creature.
Esse non ti scorgeranno, poiché solo quelle ombre esse
vedono. (v. 6285-6291)

Le misteriose figure appaiono circondate da nuvole fluttuanti, prive di forma, ma dense di puro contenuto metamorfico. Le nuvole, che simbolizzano la perenne trasformazione dei fenomeni naturali e ricorrono in diversi luoghi dell'opera di Goethe (per esempio nelle liriche *Ganymed* e *In memoria di Howard*), in questo caso assumono la valenza figurativa di rappresentare l'immenso potere creativo dell'immaginazione e quindi anche della creazione artistica. L'informe diventa assoluta potenzialità di significazione che non esaurisce i propri contenuti e la propria forza in una forma stabile conservata nell'archivio della memoria. Così la materia delle nuvole, di per sé cangiante, mutevole, inafferrabile, senza origine e senza conclusione, diviene simbolo della forza creativa che abita in maniera privilegiata nell'intuizione e nella mente dell'artista.

Nell'allegoria delle Madri, Goethe offre una sintesi immaginale e poetica, dotata di un grande potere evocativo, di alcuni processi della mente umana attivi nell'atto dell'immaginazione: il continuo processo dinamico che mantiene efficace e durevole la relazione fra individuo e ambiente «formazione, trasformazione», v. 6287); la metamorfosi dei dati cognitivi mediante il collegamento di diversi percetti ed esperienze che danno origine al pensiero noetico e all'attribuzione di senso

(«eterno intrattenimento dell'eterno pensare», v. 6288), determinando un processo autopoietico di generazione di immagini e di similitudini, nonché di processi narrativi, al fine di creare forme riconoscibili e percepibili dall'«occhio della mente» («immagini di tutte le creature», v. 6289).

Nell'abisso della sua discesa Faust trova infine il tripode e lo «aggancia» con la chiave per portarlo sulla scena alla Corte dell'Imperatore. L'atto con cui Faust si appropria del tripode costituisce, a nostro avviso, proprio la rappresentazione allegorica del processo di *double-scope integration* che darà vita alla rappresentazione figurale, simbolica, in grado di dare forma all'informe, infinito, fluttuante e ambiguo concetto di «bello ideale» incarnato dalla figura mitologica di Elena.

Quando Faust ritorna dalla sua discesa nell'abisso delle Madri, le sue parole non sono in grado di descrivere altro, se non la dimensione dell'«immensità» (v. 6428), d'«eterna solitudine» (v. 6428) e l'immagine vaga e inafferrabile delle sacerdotesse circondate dalle infinite «immagini della vita, mobili, pur essendo prive di vita» (v. 6429). Le immagini, di cui sono colme le nubi, sono mobili ma senza vita, perché la forma esiste solo a scapito della forza organica e finché le immagini non sono situate, incarnate nella dimensione soggettiva del creatore o del fruitore, esse rimangono inerti. È a questo punto che sul palcoscenico dell'Imperatore appare Faust nelle vesti di una figura misteriosa, un «ardito mago», alter ego dell'artista, che inscena a sua volta l'atto d'individuazione immaginale, facendo emergere dall'indistinto e mobile fumo prodotto dal tripode le figure del mito, simbolo di bellezza eterna: Paride ed Elena.

In tal modo Goethe crea un circuito paradossale: la finzione narrativa rappresenta figurativamente il processo mentale dell'immaginazione, che travalica la nostra capacità di rappresentazione. Attivando tale processo egli dà forma all'indistinto creando immagini di pura potenzialità, di scarsissima definizione ma dotate di un altissimo potere evocativo. Facendo confluire la facoltà dell'intuizione, rappresentata dal tripode, e quella della simbolizzazione (la chiave), pone in essere un processo autopoietico che, grazie all'atto dell'individuazione e della compressione di immagini preesistenti, fa emergere la forma del bello artistico. Dal flusso metamorfico dell'essenza, il poeta evoca il potere delle Madri che vedono solo «Schemen», parola di difficile traduzione che indica immagini indistinte, ambigue, come ombre, fantasmi, visemi (v. 6290). Tali immagini, appena distinguibili, prendono forma solo incarnandosi nella mente del fruitore.

Il principio che pone in essere l'intero processo autopoietico emergente della creazione d'immagini affonda le sue radici nella condivisione dell'essenza organica e metamorfica da parte di natura e pensiero, consentendo di fondere insieme elementi molto differenti fra loro – per esempio veicolando la percezione del mondo fenomenico in idemi, visemi e parole. Nella visione unitaria e totalizzante di Goethe, la parola è manifestazione diretta della facoltà effimera di trasformazione e metamorfosi, propria tanto dell'infinita manifestazione del mondo che della mente. Le parole sono intrinsecamente radicate nella natura biologica dell'essere umano e creano connessioni simboliche in grado di consentire, a loro volta, alla mente umana di creare, per processi simbolici e metaforici, immagini percettive e non della na-

tura fenomenica del reale. Secondo Louwerse e Jeuniaux, il linguaggio ha una doppia natura, sia incarnata che simbolica, come dimostra la *symbol interdependency hypothesis*, e i simboli hanno un forte potere cognitivo, in quanto strumenti basilari dei nostri processi immaginativi. La produzione e la comprensione linguistica sono pertanto il risultato di un processo misto, incarnato e simbolico, di cui è veicolo la parola. Essa emerge dalla natura organica del mondo fenomenico e dall'universo denotativo-connotativo dei segni. Le parole sono capaci di 'ricoprire' l'essenza dell'oggetto, trasformandolo e divenendo identiche con esso nell'atto della *Erleuchtung* [illuminazione], dal momento che le parole determinano, proprio in virtù della similitudine, la trasfigurazione immaginale del mondo percepito, restituendogli la sua vera esistenza.

Di ritorno dal viaggio nei più profondi meandri del regno dell'immaginazione, Faust evoca l'incarnazione classica della bellezza, Elena e Paride, le due figure mitologiche attese dal pubblico:

Il nome vostro invoco, o Madri, che regnate
 nell'Infinito, e, pure socievoli,
 abitate in eterna solitudine. Attorno al vostro capo
 aleggiano
 le immagini della vita, mobili, pur essendo prive di vita.
 [...]
 Riafferra le une il dolce corso della vita;
 evoca le altre l'ardito mago, che,
 fiducioso e prodigo, suscita
 la visione mirabile che è nel desiderio di ognuno.
 (vv. 6427-6438)

Con l'evocazione, Faust dà prova della sua abilità: in altre parole la sua mente si è rivelata capace di andare oltre le immagini percettive e, secondo un principio a cui fanno riferimento anche Lichtenberg e i fratelli Grimm, di produrre una integrazione creativa simbolica al fine di modellare la forma dall'informe.

Toccato nuovamente il tripode con la chiave, una fitta nebbia scura riempie la stanza e il suo vortice diventa rappresentazione artistica, *performance*, del processo mentale necessario per dare vita alle immagini: movimento, compressione, distinzione, similitudine, proprietà che riferite alla nebbia vengono definite come «or distese, ora accartocciate, or congiunte, / ora divise, ora accoppiate» (v. 6442-6443). Il mistero del prendere forma e corpo assume a tutta prima le caratteristiche di una melodia che pervade la scena:

Mentre si aggirano essi producono una musica,
dagli aerei suoni zampilla un misterioso concerto,
e dove passano tutto diviene melodia.
Risuona il fusto della colonna, risuona il triglifo,
credo davvero che tutto il tempio canti.
(vv. 6444-6448)

Paride prima, Elena poi, emergono dal fumo informe del tripode, colmando di stupore l'uditorio. Ma, con nostro stupore, Goethe non fornisce alcuna descrizione delle due figure evocate. In maniera molto più intrigante, egli riferisce i commenti e le esclamazioni del pubblico che assiste alla insolita scena, «la visione mirabile che è nel desiderio di ognuno» (v. 6238).

In tal modo l'autore raffigura l'atto stesso della fruizione: chi guarda la scena non contempla la stessa forma, ma compone il proprio ideale di bellezza a partire

dagli elementi che costituiscono soggettivamente il proprio principio di bellezza ideale. Nell'atto della fruizione si attiva il potere immaginativo degli spettatori, processo che chiude il circolo ermeneutico duplicando nell'osservatore (e per rimando nel lettore) l'atto creativo dell'immaginazione poetica. Goethe porta così a compimento il processo filogenetico dell'immaginazione: le proprietà dell'immaginario si inverano solo nell'atto della fruizione. L'immaginazione di ciascun individuo viene guidata dall'artista e condotta lungo un percorso, da quest'ultimo prefigurato, mediante degli schemi ideali, ma che ciascuno colmerà con tracce mnestiche ed engrammi attinti dalla sua esperienza, memorie, visemi e idemi affioranti da quel potere immaginativo che si annida in ciascuno come una delle quintessenziali facoltà dell'essere umano.

La scena si propone, dunque, come una sorta di esperimento poetico sull'ontogenesi e la filogenesi del processo immaginativo, nella creazione di un circolo ermeneutico fra l'artista, figura che si proietta in Faust travestito da mago sulla scena, e il lettore, che trova il suo rispecchiamento nello spettatore della fantasmagoria. Questi, e noi con lui, assistiamo a uno dei più affascinanti e complessi processi della mente umana, che, nella creazione del mondo immaginale, inverte le sue sconosciute potenzialità.

Bibliografia

Bachelard, Gaston. *La Poétique de la rêverie*. 4^a ed. Parigi: Puf, 1968.

- Bianca, Mariano. *La mente immaginale. Immaginazione, immagini mentali, pensiero e pragmatica visuali*. Milano: FrancoAngeli, 2009.
- Boia, Lucien . *Pour une histoire de l'imaginaire*. Paris: Les Belles Lettres, 1998.
- Damasio, Antonio. *Self comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*. New York: Pantheon Books, 2010.
- Dennett, Daniel C., e Marcel Kinsbourne. "Time and the Observer: The where and when of Consciousness in the Brain". *Behavioral and Brain Sciences* 15.2 (1992): 183-247.
- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Grenoble: Allier, 1960.
- Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832*. 2 voll. Leipzig: Brockhaus, 1836.
- Farah, Martha J. "The Neural Bases of Mental Imagery". *The Cognitive Neurosciences*. 2^a ed. A cura di Michael S. Gazzaniga. Cambridge, MA: MIT Press. 2000.
- Fauconnier, Gilles. *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Fauconnier, Gilles, e Mark Turner. *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2002.
- Franzini, Elio. *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2001.
- Gallese, Vittorio, e George Lakoff. "The Brain's Concepts: the Role of the Sensory-motor System in Conceptual Knowledge". *Cognitive Neuropsychology* 22.3/4 (2005): 455-79.

- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust*. Trad. Barbara Al-lason. Torino: Einaudi, 1965. La traduzione è stata modificata in alcuni punti.
- . *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe*. 133 voll./143. Weimar: H. Böhlau, 1887-1919. Abbrev. WA.
- . *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. A cura di Dieter Borchmeyer et al. 40 voll. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985-. Abbrev. FA.
- Lakoff, George. *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Lakoff, George, e Mark Johnson. *Metaphors We Live by*. Chicago: University of Chicago, 1980.
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Kosslyn, Stephen M. *Image and Mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.
- . *Ghosts in the Mind's Machine: Creating and Using Images in the Brain*. New York: W. W. Norton, 1983.
- Kosslyn, Stephen M., et. al. "The Role of Area 17 in Visual Imagery: Convergent Evidence from PET and rTMS". *Science* 284 (1999): 167-70.
- Kosslyn, Stephen M., e William L. Thompson. "Shared Mechanisms in Visual Imagery and Visual Perception: Insights from Cognitive Science". *The Cognitive Neurosciences*. 2^a ed. A cura di Michael S. Gazzaniga. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- Maturana, Humberto, e Francisco J. Varela. *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Boston: Reidel Publishing, 1980.
- McGinn, Colin. *Mindsight: Image, Dream, Meaning*.

- Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Segni*. A cura di Andrea Bonomi. Trad. Giuseppina Alfieri. Milano: Il Saggiatore, 1967.
- Mohnkern, Angsar. "Goethes Fortgepflanztes. Zur Unbegrifflichkeit der Morphologie". *Goethe Yearbook XIX* (2012): 187-212.
- Novalis (Friedrich von Hardenberg). *Novalis Schriften*. A cura di Ludwig Tieck e Friedrich Schlegel. 2 voll. Berlin: In der Realschulbuchhandlung, 1815.
- Pöppel, Ernst, e Kerstin Schill. "Time Perception: Problems of Representaion and Processing". *The Handbook of Brain Theory and Neural Networks*. A cura di Michael A. Arbib. Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 987-90.
- Rella, Franco. *L'enigma della bellezza*. Milano: Feltrinelli, 1995.
- Schlegel, Alexander, et al. "Network Structure and Dynamics of the Mental Workspace". *PNAS* 110.40 (2013): 16277-82.
- Scott D. Slotnick, William L. Thompson e Stephen M. Kosslyn. "Visual Memory and Visual Mental Imagery Recruit Common Control and Sensory Regions of the Brain". *Cognitive Neuroscience* 3.1 (2012): 14-20.
- Starr, Gabrielle. "Multisensory Imagery". *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. A cura di Lisa Zunshine. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010. 275-91.
- Thomas, Nigel J.T. "The Multidimensional Spectrum of Imagination: Images, Dreams, Hallucinations, and Active, Imaginative Perception". 2010. Web. 20 dicembre 2013. <http://www.imagery-imagination.com/Spectrum.htm>.

- Thompson, Evan. *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.
- Turner, Mark. *Death is the Mother of Beauty: Mind, Metaphor, Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- . *Reading Minds: The Study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- . *The Literary Mind*. New York: Oxford University Press, 1996.
- . "L'imagination et le cerveau". 2000. Web. 15 marzo 2013. <http://markturner.org/cdf/cdf1.html>.
- Varela, Francisco. "Neuronal Synchrony and Cognitive Functions". *Self-Organization and Emergence in Life Sciences*. A cura di Bernard Feltz, Marc Crommerlinck e Philippe Goujon. Dordrecht: Springer, 2006. 95-108.
- Varela, Francisco, Evan Thompson e Eleanor Rosch. *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.
- Varela, Francisco e Natalie Depraz. "Imagining. Embodiment, Phenomenology, and Transformation". *Buddhism and Science. Breaking New Ground*. A cura di Alan B. Wallace. New York: Columbia University Press, 2003. 195-232.
- Verra, Vincenzo. *Lecture hegeliane*. Bologna: il Mulino, 1992.

PER UNA DEFINIZIONE SCIENTIFICA
DI IMMAGINAZIONE

di Stefano Calabrese

Un numero crescente di indagini portate a termine dalla comunità scientifica internazionale hanno concluso che la letteratura per l'infanzia – intesa in modo pluralista come insieme di testi d'autore o narrazioni quotidiane, *life stories* e manufatti multimediali, giochi di ruolo e drammaturgie ludiche – costituisce lo spazio in cui si crea la distinzione forse più cruciale per la vita dell'uomo, quella tra realtà e finzione, originale e copia, vero e simulato, e che ciò avvenga attraverso la *full immersion* dei bambini nel mondo della *controfattualità*: un mondo inesistente, a volte lontanissimo dalla realtà (come quelle che in latino si denominavano «ipotetiche del terzo tipo»), a volte assai prossimo alla vita quotidiana. 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 della letteratura per l'infanzia che dobbiamo sottoporre a indagine, e per farlo possiamo chiedere aiuto agli studi neuroscientifici sui neuroni specchio e la scoperta della coincidenza tra il vedere qualcuno fare una cosa e il farla noi stessi, da mettere in relazione con gli studi linguistico-cognitivi

sulla controfattualità, dove la comprensione coincide con un processo di simulazione – comprendere il punto di vista di un'altra persona equivale infatti a immaginare controfattualmente il mondo dal suo punto di vista – più che con una teoria, cioè il possesso di una serie di conoscenze relative al modo in cui gli individui generalmente attivano un punto di vista.

Nessuno più di Jerome Bruner ha compreso come lo *storytelling* (l'attività del narrare) sia consustanziale all'esistenza stessa, e che ad esso siano da riferire i processi di consolidamento identitario, la percezione del senso comune e della plausibilità. È il *pensiero narrativo* – come l'ha battezzato Bruner pensando proprio alla letteratura per l'infanzia – a costituire l'hardware compatibile con tutti i tipi di software situazionali (lavoro, vita privata, attività estetica). Pensiamo il mondo in forma narrativa e apprendiamo a farlo da bambini, ma non senza pagare un costo elevato: se infatti lo *storytelling* consente la vita perchè stabilizza *frame* e *script*, orientamenti spazio-temporali e leggi di plausibilità, esso è anche ciò che ne deprime l'originalità (Bruner 35-36). Giriamo alla larga dai «supercalifragilistichespiralidoso», e inseriamo il pilota automatico per ammortizzare i costi dell'imprevedibile. In quanto svolge la funzione di formattare la realtà, secondo l'orientamento costruttivista di Bruner lo *storytelling* è appunto un ammortizzatore sociale che ci difende dagli imprevisti infausti, ci mantiene nel solco del diritto consuetudinario – la *common law* –, soffoca le tentazioni del possibile con gli «ambigui conforti del familiare» (Bruner 16) e ci aiuta a grammaticalizzare l'agire quotidiano. Potremmo concludere in questo modo: la letteratura per l'infanzia andrà sempre più pensata nei termini di una filiera corta, a chilometri zero, dove mi

accade qualcosa che io codifico immediatamente in una narrazione, la quale a propria volta diventerà il focus attraverso cui interpreterò ciò che mi accade. Un bene prezioso, che resta tuttavia a denominazione di origine incontrollata.

A orientarci in questo mondo ancora così lontano dalle tradizioni umanistiche della vecchia Europa è una scrupolosa, fortunata indagine sulla genesi della cognizione nei bambini al di sotto dei cinque anni in cui Alison Gopnik è partita proprio dalla constatazione che l'infanzia risulta ai nostri occhi qualcosa di evidente (tutti siamo stati bambini, e crediamo di averne memoria) e insieme di misterioso, cittadina di un territorio straniero che non va concepito in termini di *assenza* di qualcosa che verrà, ma anzi di *presenza* di capacità e cognizioni che in seguito verranno 'potate', per ricorrere a un'espressione che i neuroscienziati utilizzano per descrivere la configurazione delle reti neuronali. Cosa evidenzia la mente dei bambini? Innanzitutto, dice la Gopnik, una straordinaria plasticità della mente, in grado di cambiare alla luce dell'esperienza e di sfuggire dall'orbita di un'evoluzione semplicemente biologica. La studiosa statunitense condensa le proprie convinzioni in sei argomenti.

1) Inizialmente nuotiamo in un oceano di mondi possibili che poi defungeranno: per ricorrere alla metafora della Gopnik, i bambini rappresentano il Dipartimento di ricerca e sviluppo della specie umana, gli adulti il Dipartimento di produzione e marketing, che seleziona solo alcune delle molteplici 'invenzioni' prodotte dall'altro Dipartimento.

2) Il cervello dei bambini è più altamente connesso di quello degli adulti e vanta un numero maggiore di

percorsi neuronali disponibili, poiché crescere significa ‘potare’ i percorsi meno frequentati e rafforzare quelli più battuti: i bambini eccellono nella creazione di nodi neuronali nuovi, periferici, anomali; gli adulti stabilizzano le conoscenze in un numero limitato di autostrade sinaptiche, che danno come risultato finale l’idea di realtà e normalità. La neurofisiologia fornisce una prova di questa diversità: mentre la corteccia visiva a sei mesi è già pienamente formata, l’ultima parte del cervello a maturare in età adulta è la corteccia pre-frontale, i cui circuiti danno luogo a sofisticate capacità quali il pensiero intenzionale, la pianificazione e il controllo predittivo – esattamente ciò che manca ai bambini.

3) I bambini non sono neurocognitivamente degli adulti difettosi, manchevoli in qualche parte, ma al contrario l’immaturità della corteccia pre-frontale 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 (Gopnik 25 ss.).

4) La cosiddetta fantasia, in senso propriamente neurocognitivo, rappresenta l’esercizio ‘disinibito’ della corteccia pre-frontale e l’applicazione sistematica del pensiero controfattuale a oggetti, eventi e schemi d’azione della vita quotidiana (se la cassettera del soggiorno fosse una trappola per belve feroci, come funzionerebbe? che

forma potrebbero assumere i cassetti? ecc.); questo esercizio continuo della controfattualità, di norma espletato nel gioco, porta a una maggiore e precoce maturazione della corteccia pre-frontale, ma c'è di più: psicologi dell'età evolutiva e neurocognitivisti hanno dimostrato che più un bambino ha trascorso l'infanzia nel gioco (soprattutto i giochi di ruolo) e nella manipolazione di narrazioni, più aumenta la sua capacità di pianificazione e predizione in età adulta (Shaw et al. 676 ss.).

5) È noto il sorprendente risultato di un test che ha riguardato tutte le discipline sportive, da cui è emerso che i vincitori delle medaglie di bronzo sono assai più soddisfatti dei vincitori delle medaglie d'argento. Perché, si è chiesta la Gopnik? La ragione è semplice: ciò che sarebbe potuto accadere – la dimensione controfattuale nel passato – agisce fortemente ed anzi si rivela più importante di ciò che effettivamente accade. Le nostre esistenze si svolgono in ampia misura su binari inesistenti, siamo abitanti di città invisibili: secondo i neuroscienziati, ciò si spiega con il fatto che sono i controfattuali a consentirci di (elaborare l'ipotesi di) cambiare il futuro, poiché far avverare un'ipotesi significa rendere controfattuali tutte le altre ipotesi concorrenziali. Insomma, solo prendendo in considerazione un mondo possibile – e la letteratura per l'infanzia è il luogo di incubazione storicamente istituito di tutti i mondi possibili – possiamo agire sulla realtà e intervenire per trasformarla attivamente (Gopnik 36 ss.).

6) Lo studio del ricorso alla controfattualità da parte dei bambini in età prescolare ha permesso di capovolgere la teoria piagetiana in base alla quale il principio di causalità verrebbe appreso solo a partire dai sei anni, poiché è anzi risultato evidente come comprendere il le-

game causale tra due elementi derivi dalla competenza controfattuale nel prevedere cosa avverrà di un elemento se, e solo se, si cambia un altro elemento. Certo, i bambini comprendono meglio le filiere ipotetico-causali brevi (ad es. «Se il cane non avesse calpestato i fiori, Maria non si sarebbe arrabbiata») rispetto alle filiere ipotetico-causali lunghe (ad es. «Se il cane non avesse trovato la porta aperta e non fosse scappato in giardino, Maria non si sarebbe arrabbiata...») (Perner, Sprung e Steinkogler 180 ss.): resta però vero che comprendere le cause di qualcosa coincide pienamente con la comprensione di tutte le cause che avrebbero potuto – o potranno – rendersi vere e attuabili.

Ebbene: occuparsi di letteratura per l'infanzia significa studiare il modo in cui i bambini si rapportano ai controfattuali, ossia non solo a ciò che non esiste e che potrebbe avvenire in futuro o che sarebbe potuto avvenire in passato se si fossero date condizioni differenti, ma anche a mondi inesistenti e del tutto implausibili. Evidentemente è questa funzione neurocognitiva dei controfattuali a giustificare perchè gran parte della letteratura per l'infanzia, sin dai suoi albori tardo-settecenteschi, abbia assunto le sembianze del fiabesco nelle sue numerose declinazioni controfattuali, dal fantasy al technocyberg) (Wolley and Reet 1788). È sempre questa funzione neurocognitiva a spiegare perchè i bambini, quando sono nella necessità di dover imparare tutto riguardo alla realtà che li circonda, investano molte energie nell'immaginare sequenze fattuali inesistenti e nel perseguire mondi immaginari. Secondo la vulgata freudiana, seguita anche da Piaget, ogni bambino si sarebbe dovuto limitare all'*hic et nunc* delle sue circoscritte esperienze, mancando ancora della capacità cognitiva di

distinguere il reale dal fantastico (Morgenstern 92): niente di più errato. Come ha scritto Alison Gopnik,

secondo la saggezza popolare conoscenza e immaginazione, scienza e fantasia non sono solo profondamente diverse, ma anche in contrasto. Invece, secondo le ultime ricerche le stesse abilità che garantiscono ai bambini un apprendimento consentono loro di cambiare la realtà, di far nascere nuove ipotesi e immaginare mondi alternativi che magari non sono mai esistiti. Il cervello dei bambini crea teorie causali del mondo, mappe del suo funzionamento che consentono loro di ideare nuove possibilità, e di immaginare e far finta che il mondo sia diverso. (41)

In particolare, gli esperimenti hanno mostrato che i bambini esplorano l'ambiente sino a quindici mesi ricorrendo al metodo per tentativi ed errori (in pratica, usando le mani), mentre già a diciotto mesi ricorrono a una pianificazione concettuale che prevede l'anticipazione di future possibilità (in pratica, escludendo subito alcune soluzioni senza neppure provarle); e ancora: essi sono in grado non solo di immaginare possibili alternative nel futuro, ma persino di elaborare controfattuali passati, cioè alternative diverse da quelle già sperimentate. Se si racconta a un bambino di tre anni la storia di un'azione fallita (ad esempio, scrivere a matita un biglietto da appendere a un albero mentre cade una fitta pioggia che farebbe scolorire la scrittura), si è documentato che egli comprende la causa del fallimento (l'uso della matita) solo raccontando l'ipotesi controfattuale positiva che avrebbe impedito l'accadimento negativo (il ricorso alla penna e a un cellophane che avvolga il foglio, rendendolo impermeabile all'acqua). Insomma, immaginazione e

causazione vanno di pari passo e si alimentano evolutivamente in modo biunivoco.

Certo, è necessario distinguere le rappresentazioni ipotetiche nella dimensione del passato – tipicamente attivate dal lavoro degli storici – da quelle relative alla dimensione del futuro – assai più ricorrenti nella vita quotidiana e definite «simulazioni episodiche costruttive». In prima istanza è stato riconosciuto non solo che la capacità di ri-esperire eventi passati serve a proiettare se stessi in un ipotetico scenario futuro e a esplorarne le possibili conseguenze ricorrendo all'immaginazione, ma che reminiscenza e proiezione futura sono espressioni di una medesima mappatura neurocognitiva: l'ipotesi sembra essere confermata dalle sovrapposizioni neuronali (nelle regioni frontopolari bilaterali e temporali mediali) riscontrate tra i meccanismi che soggiacciono alla rappresentazione di eventi passati e futuri, a prescindere dal fatto che si tratti di proiezioni autobiografiche o di simulazioni di eventi o punti di vista riguardanti altri (Beck et al. 413-26). Una differenza evidente è stata invece rilevata tra il *future thinking* relativo a un futuro prossimo – che induce rappresentazioni più dettagliate e emozionalmente intense – e a un futuro remoto, assai meno dettagliato e inidoneo ad attivare la partecipazione emotiva dell'emittente (Andrews-Hanna et al. 322 ss.).

Ripetiamolo ancora una volta: la funzione del pensiero controfattuale è di ricostruire il passato nel presente creando delle rappresentazioni alternative a quanto già avvenuto, e di simulare ipoteticamente gli eventi futuri servendosi della banca-dati memorizzata dal nostro cervello relativamente a ciò di cui abbiamo fatto esperienza. La controfattualità governa il centro della vita umana, ed è dunque opportuno riferire le due conclusioni cui sono

giunti gli studiosi sia in relazione all'elaborazione di ipotesi nella dimensione del passato (letteralmente, *controfattualità*), sia in relazione all'elaborazione di ipotesi nella dimensione del futuro (letteralmente, *prefattualità*).

Il pensiero controfattuale si alimenta di delusioni e disforie: solo quando degli eventi passati hanno prodotto in noi reazioni emotive negative ci impegniamo a immaginare come quegli eventi sarebbero potuti accadere in modo differente, sulla base di un cambiamento positivo delle cause latenti. Senza questa pre-condizione, difficilmente ci impegniamo a elaborare una diversa rappresentazione del passato, e infatti i bambini sottoposti a test specifici hanno mostrato grandi difficoltà a comprendere l'idea stessa che qualcosa possa essere cambiato nella dimensione del passato (Beck et al. 413-26). Se il cervello umano sembrerebbe continuamente impegnato a generare previsioni orientate al futuro, è verosimile che questa capacità di 'esperire' il futuro denominata *episodic future thinking* si formi assai presto: stiamo parlando della vecchia, cara immaginazione? Più o meno sì. Proiettare se stessi in un ipotetico scenario passato o futuro significa infatti esercitare la capacità di allestire tale scenario in un contesto spazio-temporale coerente e integrarlo con le informazioni a disposizione, che a loro volta devono essere manipolate e visualizzate al fine di strutturare una storia composta da una successione di eventi. *Episodic future thinking* e immaginazione condividono dunque gli stessi meccanismi neurocognitivi, benché il primo sia specificamente orientato verso la pianificazione futura allo scopo di raggiungere determinati obiettivi (*prospective planning*).

A 3-4 anni i bambini sono già in grado di rispondere correttamente a domande su possibili eventi (per esem-

pio «se la prossima volta la macchina cambierà strada, cosa succederà?»), ma presentano maggiori difficoltà nel rispondere a domande controfattuali del tipo «se avesse guidato nella direzione opposta, dove avrebbe potuto essere ora?». I bambini di 5 anni sono invece in grado di elaborare le conseguenze di un evento alternativo alla realtà, ma posti di fronte a una formulazione di maggiore complessità – tornare nel punto temporale in cui entrambi i casi possibili avrebbero potuto accadere e visualizzare le due alternative come possibilità – possono ancora presentare delle difficoltà. I dati sperimentali suggeriscono quindi, in generale, la presenza di limiti reali nella formulazione del pensiero controfattuale e prefattuale nei bambini di 3-4 anni, mentre intorno ai 5-6 anni i bambini iniziano a riconoscere possibilità multiple e a migliorare le loro performance di fronte a proposizioni controfattuali.

La domanda è la seguente: questa immersione prolungata nei fanta-mondi non rischia di inquinare alle radici il processo di socializzazione di bambini e adolescenti? L'elogio della controfattualità può diventare pernicioso al punto da contribuire alla formazione di individui disadattati, egoici o multi-identitari? Tutta questa abilità a immaginare mondi inesistenti non renderà ancora più ossessivamente presenti i mondi esistenti? Alcuni ricercatori hanno offerto a questi interrogativi risposte articolate (Perner, Sprung e Steinkogler 179 ss.), indagando i fattori che influenzano la difficoltà di ragionamento controfattuale nei bambini dai 3 ai 5 anni e cercando un eventuale legame tra pensiero controfattuale e riconoscimento di una falsa credenza, cioè l'abilità a leggere la mente altrui (il cosiddetto *mind reading*). Quest'ultima ipotesi si basa sull'evidenza che intorno ai

quattro anni i bambini sono in grado non solo di ottenere per via induttiva un convincimento (ad es. «Se Maria non si accorge che suo marito Pietro, malato, è stato chiamato urgentemente per spegnere un incendio, continuerà a credere erroneamente che sia a letto»), ma di compiere un'inferenza partendo da un antecedente controfattuale («Se non ci fosse stato il fuoco») e giungendo all'appropriato controfattuale conseguente («allora Pietro sarebbe ancora a letto»). Se i bambini afflitti da autismo hanno difficoltà sia a riconoscere le false credenze che a elaborare dei condizionali controfattuali – letteralmente, essi sono inchiodati all'*hic et nunc* –, queste due abilità sono invece sostanzialmente correlate anche nell'età successiva: infatti, la comprensione delle credenze si basa più sulla *simulazione* (credere di comprendere il pensiero di un'altra persona equivale a immaginare controfattualmente il mondo dal punto di vista di questa) che sulla conoscenza fattuale di ciò che gli individui sono in genere portati a credere in certe condizioni.

Da un lato abbiamo le «derivazioni standard» (*standard derivation*, SD), che indicano il processo attraverso il quale troviamo risposta a un interrogativo partendo dalle nostre conoscenze fattuali di base, dall'altro le «derivazioni modificate» (*modified derivation*, MD), essenziali per il ragionamento controfattuale. Tornando all'esempio precedente, per rispondere alla domanda «Dov'è Pietro?» simuliamo la risposta che darebbe Maria non essendo a conoscenza del fatto che il marito sia stato chiamato a spegnere un incendio, e ciò significa che dobbiamo modificare la nostra 'banca dati' di informazioni per sostituirla con quella di Maria, fingendo di non sapere che Pietro non si trova più a letto. È questa risposta a rappresentare una *derivazione modificata*:

come in un romanzo, cancello una prospettiva per indossare il punto di vista e il ruolo di un altro personaggio. E lo stesso tipo di derivazione modificata può essere usata non per la dimensione del passato, ma in un'accezione più semplicemente virtuale, chiedendosi ad esempio «Dove si troverebbe Pietro se non ci fosse stato l'incendio?».

Ora, è maturata la convinzione che la comunicazione narrativa – storie raccontate e/o lette, film, *picturebooks*, cartoni animati ecc. – abbia un ruolo preponderante nella formazione del *mind reading* infantile: in particolare, si è visto che la condizione abilitante per intervenire sulle false credenze – riscontrabile intorno ai quattro anni in uno sviluppo normale – (i) è la capacità di esercitare *derivazioni modificate*, e che (ii) tale capacità è direttamente proporzionale alla familiarità che i bambini hanno con il corpus multimediale denominato per brevità «letteratura per l'infanzia». Paul L. Harris, il maggiore studioso di questi aspetti dell'immaginazione infantile e docente di psicologia sperimentale nell'università di Oxford, sostiene che la semplice formula «se+congiuntivo» rappresenti il big bang delle nostre capacità neurocognitive. A quando possiamo far risalire questo inizio? Alla domanda controfattuale «Se non ci fosse stato alcun incendio, dove sarebbe adesso Pietro?», relativamente all'esempio già formulato, solo il 41 % dei bambini di 4 anni ha dato risposte corrette: una percentuale assai bassa, che mostra come a influenzare la genesi del pensiero controfattuale siano molteplici fattori (Riggs and Peterson 92-93).

Un fattore assai discusso è la differenza tra *esiti positivi e negativi* delle azioni: alcune ricerche dimostrano che i bambini, come gli adulti (Roese, “Counterfactual

Thinking”), sono più propensi a far valere antecedenti controfattuali negativi nella spiegazione causale di effetti indesiderati, e positivi nella spiegazione causale di effetti desiderati. Un puro illusionismo cognitivo, com’è naturale. A ciò si deve aggiungere quel complesso *climax* della controfattualità a seconda che ci si riferisca al presente, al passato o al futuro, che si declini su un’idea di normalità o anormalità, che risulti possibile o impossibile secondo le leggi della fisica (ad es., l’acqua che scorre verso l’alto appartiene al secondo tipo). Quel che è certo, è che la controfattualità ci costringe a compiere dei ragionamenti ‘all’indietro’, ad esempio quando proviamo a immaginare quale condizione avrebbe potuto evitare ciò che è di fatto accaduto.

Insomma, la *children’s literature* ci aiuterebbe a diventare degli adulti in grado di pianificare eventi futuri anche molto complessi? Molto di più. Per alcuni è addirittura la realtà a essere vista sistematicamente con lo stile cognitivo della letteratura per l’infanzia, ad esempio delle narrazioni fiabesche. Queste ultime interessano le neuroscienze innanzitutto perché costituiscono dei racconti di origine orale con dispositivi formali (quali le descrizioni formulaiche, le ripetizioni, le nitide *isotopie* – dove per isotopia si intende un tema dominante e ricorrente) tipici della struttura narrativa dell’oralità e per questo riconoscibili come ‘attrattori’ cognitivi: la ricorrenza di formule fisse perimetra la fiaba e agisce come un ‘segnale’ che consente al fruitore di riconoscere immediatamente il genere discorsivo, attivando le mappe neurali adeguate alla sua interpretazione. Nel caso del racconto di magia lo stile cognitivo è codificato dalla tradizione, e ciò spiega il ricorso a formule stereotipiche, la mancanza di caratterizzazione individuale dei

personaggi e il fatto che la logica dell'attributo fisso (cioè l'adozione di una prospettiva unica e assoluta per ogni cosa) ricorra sia per i personaggi che per gli oggetti. I personaggi della fiaba sembrano usciti da un laboratorio neuroscientifico, in cui tutto ricade nel territorio dello *schema* o dello *script*, dove tutto è prefissato e immutabile, privo di chiaroscuri e di valutazioni ambigualmente introspettive. Infatti l'ambiguità e l'estrema mutabilità – questa è la conclusione più importante cui è giunto Semir Zeki, maestro riconosciuto della neuroestetica – costituiscono i nemici giurati del cervello, che a tale scopo si addestra sin dai primi giorni di esistenza:

Il nostro sistema nervoso è geneticamente predisposto a mantenere coerente la percezione di stimoli che si modificano costantemente. L'astrazione, ossia la nostra capacità di formare un'idea generale a partire dal particolare, gioca un ruolo fondamentale nel compito che il nostro cervello svolge per mantenere una costanza percettiva. (Lumer e Zeki 9)

La cosa più stupefacente è nondimeno che siano proprio le fiabe a orientare il nostro sguardo e le nostre cognizioni controfattuali nella vita quotidiana. Wouter de Nooy è giunto alla constatazione che «gli individui prestano attenzione e interpretano i modelli temporali delle loro relazioni sociali in modo simile alla lettura dei modelli relativi alla successione di azioni positive e negative presenti nelle fiabe»: in una parola, gli *schemi* ricorrenti nel genere fiabesco sono in genere applicati «alle strutture sociali del mondo al di fuori della fiabistica» (Nooy 270), e persino l'equilibrio in cui culmina la successione temporale della fiaba, che parte da una situazione di squilibrio per poi evolvere in un riassetto finale,

per lo studioso aiuterebbe a strutturare l'esistenza delle comunità in direzione di un equilibrio omeostatico delle ricchezze, dei costumi, dei diritti civili. In quanto storie altamente stereotipate, le fiabe forniscono delle successioni di *script* utilizzabili quali dispositivi di comprensione e produzione del significato, assegnando una connotazione anche di tipo morale ai protagonisti attraverso l'identificazione del ruolo stereotipico. Ma la fiaba non si limita a fornire una serie di modellizzazione dei ruoli, ma assegna loro una connotazione positiva o negativa che sin dalla nostra infanzia diviene un codice etico, esportabile nei processi di categorizzazione del mondo reale: le narrazioni di magia – esattamente come propugnava Gianni Rodari mentre teneva a Reggio Emilia il suo Corso di fantastica – rappresentano né più né meno delle sceneggiature per l'azione sociale. Possiamo trarne due paradossali conclusioni:

1) da un punto di vista cognitivo, siamo del tutto renitenti ad accettare le novità o a lasciare che permangano elementi non disambiguabili, proiettandovi l'ombra familiare del già noto;

2) benché sembrino lontanissime dalla realtà, le fiabe descrivono con sorprendente chiarezza il nostro modo di leggere l'esperienza passata e di pianificare quella futura.

I testi narrativi per l'infanzia – orali o scritti, verbali o iconici – sono dunque all'origine del bene più prezioso che l'*homo sapiens* conosca: la capacità di nominare ciò che non esiste. Soltanto noi riusciamo a vivere in una grande bolla ipotetica dove tutto – come Jerome Bruner ama ripetere (12) – viene coniugato al congiuntivo e al condizionale per consentirci di progettare qualcosa, leggere la mente degli altri, fare in modo che le cose mutino muovendo dal passato al futuro, infine di-

stinguere ciò che è attuale da ciò che è virtuale. Proprio la flessibilità di questa linea d'ombra ha suggerito a molti neurocognitivisti di approfondire lo studio sperimentale del modo in cui i bambini leggono le narrazioni o apprendono a leggerle.

Un primo gruppo di esperimenti ha riguardato il modo in cui i bambini si rapportano agli elementi propriamente controfattuali, nella prospettiva indicata da Alison Gopnik, per la quale mentre «secondo la saggezza popolare conoscenza e immaginazione, scienza e fantasia non sono solo profondamente diverse, ma anche in contrasto», oggi si sta scoprendo come i bambini già a quindici mesi esplorino l'ambiente ricorrendo al metodo per tentativi ed errori (in pratica, usando le mani), mentre a diciotto mesi ricorrono a una pianificazione concettuale che attiva l'anticipazione di possibilità future (in pratica, escludendo alcune soluzioni senza neppure provarle); e ancora: essi sono in grado di immaginare possibili alternative nel futuro, e persino di elaborare controfattuali passati, cioè alternative diverse da quelle già sperimentate. Come si è detto, la convinzione che immaginazione e causazione vadano di pari passo e si alimentino evolutivamente in modo biunivoco mostra come la distinzione tra l'immaginario e il reale si crei lentamente: in termini filogenetici, la storiografia opera questa differenza solo a partire da Tucidide; in termini ontogenetici, il processo di divaricazione è assai lento e prende corpo dal momento in cui i bambini applicano la conoscenza causale del mondo reale alla distinzione tra narrazioni in cui non compaiono eventi sovranaturali e narrazioni che invece contengono tali eventi: Sulla base di questa preliminare distinzione essi possono altresì inferire che il protagonista di una narrazione storica possa

essere un individuo realmente esistente o, viceversa, che il protagonista di una narrazione fantastica non possa realmente esistere.

Di nuovo, le cose sono più complesse di quanto si creda. In un esperimento condotto su bambini tra i 3 e i 12 anni, il cui compito era quello di classificare una serie di 20 immagini come reali o finzionali, si è visto che essi tendevano a considerare finzionali le figure semplicemente distanti dall'esperienza della loro quotidianità – ad esempio, un 'indiano' o un 'dinosauro'. In particolare, e contraddittoriamente rispetto al dato appena riferito, i bambini di 3-6 anni tendevano a ritenere reali i personaggi finzionali del genere di Babbo Natale – verosimilmente sulla base di precisi input ricevuti dai genitori –, mentre solo a 9 anni poteva considerarsi concluso il processo di divaricazione tra il reale e il fantastico, ma non senza marcati oneri cognitivi. Quando inizia a codificare un'idea di plausibilità, cioè una *mediana* dell'esistenza reale, un bambino di 10 anni tenderà a ritenere ancora finzionali eventi anomali e privi di precedenti come lo tsunami, e in un secondo momento saranno i contrassegni contestuali a permettergli di distinguere il vero dal falso. La sua logica modale è ancora incerta, ed egli naviga a vista in una pangea narrativa dove Gesù e Babbo Natale stanno da una parte, Spider Man e Attila dall'altra.

Da questi test emerge tutta la fragilità cognitiva, ontologica e modale attraverso cui nel mondo occidentale oggi un bambino si raffronta per formulare una distinzione tra la presenza (reale) e il fantasma (simbolico), l'esistente e la rappresentazione dell'esistente, il segno e il significato del segno. Infatti, nei test condotti dai cognitivisti i bambini tendono a decodificare in termini di

realtà tutto quello che a essi risulta ‘noto’ (si tratti di Abramo Lincoln, Batman, Einstein o Harry Potter), e solo in un secondo momento interpretano come reali o finzionali i personaggi delle storie sulla base di indicazioni euristiche tratte dagli eventi presenti nelle narrazioni (Corriveau et al. 214). In età prescolare, di rado un bambino ricorrerà alle leggi causali del contesto reale in cui vive per decidere se una narrazione sia storica o fantastica, e anzi tale riferimento potrebbe trarlo in inganno, al punto da ritenere realmente accaduta una storia di vita ordinaria in cui ad agire sono personaggi del tutto finzionali.

La fotografia delle attività neuro-cognitive dei bambini scattata dagli psicologi è dunque assai simile – anzi, sorprendentemente isomorfa – alle storie che l’Occidente ha codificato come *letteratura per l’infanzia*. Un affascinante clima di magie quotidiane e di normalità surreali, di realismi magici applicati all’agire standard e di proiezioni illusionistiche su *location* storico-sociali ben note a tutti. Una psicosi *routinière*. Una indistinzione cognitiva che nebulizza tutto in tutto. Un caos, anche perché questa sensazione di ilare, incipiente follia destinata un tempo a perdersi nei meandri della logica strumentale e del super-io collettivo, oggi tende a permanere in una realtà comunicativa dove è il virtuale a dominare sull’attuale, il futuro sul passato, il liquido sul solido – per dirla con Zygmunt Bauman. La problematicità di questa relazione tra l’attuale e il virtuale, l’originale e il *fake*, il reale e il finzionale ha dato oggi luogo, soprattutto nelle letterature per l’infanzia, a un proliferare di metalessi, che in retorica definisce un cortocircuito tra livelli diversi (nel nostro caso, tra quello della realtà e quello della finzionalità). Ne è una testimonianza il vo-

lume scritto e pubblicato dalla Rowling, *Fantastic Beasts and Where to Find Them (Gli animali fantastici: dove trovarli*, 2001; ne esiste anche un altro: *Quidditch Through the Ages; Il Quidditch attraverso i secoli*, 2001). Il volume, che costituisce un manuale di Magizoologia adottato nel primo anno di corso a Hogwarts e descrive settantacinque specie di animali magici sparsi in tutto il mondo, finzionalizza tuttavia il paratesto attribuendolo a Newt Scamandro, famoso magizoologo e protagonista della serial fiction dedicata a Harry Potter; quest'ultimo, da parte sua, legge il testo di Scamandro e vi appone di suo pugno alcune note autografe, che appaiono riprodotte a stampa negli spazi laterali del testo (insieme ad alcune postille di Ron e ad una di Hermione, coprotagonisti della serial fiction) (fig. 1). La finzione genera la realtà, e la realtà conferma la finzione: alla fine sappiamo tutto di un libro scritto dall'autore (finto) nel 1918, edito nel 1927 e giunto ormai alla (finta) cinquantaduesima edizione. Come uscire da questi salti metalettici?

Immersi nella gaia controfattualità della *children's literature*, i bambini compiono azioni neurocognitive contraddittorie o biunivoche su cui si fonderanno le loro capacità progettuali: possono classificare enti e azioni di volta in volta come «impossibili» soltanto perché non ne hanno una piena percezione (ad esempio, imbarcazioni le cui vele risultino invisibili) o al contrario come «storico-reali» soltanto perché ne hanno già fatto esperienza (ad esempio, enti e azioni noti come tali o non contraddittori rispetto ai principi fattuali della vita quotidiana). Ma mentre a 3-4 anni i bambini tendono a fondarsi sul criterio informativo (per cui è vero ciò che *conoscono*, falso ciò che *non conoscono*), già a 5-7 anni classificano

come reali le storie che hanno eventi plausibili, e fantastiche le storie che hanno eventi implausibili (Corriveau et al. 218). Lentamente, questi giovani lettori/spettatori entrano nelle finzioni narrative indossando le vesti dei personaggi di quelle finzioni e servendosene come di altrettante «personalità come se» – soggetti vuoti, aspirati dalle convenzioni socio-culturali e in grado di farci evitare l'angoscia dell'annichilimento se siamo adulti, di addestrarci alla realtà se siamo bambini (Winnicott 121-22). In questo modo per bambini e adolescenti la lettura o l'ascolto di un testo è un modo per addestrarsi nel *role taking* (assunzione di ruolo), che consiste nell'immaginare se stessi al posto di qualcun altro e rielaborare cognitivamente gli elementi salienti della situazione che egli si è trovato ad esperire. Anche qui non mancano le sorprese: la ricerca sperimentale ha dimostrato che immaginarsi nei panni di qualcun altro, su istruzione di uno sperimentatore, richiede un certo tempo in ragione di uno sforzo volontario, ma può indurre una risposta empatica più forte rispetto a quando l'istruzione è semplicemente di provare lo stesso sentimento dell'altro (Levorato 198 ss.). Per questo il *role taking* è una capacità fondamentale per la vita sociale che si manifesta in età precoce, intorno ai quattro anni, continua a svilupparsi durante tutta la vita e si evolve fino all'età adulta, sia grazie all'acquisizione di conoscenze che ci fanno meglio comprendere la molteplicità di elementi che qualificano una certa condizione umana, sia per effetto delle esperienze passate che si accumulano e rendono sempre più facile riconoscere, nella condizione dell'altro, precedenti esperienze personali.

contro di esso. Una volta che la sua preda è stata soffocata con successo, il Lethifold la digerisce lì stante, nel suo letto. Poi abbandona la casa appena più spesso e grasso di prima, senza lasciare alcuna traccia di sé o della vittima.¹²

LOBALUG

Classificazione M.D.M.: XXX

Il Lobalug si trova in fondo al Mare del Nord. È una creatura elementare, lunga venticinque centimetri, formata da un tubo gommoso e da una sacca di veleno. Se minacciato, il Lobalug contrae la sacca e colpisce l'aggressore col veleno. I Maridi usano il Lobalug come un'arma e si sa di maghi che hanno estratto il suo veleno per usarlo in pozioni, anche se questa pratica è severamente controllata.

LUPO MANNARO *non sono tutti cattivi*

Classificazione M.D.M.: XXXXX¹³

Il Lupo Mannaro è diffuso in tutto il mondo, anche se si ritiene che sia originario del Nord Europa. Gli umani si trasformano in Lupi Mannari solo se morsi da uno di loro. Non esiste cura nota, anche se recenti sviluppi nella preparazione delle pozioni hanno

12. Il numero di vittime di Lethifold è quasi impossibile da calcolare dal momento che esso non lascia indizi della sua presenza alle sue spalle. Più facile da calcolare è il numero di maghi che, a scopi personali e privi di scrupoli, hanno finto di essere stati uccisi da Lethifold. L'esempio più recente di una tale doppiezza si verificò nel 1973, quando il mago Janus Thickey scomparve, lasciando solo sul comodino un biglietto scritto di fretta che recitava: «Oh no un Lethifold mi ha preso soffoco». Convinti dal letto vuoto e intatto che tale creatura avesse davvero ucciso Janus, la moglie e i figli si chiusero in un lutto stretto, che fu brutalmente interrotto quando si scoprì che Janus viveva a cinque miglia di distanza con l'ostessa del Drago Verde.

13. Questa classificazione si riferisce, naturalmente, al Lupo Mannaro in stato di trasformazione. Quando non c'è la luna piena, il Lupo Mannaro è innocuo come qualunque altro umano. Per uno straziante resoconto della battaglia di un mago contro la licanthropia, vedi il classico *Muso Peloso, Cuore Umano* di autore anonimo (WhizzHard Books, 1975).

Fig. 1 – Da J.K. Rowling, *Gli animali fantastici: dove trovarli*.

D'altro canto Vittorio Gallese sostiene oggi – in linea con quanto affermato già da Keith Oatley negli anni Novanta – che i processi di identificazione nella mente del lettore o dello spettatore consistano nella simulazione incarnata (*embodied simulation*) delle azioni e delle emozioni di cui si parla nella narrazione in cui il lettore o lo spettatore si identifica (Oatley 90 ss.; Gallese 62 ss.). Se il cervello è in grado di produrre dei modelli di realtà, anche di quella finzionale della narrazione, ciò può avvenire solo nei modi dell'identificazione, poiché attraverso di essa assumiamo gli scopi di un personaggio e riviviamo le sue emozioni in almeno quattro modalità: 1) adottare gli scopi del protagonista, dal momento che il pensiero narrativo implica la comprensione delle azioni e intenzioni altrui; 2) creare un modello neuronale del mondo immaginario, cioè una rappresentazione che riproduce nella mente del lettore la situazione descritta nel testo; 3) stabilire una relazione con l'autore e adottare il suo punto di vista; 4) costituirsi come il centro verso cui confluiscono e si integrano elementi diversi, unificando elementi tematici e morfologici della narrazione in un unico 'teatro interno', comprensivo delle azioni dei personaggi, lo scenario delle loro coscienze, il plot, la morale, ecc.

Riassumendo. Sin dall'inizio della nostra esistenza tendiamo a privilegiare il congiuntivo rispetto all'indicativo, il possibile sull'esistente, e le informazioni che riceviamo sono un mix indistinguibile di elementi reali (sia pure distanti e assenti, ad es. i pianeti) e entità inesistenti (sia vicini e presenti negli spazi domestici, ad es. la Befana), di racconti finzionali che paiono veri e di narrazioni vere che sembrano irreali. In questa pangea narrativa primordiale sarebbe naturale avere false cre-

denze e autorappresentarsi come dei creduloni: in effetti, questo è quello che Piaget ha sostenuto a lungo, attribuendo solo agli adulti la capacità di distinguere il vero dal finzionale. Ma la vera domanda è un'altra: qual è la nostra posizione neurocognitiva quando leggiamo una storia, la vediamo rappresentata o siamo noi stessi a raccontarla? Procediamo per immedesimazione, come suggerisce la scoperta dei neuroni specchio, o optiamo per la distanza della terza persona? Un esperimento condotto a Oxford su un gruppo di bambini di cinque anni in età prescolare e dunque privi di abilità alla lettura, cui è stato chiesto di riassumere le fiabe di Cappuccetto Rosso e Cenerentola che gli erano appena state raccontate, ha prodotto risultanze di tutto rilievo per coloro che siano interessati a capire le funzioni della letteratura per l'infanzia (Rall e Harris 202 ss.). Le riassumerò in cinque punti.

I processi di comprensione dipendono molto meno dalle parole utilizzate che non dagli scenari situazionali presentati dalle narrazioni (il ricorso a sinonimi non muta i dati interpretativi); i piccoli ascoltatori delle fiabe fotografano dei *setting* spaziali e identificano un protagonista cui attribuiscono un ruolo, come se la competenza senso-motoria dei neuroni specchio creasse un'equivalenza tra *comprendere* un'azione e *farla*.

Il punto di vista adottato dai bambini nei loro *résultats*, del tutto indipendentemente da quello utilizzato dal narratore, ricorre a una focalizzazione interna amministrata dal protagonista della fiaba, in modo tale che quest'ultimo rappresenta un vero e proprio ancoraggio deittico cui tutto viene ricondotto (i personaggi secondari possono solo 'venire', cioè avvicinarsi al protagonista, e mai 'andare'). Per questi piccoli ascoltatori ogni

narrazione è dunque raccontata in prima persona e assume le forme dell'autobiografia, per cui se viene loro detto che «Mario, il protagonista, era seduto in salotto», essi si aspettano e in ogni caso ricordano la frase successiva «Quando Gianni entrò in salotto», mentre non ricordano e trasformano automaticamente la frase «Quando Gianni andò in salotto», in quanto il verbo «andare» descrive un allontanamento dal punto deittico di riferimento, cioè Mario (Rall e Harris 205 ss.). A cinque anni, per un bambino i personaggi di una storia non *vanno* in un luogo, ma *vi arrivano*: è qui che ha dimora il protagonista, alter-ego e super-eroe.

L'identificazione nel protagonista favorisce da parte dei bambini e altresì degli adulti un'empatia cosiddetta «alloeentrica» (la forma opposta di empatia, quella cosiddetta «egocentrica», porta a far assomigliare a sé un soggetto esterno), funzionale a rendere più elastici i meccanismi neuro-cognitivi di apprendimento (Woolley and Reet 1791) e a favorire le abilità in termini di *mind reading* (Corriveau et al. 215 ss.). Il lettore/ascoltatore 'vede' la scena narrata come se fosse personalmente coinvolto, ricostruendo un modello della situazione descritta in modo non diverso, da un punto di vista multisensoriale, da quello necessario a testimoniare un evento vissuto direttamente. Dopo aver adottato il punto di vista del protagonista, a prescindere dal fatto che il narratore racconti in prima o in terza persona, i lettori trovano più semplice assimilare i fatti narrati e li ricordano meglio.

Una volta deciso il punto di ancoraggio deittico – in base al quale dinanzi a una narrazione attiviamo un orientamento spazio-temporale all'interno di essa – e operata una identificazione con il punto di vista del pro-

tagonista, i lettori bambini a partire dai sei anni di età e tutti gli adulti mostrano una buona competenza nel gestire i verbi deittici «andare» e «venire», proprio in quanto l'elemento essenziale per la comprensione di una storia è dato dal movimento di avvicinamento o allontanamento da un punto centrale, il cosiddetto ancoraggio deittico. Un'analisi già citata di Rall e Harris ha utilizzato fiabe familiari ai bambini quali *Cappucetto Rosso* e *Cenerentola* ma in versioni differenti, che includevano coppie di verbi coerenti o incoerenti rispetto al punto di vista del protagonista («venire»/«andare»; «portare»/«prendere»).

Alla richiesta di riprodurre la versione della storia precedentemente ascoltata, i bambini hanno reagito nel modo seguente: 1) ripetendo il verbo esattamente come lo sperimentatore aveva detto; 2) ricordando «arrivare» quando il ricercatore aveva detto «andare», o «portare» al posto di «prendere»; 3) inserendo un verbo neutro non deittico in luogo del verbo originario (ad esempio ricordando «camminare» invece di «venire» o «andare», oppure «dare» invece di «portare» o «prendere»); 4) non fornendo alcuna risposta («non so» o «non mi ricordo più la risposta»). La soluzione 2) è stata quella maggioritaria: i bambini hanno ricordato meglio i verbi coerenti rispetto a quelli incoerenti, addirittura sostituendo un verbo coerente con la prospettiva del protagonista a un verbo incoerente con essa. La cosa ha un certo rilievo: l'adozione di verbi deittici ritenuti compatibili con il punto di vista del protagonista rivela nei bambini a partire dai sei anni non solo una buona competenza nell'uso dei verbi deittici, ma una netta preferenza ad assumere un punto di vista interno alla narrazione. Insomma, ancorché piccoli, i giovani ascoltatori si incarnano nelle

storie e le interpretano mettendosi in relazione con il luogo e il tempo da cui si genera tale storia.

Da un punto di vista morfologico, come agisce l'immaginazione dei bambini? Piaget aveva già indagato su tale tema, noto come «problema dei tre monti» per il test di cui si era servito per dimostrare che fino a una certa età non siamo in grado di vedere qualcosa da due diverse prospettive, mentre per Rall e Harris a sette anni i bambini sanno già adottare una seconda strategia prospettica, *esterna* alla scena descritta o dall'alto, localizzando se stessi come osservatori al di fuori dello spazio narrativo e assumendo questa esternalizzazione come punto di ancoraggio deittico. Il fatto che *possano*, non significa che *debbano*, anzi: questi ascoltatori in erba vedono meglio gli oggetti che stanno davanti, e non dietro, al protagonista, e risultano loro cognitivamente più disponibili gli oggetti che sono loro vicini, piuttosto che quelli che sono lontani da loro. Possiamo avere dinanzi a noi storie stilisticamente difformi – fiabe in cui i personaggi sono *flat* e mai *round*, romanzi tardo-ottocenteschi in cui non esistono più azioni o accadimenti ma solo personaggi autoriflessivi, o ancora racconti modernisti in cui tutto tende a essere decostruito e spostato –, ma in senso neurocognitivo è il personaggio a costituire il principale attrattore cognitivo, anche perché la recente scoperta dei neuroni specchio e del meccanismo della simulazione incarnata (*embodied simulation*) spiega la nostra abitudine a identificarci nel protagonista di una storia nei modi di una «partecipazione allolocentrica»: comprendere significa processare azioni e movimenti dei personaggi come se fossimo noi ad agire, simulando le risonanze emotive degli eventi (Rall and Harris 205 ss.).

Bibliografia

- Andrews-Hanna, Jessica R. et al. "Evidence for the Default Network's Role in Spontaneous Cognition". *Journal of Neurophysiology* 104.1 (2010): 322-35.
- Beck, Sarah R. et al. "Children's Thinking About Counterfactuals and Future Hypotheticals as Possibilities". *Child Development* 77.2 (2006): 413-26.
- Bruner, Jerome. *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*. Trad. Mario Carpitella. Roma-Bari: Laterza, 2002.
- Corriveau, Kathleen H. et al. "Abraham Lincoln and Harry Potter: Children's Differentiation Between Historical and Fantasy Characters". *Cognition* 113 (2009): 213-25.
- Gallese, Vittorio. "Seeing Art... Beyond Vision. Liberated Embodied Simulation in Aesthetic Experience". *Seeing with the Eyes Closed*. A cura di Alexander Abbushi. Berlino: Association for Neuroesthetics, 2011.
- Gopnik, Alison. *Il bambino filosofo: come i bambini ci insegnano a dire la verità, amare e capire il senso della vita*. Trad. Francesca Gerla. Torino: Bollati Boringhieri, 2010.
- Harris, Paul L. *L'immaginazione nel bambino*. Trad. Ottavia Albanese. Milano: Raffaello Cortina, 2008.
- Levorato, Maria Chiara. *Le emozioni della lettura*. Bologna: il Mulino, 2000.
- Lumer, Ludovica e Semir Zeki. *La bella e la bestia: arte e neuroscienze*. Roma-Bari: Laterza, 2011.
- Morgenstern, John. *Playing with Books. A Study of the Reader as Child*. Jefferson-Londra: McFarland & Company, 2009.

- de Nooy, Wouter. "Stories, Scripts, Roles, and Networks". *Structure and Dynamics: eJournal of Anthropological and Related Sciences* 1.2 (2006): 267-90.
- Oatley, Keith. *Psicologia ed emozioni*. Trad. Rosanna Carrera, Susanna Falchero e Mariagrazia Monaci. Bologna: il Mulino, 1997.
- Perner, Josef, Manuel Sprung e Bettina Steinkogler. "Counterfactual Conditionals and False Belief: A Developmental Dissociation". *Cognitive Development*: 19 (2004): 179-201.
- Rall, Jaime e Paul L. Harris. "In Cinderella's Slippers? Story Comprehension From the Protagonist's Point of View". *Developmental Psychology*: 36 (2000): 202-8.
- Riggs, Kevin J. e Donald M. Peterson. "Counterfactual Thinking in Pre-school Children: Mental State and Causal Inference". *Children's Reasoning and the Mind*. A cura di Peter Mitchell e Kevin J. Riggs. Hove (England): Psychology Press e Taylor & Francis (UK), 2000. 87-99.
- Roese, Neal J. "Counterfactual Thinking". *Psychological Bulletin* 121.1 (1997): 133-48.
- Shaw, Phillip et al. "Intellectual Ability and Cortical Development in Children and Adolescents". *Nature* 440.7084 (2006): 676-79.
- Winnicott, Donald W. *Gioco e realtà*. Trad. Giorgio Adamo e Renata Gaddini. Roma: Armando, 1976.
- Woolley, Jacqueline D. e Jennifer van Reet. "Effects of Context on Judgments Concerning the Reality Status of Novel Entities". *Child Development* 77.6 (2006): 1778-93.

VERSO UNA NARRATOLOGIA ‘NATURALE’

di Monika Fludernik*

Le seguenti pagine, benché in parte riviste per l’occasione, sono tratte da un lavoro *in progress*¹ su una teoria del racconto che abbraccia l’intero spettro dei generi narrativi. Al contrario dei modelli narratologici ‘classici’ di Bal, Chatman, Genette, Prince o Stanzel, il modello che qui intendo presentare tratta la narratività *non* a partire dal romanzo o dalla *short story* realista e modernista, ma da quei tipi di discorso finora poco indagati, tra cui forme di narrazione orale e pseudo-orale, compresi i racconti conversazionali, la poesia e la storia orale; la scrittura storiografica, ma anche alcune antiche forme di racconto scritto (l’epica e le storie medievali, le vite dei santi, le narrazioni epistolari che si realizzano dal quattordicesimo al sedicesimo secolo, insieme a testi che spaziano dall’età elisabettiana all’opera di Aphra

* Traduzione di Filippo Pennacchio. Anche le traduzioni delle opere non disponibili in italiano citate dall’autrice sono del traduttore. Eventuali chiarimenti su alcune scelte traduttive sono forniti in nota o nel corpo del testo tra parentesi quadre.

¹ *Towards a ‘Natural’ Narratology* (in corso di stampa [ora 1996]). Per alcuni preziosi consigli, vorrei ringraziare in modo particolare Dorrit Cohn, Marcel Cornis-Pope, Paul Goetsch, Manfred Jahn, Brian McHale, Ansgar Nünning, Gerald Prince e un anonimo *referee* della Routledge.

Behn). E poi anche testi postmodernisti (scritti nei modi del racconto neutrale o attraverso il ricorso al tempo presente, alla seconda persona e alla prima persona plurale, o all'insegna di pronomi impersonali quali «it», «one», il tedesco «man» e il francese «on»); e ancora, testi incentrati sullo *skaz* e opere di autori in senso lato sperimentali – da Samuel Beckett a Maurice Roche e Clarice Lispector, da Kazuo Ishiguro a Christa Wolf). L'enfasi posta su forme narrative non canoniche (non canoniche, intendo dire, rispetto all'idea odierna di romanzo) per molti aspetti rende necessaria la modifica degli attuali paradigmi narratologici, e nel contempo solleva una lunga serie di questioni metodologiche circa i presupposti alla loro base. In altre parole, lo studio di queste forme costringe a rivedere il concetto stesso di narrazione, e a riflettere intorno alla necessità di un nuovo paradigma, incentrato su parametri cognitivi e sul ruolo attivo del lettore nei processi interpretativi, ma anche in grado di descrivere testi sia finzionali che non finzionali. Da questo punto di vista, i presupposti realistici della narratologia classica possono essere trascesi in funzione di un'analisi che non considera il realismo quale unico modello cui commisurare il dominio del racconto: bensì come *quel* modello che consente la piena applicazione di strategie di lettura all'insegna del mimetismo.

L'ispirazione per il termine «naturale» che compare nel sintagma «narratologia 'naturale'» deriva da tre diverse aree di ricerca: l'analisi del discorso, la linguistica cognitiva e la *reader-response theory*. Ciascuna di esse verrà presa in considerazione, e i rispettivi contributi illustrati in modo dettagliato. Per il momento, dirò solo che il *framework* entro cui il mio modello si colloca è di tipo costruttivista (cfr. Jahn, Nünning – “Informa-

tion­süvertragung”, “Bausteine” – e Sternberg), basato cioè sul presupposto che i lettori costruiscano attivamente i significati testuali, e che nel farlo ricorrano a *frames* di tipo cognitivo. Nelle prossime pagine sosterrò inoltre che i racconti orali (in particolare, i racconti di tipo conversazionale, che si realizzano in modo spontaneo) sono legati, anzitutto da un punto di vista cognitivo, ai parametri percettivi propri dell’esperienza umana; nel contempo, cercherò di mostrare come questi parametri rimangano in vigore anche a fronte di testi scritti assai sofisticati, e nonostante la loro superficie muti in modo anche radicale nel corso del tempo. Diversamente dai modelli narratologici tradizionali, la narratività (cioè la qualità della *narrativehood*, con Prince)² è qui costituita da quanto andrò definendo come esperienzialità, vale a dire dall’evocazione quasi-mimetica di una ‘esperienza di vita reale’. L’esperienzialità può essere legata a *frames* di tipo attanziale, ma ha a che fare anche – anzitutto – con l’evocazione di un mondo interiore, o con la rappresentazione di un soggetto parlante. Come qualsiasi altro aspetto inerente all’ambito narrativo, inoltre, l’esperienzialità è spiegabile alla luce del concetto di corporeizzazione, cioè a partire dalla nostra esperienza di vita vissuta, in cui centrale è la componente corporea – la nostra conformazione fisica. La natura (o meglio, la radice) antropomorfa dei testi narrativi e il suo legame con alcuni fondamentali parametri narratologici – per

² Comunicazione personale. Si veda comunque Prince (*Narratologia* 217-41) per una definizione di narratività quale concetto (di tipo scalare) che indica ciò che fa di un testo un racconto. Nel suo *Dictionary of Narratology*, la definizione di narratività è in ogni caso più prossima alla mia (e, va da sé, a quella di altri critici) [cfr. la nota 13 del contributo successivo. N.d.T.].

esempio, la *personhood* [qualcosa come «personalità», l'«essere una persona»], l'identità e l'azione – è stata ovviamente presa in considerazione dai teorici del racconto, i quali l'hanno anzi ritenuta un elemento decisivo per qualsiasi tipo di analisi testuale (cfr. Prince, *Narratology* e Ryan, *Possible Worlds*). Tuttavia, diversamente da questi ultimi, io credo che la narratività coincida *tout court* con l'esperienzialità, e che non necessiti, per essere costituita, di presupposti di tipo attanziale. In altre parole, all'interno del mio modello sono contemplati racconti privi di *plot*, ma non racconti privi di un essere umano o antropomorfo che vive un qualche tipo di esperienza. Questa radicale estromissione del *plot* dalla mia definizione di narratività discende dai risultati di alcune ricerche effettuate sui racconti orali: racconti in cui, come mostrerò, il coinvolgimento emotivo dei parlanti con l'esperienza raccontata e la sua assimilazione forniscono punti d'ancoraggio per la costituzione della narratività. Sosterrò quindi che i racconti incentrati unicamente sul *plot* sono dotati di una sorta di grado zero di narratività. E proprio perciò la scrittura storiografica, il puro report narrativo, i riassunti e molto altro di ciò che solitamente è classificato come racconto sarà relegato a una posizione marginale. La mia proposta, da questo punto di vista, interseca ma in ultima analisi si discosta da quella di Meir Sternberg, il quale, diversamente da me, propone una ridefinizione del concetto di narratività a partire dalla nozione di temporalità. Per come è elaborata da Sternberg, quest'ultima rientra almeno in parte nel mio discorso – un po' come nel caso del concetto di configurazione, posto da Paul Ricoeur al livello di *Mimesis II* del suo modello –, specie per ciò che riguarda le dinamiche che sussistono tra l'esperienzialità e la valuta-

zione che a fatti conclusi il narratore fornisce di una data esperienza. Tuttavia, laddove la temporalità, per me, si costituisce solo nel corso del processo di lettura, per Sternberg (e altresì per Adams – cfr. *Narrative Explanation*) essa si colloca a livello della storia, in quella sorta di punto di tensione dove s'incontrano elementi sequenziali e retrospettivi[‡].

Come avrò modo di illustrare più diffusamente nelle prossime pagine, nel contesto del mio *framework* teorico la narratività si colloca nel (e al limite coincide con il) cosiddetto fattore-coscienza [*consciousness factor*]: ciò che la lega strettamente al concetto di finzionalità. Senz'altro, quest'aspetto potrà lasciare perplesso più di un lettore, specie in ragione del fatto che il mio punto di partenza è costituito dal racconto orale, che si è soliti ritenere imperniato sul *plot*, e privo di tale fattore. Tuttavia, è proprio quest'ultimo che consente d'integrare nel mio discorso forme più recenti di scrittura sperimentale, assieme a racconti orali, medievali, realisti e modernisti; e, soprattutto, mi permette di argomentare che la finzionalità in un contesto di tipo narrativo finisce per coincidere con l'esperienzialità. Le costruzioni di tipo finzionale, ovviamente, esistono anche al di là della dimensione del racconto, come nel caso della grammatica generativa chomskyiana: ma in casi del genere a difettare è proprio la componente umana, l'elemento per così dire antropomorfo. Nel contesto del mio modello, una frase anche molto semplice come «Il drago sta sognando» costituisce la narratività *in nuce*, nonostante siano necessari più elementi contestuali per trasformarla in

[‡] Per una più approfondita analisi di questo aspetto, cfr. il saggio di Sternberg tradotto da Franco Passalacqua e segnalato nel contributo successivo. N.d.T.

una storia sul drago, o in una storia a proposito di qualcuno che incontra il drago o a proposito dei sogni di tale drago. Per il lettore, sono infatti sufficienti un'ambientazione riconoscibile e un personaggio dalle sembianze antropomorfe per 'dare vita' a un mondo finzionale, e per ipotizzare che una sfera interiore [una *consciousness*] e un insieme di azioni siano in qualche modo in gioco, in procinto di emergere. I testi di finzione si costituiscono perciò a partire da una serie di proiezioni ipotetiche da parte del lettore, non attraverso il delinearci di una serie di eventi in successione. In altre parole, la narratività non è una qualità posseduta dai testi, quanto piuttosto il risultato del coinvolgimento interpretativo del lettore rispetto a questi ultimi³. Meglio, la narratività è il 'prodotto' della *narrativizzazione*, del processo attraverso il quale i lettori concepiscono il testo come un racconto. Il termine «narrativizzazione» si lega al concetto di naturalizzazione, elaborato da Jonathan Culler (cfr. *Structuralist*) per descrivere il processo attraverso il quale i lettori (ri)conoscono un testo come narrativo. Ovviamente, come avremo modo di vedere, il concetto – molto ampio – di naturalizzazione ha a che fare in molti modi diversi con i processi attraverso cui attribuiamo un senso a quanto leggiamo.

³ Cfr. le parole di Brian Richardson: «Credo che l'idea di narratività presupposta da molti teorici sia fuorviante, se non del tutto sbagliata. L'assunto da essi condiviso è che esisterebbe un'essenza comune, fondativa di tutti i racconti, fattuali e finzionali, naturali e letterari, che la teoria ha il compito di definire e portare alla luce. In particolare, l'idea che esista una singola e univoca storia accomuna molti fra quei teorici che si sono soffermati sulla dimensione temporale del racconto, come per esempio Abraham Mendilow [...], Seymour Chatman [...] e Jean Ricardou [...]» (Richardson, "Time" 306).

Nelle pagine seguenti, cercherò di delineare tutti questi aspetti con maggior precisione, e concluderò la mia trattazione descrivendo brevemente il modo in cui funziona il modello qui proposto, cioè la narratologia naturale. Inevitabilmente, data la natura riassuntiva del presente intervento, molti aspetti risulteranno solo abbozzati: il lettore è perciò invitato, per una loro più esaustiva trattazione, a pazientare fino alla pubblicazione in forma di volume di *Towards a 'Natural' Narratology*.

1.1. *Il racconto naturale*

Con il sintagma «racconto naturale» si è soliti definire, dal punto di vista dell'analisi linguistica del discorso (cfr. Labov), tutte le forme narrative «che si realizzano naturalmente»; vale a dire – più precisamente – quel tipo di pratica conversazionale caratterizzata dalla spontaneità. In effetti, rispetto alla più vasta area del racconto *orale*, il racconto naturale contempla soltanto forme spontanee di narrazione (di qui l'utilizzo del termine «conversazionale»), mentre esclude la poesia orale e le narrazioni di stampo orale quali per esempio si praticano, ancora oggi, tra gli Acadiani della Nuova Scozia⁴.

⁴ Mi riferisco qui a *storytellers* professionisti, in grado di rievocare e dare voce a storie che affondano le loro radici nella tradizione (ma non a poemi epici – cioè non alla poesia di tipo orale). Per una trattazione dell'argomento in relazione all'ambito dei nativi americani, si veda Tedlock – e inoltre si consideri che tradizioni del genere sono diffuse anche in Ghana (Anthony Appiah, comunicazione personale), e che testi come quelli di cui parla Tedlock sono stati incorporati entro la letteratura 'ufficiale', per esempio nell'opera di Leslie Silko. Le pratiche narrative di stampo orale realizzate in contesti di tipo comunitario sono senza dubbio molto diffuse presso le culture orali.

Nonostante la poesia orale e i suoi 'equivalenti' non in versi non siano del tutto trascurati, essi costituiscono forme di narrazione più letterarie, cioè istituzionalizzate, che non possono essere considerate 'naturali' nello stesso modo o nella stessa misura dei racconti conversazionali. La poesia orale, intesa come «oralità elaborata» (cfr. Koch-Österreicher), benché caratterizzata da vincoli simili a quelli tipici del discorso orale, richiede capacità performative che di molto oltrepassano quelle necessarie per le performance conversazionali che 'realizziamo' quotidianamente. Nonostante sia possibile essere ottimi *storytellers* o raccontatori di barzellette e aneddoti, l'abilità di performare quali *storytellers* culturalmente riconosciuti richiede tutt'altro tipo di competenze.

Detto questo, vorrei sottolineare due diversi aspetti. Per un verso, il fatto che la narrazione di tipo orale può assumere molte forme: dal racconto spontaneo di esperienze personali (ciò che definisco «racconto naturale» in senso stretto) al racconto di barzellette e aneddoti; e dal racconto di esperienze altrui al mero report di fatti e circostanze, fino a quelle forme di racconto culturalmente istituzionalizzate che in seguito si trasformeranno nell'epica e nella fiaba. Da questo punto di vista, è necessario non solo distinguere i differenti contesti in cui questi testi e tipi di discorso hanno luogo, in modo

Tuttavia, è per me impossibile distinguere tra poesia orale (appunto la cosiddetta poesia epica) e narrazioni di altra natura (folkloristica, diciamo) non avendo ben chiare le soluzioni linguistiche adottate entro i singoli testi. Non conoscendo la lingua – quindi non potendo distinguere tra un testo in versi e un testo in prosa (un aspetto che viceversa molti traduttori sembrano non prendere in considerazione) – categorizzazioni di questo tipo diventano rischiose. È questo il motivo per cui ho evitato di citare ulteriori fonti a riguardo.

da consentire l'allestimento di una sorta di repertorio di strutture tematiche e formali coinvolte nella loro produzione (notevoli, per esempio, sono i vincoli imposti da barzellette e aneddoti – cfr. Euler), ma anche prendere in considerazione il livello di coinvolgimento di colui che questi testi enuncia, il grado di creatività linguistica, strutturale e tematica concesso, insieme alla libertà del *performer* rispetto a una serie di vincoli legati al contesto.

In secondo luogo, vorrei porre attenzione alle tensioni che si generano tra oralità, performatività e narrativa. Gli studiosi che si sono concentrati su quest'ultimo aspetto, nonostante abbiano preso in considerazione testi concettualmente⁵ orali (le fiabe esaminate da Vladimir Propp, i miti greci analizzati da Lévi-Strauss), si sono per lo più interessati a testi scritti, e in particolare finzionali. Intendo discostarmi da questo approccio, ponendo al centro della mia indagine sia forme storiografiche (non finzionali, cioè) sia forme orali. Ripartendo dalla famosa frase di E.M. Forster, «Il re morì, poi la regina morì di dolore», che non mi ha mai convinto quale esempio paradigmatico di narrativa⁶ (e ciò non soltanto in ragione della sua assenza di discorsività – cfr. Sturges, *Narrativity*), intendo analizzare i testi letterari confrontandoli con forme narrative naturali, sostenendo che queste ultime ci dicono di più sulla narrativa per come si manifesta anche in testi più complessi di quanto non facciano storie pseudo-orali (le fiabe) e frasi costruite *ad hoc* (come appunto quella formulata da For-

⁵ Per la distinzione, ormai canonica, tra oralità concettuale e oralità mediale, cfr. Koch-Österreicher. Le fiabe, per come le conosciamo, sono testi scritti che si limitano a esibire sostrati orali di tipo spurio.

⁶ Come invece sembrano intendere, più che lo stesso Forster, i suoi epigoni strutturalisti.

ster) su cui i narratologi si sono spesso basati per le loro teorizzazioni.

Nel contesto del modello teorico che qui sto presentando, il racconto è 'naturale' esclusivamente nei termini della sua qualità di spontanea (ri)produzione e sulla base della sua universalità, della sua esistenza e significato transculturale. In nessun modo, dunque, i racconti naturali verranno considerati più naturali (nel senso di «normali» o «non artificiali») di quelli scritti, poiché entrambi costituiscono forme simboliche, sottoposte a una serie di vincoli (o *frames*) di tipo generico, culturale e contestuale. Né gli uni né gli altri possono cioè essere prodotti o compresi al di fuori di questi *frames*, e siccome questi ultimi sono determinati culturalmente, quindi socialmente e ideologicamente, non possono ambire, entrambi i tipi di racconti, ad alcun tipo di 'naturalità' originaria. Del resto, i risultati che emergono dall'analisi delle pratiche narrative naturali, realizzate spontaneamente in ambito conversazionale, dimostrano la loro natura compiutamente strutturata, sulla scorta delle osservazioni svolte da Derrida intorno alla natura 'scritta' (e cioè formale) del linguaggio parlato. In definitiva, ogni connotazione mitica o originaria del concetto di naturale verrà qui del tutto accantonata. Nella misura in cui si concepisce l'oralità, e in particolare il racconto naturale, nei termini di pura alterità, come un qualcosa di non strutturato e di preesistente, non si può effettuare alcun tipo di comparazione con il linguaggio letterario; ed è proprio alla luce di un simile atteggiamento, a ben vedere, che si spiega il perché le forme di racconto naturale non siano mai state trattate dalla narratologia classica. Lo studio delle interazioni tra orale e scritturale, tra spontaneo e costruito, o tra ciò che è ap-

parentemente non istituzionalizzato e ciò che invece lo è (l'ambito legale, quello teologico-moralistico, quello letterario ecc.), diventa possibile solo se si ipotizza che, quantomeno da un punto di vista cognitivo, la loro struttura sia comparabile. Il mio approccio all'analisi del racconto, da questo punto di vista, incorpora molte delle ipotesi maturate nel corso del dibattito decostruzionista, nonostante poi muova verso un loro uso più pragmatico.

Non solo: esso contempla alcune recenti acquisizioni nell'ambito del linguaggio orale, per esempio quelle relative alla sua sintassi (cfr. gli studi di Halford e Pilch o quelli di Chafe), che hanno portato ad accantonare definitivamente l'idea, precedentemente data per scontata, in base alla quale il linguaggio conversazionale sarebbe non strutturato, sgrammaticato, puramente performativo, frutto di una naturalezza irriflessa⁷. Appunto: la scoperta di una sintassi orale e dell'esistenza, in questo ambito, di ben precise marche discorsive ha screditato tale snobismo e costringe a rivedere i tradizionali paradigmi linguistici. Sebbene il risultato *pratico* di questo tipo di analisi sia consistito nella creazione di nuove aree di ricerca e nel ridimensionamento degli approcci tradizionali, in particolare di quello generativo, quanto è più importante, forse, è il fatto che in questo modo si siano poste le basi per un nuovo paradigma linguistico: un paradigma che al suo centro pone il discorso orale, e incorpora il linguaggio scritto come un particolare modo discorsivo – non come *il* solo modo discorsivo. Una simile svolta, va da sé, finisce per mettere in luce una pluralità sia di forme che di funzioni del discorso. Se si do-

⁷ Queste idee erano ancora attive presso la linguistica di marca strutturalista, ma sono state superate dagli studi di analisi del discorso.

vesse tracciare un parallelo, si potrebbe prendere a esempio il passaggio dalla matematica e dalla fisica cartesiana all'attuale scienza post-booleana e post-einsteiniana: che trattano la meccanica e la matematica cartesiana come modelli di particolare importanza (ma non perciò i soli possibili) in quanto adatti a un ambiente tipicamente umano. Allo stesso modo, un modello narratologico di stampo realista, benché particolarmente 'adatto' alla messa in rilievo dell'esperienzialità umana, può essere usato, in certo senso, anche per analizzare testi meno immediatamente accessibili, come nel caso, per esempio, di certa fiction postmodernista.

Ovviamente, la mia idea di naturale non coincide con l'uso che del termine fa Barbara Herrnstein Smith, la quale contrappone il «discorso naturale» (cfr. Smith) a un discorso di tipo «fittizio». Smith definisce il discorso naturale come «tutti quegli enunciati, pronunciati o scritti, che indicano il fatto che qualcuno stia dicendo qualcosa, in un certo momento, da qualche parte» (47) – ciò che appunto costituirebbe un atto linguistico non-fittizio. Nella misura in cui sono interessata soltanto al racconto, che a mio avviso non costituisce un atto linguistico nel senso stretto del termine[#], le mie definizioni, di fatto, trascendono quelle di Smith. La mia idea di racconto naturale, in buona sostanza, neutralizza il tipo di distinzione da lei posta⁸.

Nel corso di questo studio, il racconto naturale funge piuttosto da prototipo per quanto riguarda la narratività, la sua costituzione. Sosterrò inoltre che è a partire da

[#] Fludernik si riferisce qui alla teoria degli atti linguistici, definita da John Searle e da Smith ripresa. N.d.T.

⁸ Per un'altra proposta che *oppone* il racconto naturale a quello finzionale si veda Richardson (“‘Time’” 306-7).

esso che si realizzano forme e tipi di discorso più complessi, i quali ‘naturalmente’ – diciamo – non si verificano. In ogni caso, ripeto, il termine «naturale» è in queste pagine spogliato di qualsivoglia connotazione essenzialista; piuttosto, esso dovrebbe essere considerato come una sorta di criterio in base al quale individuare somiglianze e differenze tra i vari tipi di discorso. Di fatto, benché questa indagine si basi sul presupposto per cui il racconto naturale è, da un punto di vista delle dinamiche cognitive, antecedente e più basilare, per così dire, rispetto ad altri tipi di racconto, questa priorità è esclusivamente di natura tipologica e prototipica. Di più, il racconto naturale non funge solo da prototipo, bensì mostra anche effetti prototipici, come avremo modo di vedere. Ma ripeto: in nessun modo questa prototipicità può essere ridotta a posizioni di tipo idealistico (che di fatto sono il risultato di teorie oggettiviste), come spero emergerà anche dalle mie osservazioni intorno alla teoria linguistica della naturalezza.

1.2. La teoria linguistica della naturalezza: dai frames ai prototipi

In anni recenti, alcuni sviluppi nell’ambito della linguistica hanno portato a designare con il termine ‘naturale’ quegli aspetti del linguaggio che sembrano regolati o motivati da parametri cognitivi basati sulla corporeizzazione dell’esperienza umana. Il termine, per esempio, è utilizzato in questo senso dalla scuola austriaca della *Natürlichkeitstheorie* (qualcosa come «teoria della naturalezza», per cui cfr. Dressler, *Semiotische* e “Cognitive”, ma anche Dressler *et al.* e i testi indicati nelle ri-

spettive bibliografie). Aspetti del genere, benché non necessariamente 'etichettati' come «naturali», sono stati portati alla luce dagli studi di linguistica cognitiva, in particolare dalla cosiddetta teoria del prototipo (cfr. Lakoff per un'introduzione) e da molti contributi apparsi sulla rivista *Cognitive Linguistics*. Un terzo filone di ricerca, che la teoria del prototipo sostiene di ricomprendere, è quello della cosiddetta teoria del *frame* avviata da Schank e Abelson. Quest'ultima (ora nella sua fase MOP [acronimo che sta per «Memory Organization Packet»] – cfr. Kellerman *et al.*) tenta di spiegare il modo in cui ci rapportiamo alle situazioni quotidiane nei termini di *schemata* di tipo olistico. Tali *schemata* (siano essi *frames*, *scripts* o *schemi*)⁹ sono di natura prototipica, e si prestano a essere utilizzati in senso metonimico e metaforico per descrivere il modo in cui ci rapportiamo a nuovi contesti.

L'idea di descrivere il linguaggio e i processi di comprensione umana si lega al tentativo, sviluppato in particolare dalla linguistica cognitiva, di leggere i processi linguistici come parte di più generali processi cognitivi, i quali a loro volta avrebbero la loro radice nella corporeizzazione umana in un contesto di tipo naturale. Facciamo qualche semplice esempio. La classificazione degli enti presenti nel mondo dipende in larga parte dall'uso che ne facciamo e dalle nostre *aspettative*. Per questo motivo, i cosiddetti concetti-base (cavallo, albero, fiore) sono immediatamente 'disponibili' per descrivere le interazioni quotidiane con l'ambiente in cui ci troviamo immersi: laddove concetti più complessi (Hi-

⁹ Il riferimento è ai *frames* di cui parla Minsky, agli *scripts* di cui discutono Schank e Abelson, e al concetto di *schemas* elaborato da Rumelhart.

ghland pony, betulla) – benché disponibili in particolari occasioni – non hanno un’immediata rilevanza cognitiva¹⁰. Buona parte di ciò che avviene quando ci troviamo di fronte a nuove situazioni ha a che fare con l’extrapolazione di informazioni da situazioni già note, cioè con il ricorso a particolari *frames* e *scripts*. Così, nel celebre *script* del ristorante elaborato da Schank e Abelson¹¹, un insieme di oggetti culturalmente determinati (tavoli, sedie, posate, tovaglie, fiori, candele, menu, camerieri ecc.) interagiscono in modo olisitico con una serie di azioni (entrare, sedersi, ordinare, mangiare, pagare), di scopi (soddisfare il proprio appetito, evadere dalla noia, celebrare occasioni sociali quali incontri di lavoro, oppure corteggiare e festeggiare) e di rapporti causa effetto che discendono dalla nostra esperienza corporea (il cibo viene mangiato, di conseguenza il piatto resta vuoto e lo stomaco pieno). Buona parte della *frame theory*, nella misura in cui è interessata a spiegare questi processi basilari, suona molto infantile: ma è proprio questo il punto. Tali connessioni sembrano semplici e perfino scontate perché legate al nostro corpo, alla matrice corporea della nostra esperienza umana. Similmente, il concetto di *frame* spiega il modo in cui interagiamo con gli oggetti in modo cognitivamente adeguato: tutte le case hanno porte, finestre, divani e giardini, e tutte queste parti dell’oggetto casa si legano ai bisogni e alle azioni umane in modo ‘naturale’. La teoria del prototipo, di fatto, suggerisce che le relazioni parte/tutto e

¹⁰ Cfr. Lakoff 45-58.

¹¹ Gli *scripts* non sono necessariamente universali. Il fascino esercitato dallo *script* del ristorante di cui parlano Schank e Abelson risiede nella familiarità che i lettori hanno con il ristorante quale istituzione culturalmente determinata.

l'orientamento davanti/dietro, destra/sinistra, sopra/sotto (così come molti altri concetti – per cui cfr. Lakoff 265-80) non solo giocano un ruolo cruciale nella nostra immediata esperienza corporea, ma anche influenzano il nostro modo di pensare concetti ben più 'astratti'. In particolare, è stato suggerito come la lessicalizzazione sia basata su parametri naturali di vario tipo¹².

La linguistica naturale (così mi riferirò alla scuola della *Natürlichkeitstheorie*) tenta di analizzare diverse aree della linguistica a partire dai fattori naturali che riguardano o motivano certe forme e funzioni. Tali analisi si sono concentrate sulla fonetica e sulla fonologia, ma anche sulla morfologia (cfr. Dressler *et al.*), per esempio attraverso una teoria della sintassi naturale sviluppata da Mayerthaler e dal suo *team* presso l'Università di Klagenfurt (cfr. Mayerthaler e Maratschniger); in linea di principio, tuttavia, i presupposti alla base della linguistica cognitiva sono applicabili anche alla semantica (l'area su cui più si concentra la teoria del prototipo). Per quanto riguarda la sintassi, le relazioni iconiche e l'influenza di parametri cognitivi (ruoli degli agenti ecc.) sull'ordine delle parole sono aspetti decisivi¹³.

Beninteso, non è mia intenzione, in queste pagine, applicare in modo pedissequo tutti i presupposti alla base della teoria del *frame* e del prototipo, specie per quanto riguarda i loro risvolti linguistici. Gli oggetti con

¹² Per un'illustrazione di questo aspetto, cfr. Wierzbicka.

¹³ Considerazioni di tipo sintattico hanno destato l'interesse anche degli studiosi della teoria del prototipo. Si veda, per esempio, il terzo *case study* citato in Lakoff sulle costruzioni basate sul «there», o la sintassi dei casi di Charles Fillmore, dove si potrebbe dire che lo spettro delle valenze, in sostanza, è un'applicazione sintattica (o piuttosto un'anticipazione) della teoria del prototipo.

i quali mi confronterò, cioè testi narrativi di dimensioni piuttosto considerevoli, saranno concepiti nei termini di *frames* generici, la cui origine può essere sia letteraria che non. Il concetto centrale che ho ripreso dalla linguistica naturale è quello dell'*embodiment* delle categorie cognitive, della loro corporeizzazione, e più in generale della dipendenza di categorie anche molto astratte da tali *embodied schemata*, cioè da parametri che si legano alla nostra esperienza corporea. Sosterrò dunque che il processo e l'esperienza di lettura possono essere spiegati alla luce della dipendenza cognitiva dei lettori da tali parametri e *schemata*, e che ciò avviene a diversi livelli, tra loro interagenti e interconnessi. Proprio in ragione di questo orientamento cognitivo, inoltre, nel corso delle prossime pagine avrò modo di chiarire la mia posizione in merito all'intreccio di narratività, finzionalità e causalità narrativa; infine, cercherò di mostrare in che modo il concetto di *mimesis* si leghi a vincoli e parametri cognitivi.

Questa breve introduzione alle diverse aree di ricerca che utilizzano il termine «naturale» dovrebbe avere chiarito in che senso io stessa abbia deciso di impiegarlo, e con quali connotazioni. La narratologia 'naturale' rappresenta un modello utile per lo studio dei testi narrativi: un modello particolarmente attento alla natura strutturata del racconto naturale (e che rifugge la tentazione d'intenderlo come 'più naturale', per esempio, di romanzo e *short story*), ma in grado anche di descrivere i parametri cognitivi alla base anche di forme narrative più complesse. In questo senso, spero di chiarire con più precisione in che cosa consista la naturalezza del racconto naturale, e come tale qualità possa ritrovarsi anche in altri tipi di racconto. Ripeto: il concetto di «natu-

rale» non dovrebbe essere utilizzato quale sinonimo di «originario»; piuttosto, andrebbe utilizzato per indicare ciò che è 'ancorato' alla nostra esperienza quotidiana.

D'altra parte, è necessario sottolineare che il sostrato cognitivo cui fin qui ho alluso non costituisce una 'necessità' biologica, innata e perciò inevitabile, come invece è nel caso di altri attributi naturali (la sessualità, per esempio). Mi preme cioè insistere sul fatto che il concetto di naturale non ha, per me, nulla a che vedere con quello di Natura, né con quello di Reale. Il naturale, in questo studio, corrisponde a ciò che è umano, e ciò che è umano non è parte della natura più di quanto non sia legato alla cultura. Come qualsiasi altro aspetto relativo alla nostra esperienza umana, in altre parole, il naturale è sia *parte* della natura sia *costitutivo* della cultura. Naturale e artificiale sono concetti che non andrebbero contrapposti; al limite, si potrebbe dire che il secondo è una sorta di sottoprodotto del primo. Se si definisce il naturale nei termini di ciò che è umano, non dovrebbe stupire il fatto che prodotti dell'umano ingegno come i racconti proliferino in una scala che va dalle forme più elementari (conversazionali, come definite poco sopra) a manifestazioni più complesse. In una scala del genere, si può sostenere che le forme spontanee siano naturali e prototipiche poiché forniscono una risorsa generica e tipologica per testi strutturati in modo sensibilmente più complesso.

2. *Narratività*

2.1. *Storia versus esperienzialità*

La maggior parte dei paradigmi narratologici tratta il racconto in modo descrittivo, trasformandolo così in qualcosa di statico, di spaziale – e ciò a dispetto della sua dimensione temporale e cronologica, della sua intrinseca sequenzialità, da molti considerata la sua principale caratteristica. Si tratta di un paradosso spiegabile se si considera che la sequenzialità, di per sé, benché basata su una logica causa-effetto utile a fini interpretativi, in ultima analisi non aiuta a dare conto delle dinamiche narrative. «Il re morì, poi la regina morì di dolore» può costituire sì un *plot* – e magari anche una *fabula* da cui poi estrapolare un ulteriore *plot* –, ma è di scarso interesse in quanto racconto. E si badi: il problema non è legato al rispetto della linearità cronologica. In effetti, il rimescolamento temporale che a partire dal modernismo si realizza sempre più spesso porta a enfatizzare la staticità del racconto, poiché ogni tappa della progressione narrativa dev'essere vista come un tassello di una sorta di mosaico, funzionale alla ricostruzione della cronologia della *fabula*. In altre parole, non è la temporalità di per sé a 'creare' il racconto – un aspetto, quest'ultimo, sul quale dovrò tornare quando presenterò le mie ipotesi intorno alla narratività.

A fianco della teoria del racconto basata sulla successione di eventi, un altro, più sofisticato modello è quello formulato da Bremond, il quale discute di una serie di successive tappe decisionali (o di alternative multiple) tra le quali il protagonista deve scegliere. Ciò che vorrei preservare di questo modello è la consapevolezza

di un movimento dinamico interno al racconto, anche se per Bremond questo movimento ha comunque implicazioni di tipo sequenziale, dato che le alternative, a ogni passaggio, sono funzionali a una progressione narrativa. Inoltre, laddove il tradizionale modello cronologico ha ben chiaro quali siano i punti di inizio e conclusione del *plot*, compresa la descrizione dei passaggi logico-cronologici che tra essi intercorrono, Bremond sembra perdere di vista questo *frame* complessivo, concentrandosi piuttosto sullo specifico dei passaggi decisionali. È un peccato, a me pare, visto e considerato che Bremond introduce nell'analisi, benché implicitamente, categorie cognitive che avrebbero potuto essere d'aiuto per uno studio più dettagliato delle dinamiche narrative. Per esempio, il viaggio dell'eroe, che funge da modello tanto per Propp che per Bremond, invariabilmente implica che l'eroe parta all'avventura (poco importa se per obbedire a un ordine o per una sorta di inquietudine personale). Sulla sua strada, egli incontra ostacoli che devono essere superati, e infine ritorna vittorioso. Da un punto di vista strutturalista, una simile accumulazione sequenziale di episodi, che culmina nella glorificazione dell'eroe, è stata giudicata piuttosto priva d'interesse: dopo tutto, gli episodi si susseguono uno dopo l'altro in ordine cronologico e sono ordinati in modo causale (o in base alle scelte che l'eroe compie reagendo agli eventi o al caso). L'aspetto teleologico è del tutto evidente, una struttura semantica quasi scontata, prodotta dalla concatenazione causale di una serie di passaggi narrativi.

Bremond sembra perdere di vista appunto questo aspetto (benché implicito nel suo modello), ma aggiunge un elemento importante, vale a dire – l'ho accennato poco sopra – le direzioni irrisolte. In questo modo, egli

consente di focalizzare l'attenzione sulle dinamiche che avvengono a livello micro-strutturale, laddove le aspettative del lettore possono essere rovesciate a ogni momento, di pari passo agli ostacoli che il protagonista trova sulla sua strada, e che gli impediscono di realizzare i propri obiettivi – ciò che appunto costringe il lettore a ri-orientarsi volta a volta, cercando di assecondarne (del protagonista) scopi e desideri. Bremond riesce a 'ritrarre' questo continuo rimescolamento in modo assai efficace, e così facendo pone attenzione alla natura provvisoria degli episodi narrativi (su questi aspetti, cfr. anche Ryan, "On the Window"). Tale provvisorietà, del resto, è parte costitutiva dell'agire umano, della nostra esperienza quotidiana, a cominciare dalle decisioni più semplici passando per la necessità di scendere a patti con forze esterne che si intromettono nei nostri piani. Queste forze esterne possono assumere la forma di limitazioni imposte dagli interessi e dagli obiettivi altrui, ma anche di vincoli dettati dal contesto (l'essere esposti a disastri naturali, per esempio, o a diktat politici e istituzionali, o al confronto con i motivi inafferrabili che muovono altre persone).

Se insomma Bremond, proprio a causa del suo insistere su aspetti che connotano, da un punto di vista cognitivo, l'agire umano, perde di vista l'aspetto teleologico del racconto, l'approccio cronologico tradizionale, basato sulla pura sequenzialità, rappresenta una sorta di vuoto esperienziale, poiché gli scopi degli agenti non vengono mai presi in considerazione. Nessuno di questi due modelli, in altri termini, è in grado di dare conto della logica complessiva del racconto, di tutti gli elementi che concorrono a definirla. Tale logica, d'altro canto, è descrivibile prendendo in esame non tanto (non

solo) ciò che avviene a livello del *plot*, quanto piuttosto le intenzioni dell'autore implicito. Solo in questo modo può essere spiegato il legame che sussiste tra la trama che coinvolge i personaggi e il contro-*plotting* ordito dal Fato nell'*Edipo Re*, testo che Culler (cfr. "Fabula") ha scrupolosamente analizzato e per cui Sturgess (cfr. *Narrativity*) ha ipotizzato l'azione appunto di un autore implicito¹⁴. Tale dinamica, tipicamente, non si realizza nelle fiabe, ed è questo il motivo per cui non se ne trova menzione nei resoconti di Propp e Bremond. Semmai, è nel romanzo – specie in quello che si costruisce intorno a un enigma – che questa dinamica diventa decisiva (e in effetti l'altro esempio proposto da Culler è *Daniel Deronda*; in proposito, cfr. la lettura datane da Cynthia Chase).

Finora ho alluso a tre importanti elementi caratterizzanti la narratività: la sequenzialità (Forster), l'intenzionalità di tipo esperienziale (Bremond), e l'aspetto teleologico (Culler). Nel suo monumentale *Tempo e racconto*, Paul Ricoeur ha caratterizzato in modo appropriato questa triade di concetti riferendosi ai meccanismi cognitivi alla base della comprensione di una storia. Se l'*emplotment* riguarda la sequenza cronologica degli eventi e la loro articolazione in vista di una risoluzione finale, l'elemento configurazionale indica la comprensione globale (olistica) del *plot* – del *design* complessivo del testo. L'esperienza che il lettore fa della storia configura il livello da Ricoeur battezzato *Mimesis I*, dove entrano in gioco il riconoscimento e l'attivazione della propria esperienza personale assieme a una serie di

¹⁴ Cfr., in ogni caso, le critiche mosse da Sturgess ("Narrativity", *Narrativity*) e da Adams ("Causality", *Narrative Explanation*) circa la fusione, a loro dire ingiustificata, dei livelli narrativi operata da Culler.

frames, schemata e scripts alla luce dei quali quella particolare storia viene letta. Si tratta di un livello pre-testuale e pre-narrativo, in quanto riguarda soltanto le basi cognitive per la comprensione della storia al suo livello più basilare:

L'intelligibilità prodotta dalla costruzione dell'intrigo trova una sorta di primo ancoraggio nella nostra competenza nell'utilizzare in modo significativo il *dispositivo concettuale* che distingue strutturalmente l'ambito dell'*azione* da quello del movimento fisico. [...] Le **azioni** implicano dei *fini* la cui anticipazione non si confonde con qualche risultato previsto o predetto, ma impegna colui dal quale l'azione dipende. Le azioni, inoltre, rimandano a dei *motivi* che spiegano perché uno fa o ha fatto una certa cosa, situazione questa che noi distinguiamo chiaramente da quella in cui un evento fisico ha portato ad un altro evento fisico. Le azioni, poi, hanno degli *agenti* che fanno o possono fare delle cose che vengono ritenute appunto le *loro* opere: quindi questi agenti possono esser ritenuti **responsabili** di certe conseguenze delle loro azioni. Nel dispositivo, la regressione infinita aperta dalla domanda «perché?» non è incompatibile con la regressione finita aperta dalla domanda «chi?». Identificare un agente e riconoscere i motivi sono operazioni complementari. Noi comprendiamo anche che questi agenti agiscano e soffrano all'interno di *circostanze* che essi non hanno prodotto e che pure fanno parte della sfera pratica, in quanto circoscrivono il loro intervento di agenti storici entro il corso degli eventi fisici e offrono all'agire occasioni favorevoli o sfavorevoli. [...] Inoltre agire è sempre agire «con» altri: l'*interazione* può assumere la forma della cooperazione, della competizione o della lotta. [...] (Ricoeur, *Tempo e racconto I* 94-95; [i corsivi sono di Ricoeur, i grassetti di Fludernik]).

Al livello che Ricoeur definisce *Mimesis II*, entra in gioco la riconfigurazione cronologica, che viene «estratta» dalla semplice successione di eventi (110-11). Un simile «prender-insieme» (111) trasforma la successione di eventi cronologicamente ordinati della *fabula* in «una totalità significante», in uno «spunto» o «tema» (114) e impone «il senso del punto finale» (112) che retroattivamente definisce i passaggi precedenti come (inevitabilmente) funzionali al punto finale:

[...] seguire la storia, non vuol dire tanto rinchiudere le sorprese o le scoperte nel riconoscimento del senso inerente alla storia intesa come un tutto, quanto piuttosto cogliere gli episodi stessi ben noti come capaci di condurre a questa fine. Una nuova qualità del tempo emerge da tale comprensione (113).

Personalmente, tendo a identificare questa «qualità» con l'aspetto teleologico del racconto, come peraltro la breve menzione che Culler fa di Ricoeur (cfr. "Fabula") sembra confermare. Ricoeur, inoltre, aggiunge un terzo livello, quello di *Mimesis III*, al quale il lettore o l'ascoltatore interpreta il racconto. Qui viene in certo senso realizzato l'aspetto teleologico in nuce al secondo livello, e la storia viene riconfigurata come un tutt'uno sia da un punto di vista tematico che semantico. È a questo livello, peraltro, che i dubbi circa quella che Ricoeur definisce «referenza» (118) [vale a dire il rapporto tra un testo e il contesto storico sullo sfondo del quale si inseriscono i singoli atti di lettura] trovano risposta.

Il modello di Ricoeur, che in maniera così magistrale combina sequenzialità ed *emplotment* con le loro prospettive esperienziali e teleologiche, è basato anzitutto sul concetto di temporalità, mentre le dinamiche con-

nesse all'*esperienza* narrativa non entrano mai in gioco. E questo, io credo, gioca a sfavore dell'analisi per altri aspetti assai illuminante che Ricoeur dedica al racconto storiografico. Per Ricoeur, il fattore principale che connota quest'ultimo rimane l'*emplotment* del dato storico, la creazione di una vera e propria storia, realizzata in termini puramente letterari (in questo senso, cfr. anche White, *Tropics* e Rigney, "Du Récit historique", *Rhetoric*). Curiosamente, Ricoeur non sottolinea la differenza cruciale che sussiste tra i diversi tipi di azione esercitati, per così dire, da un personaggio fittizio e da un (quasi)agente¹⁵ storiografico: distinzione che non è legata tanto a elementi cognitivi che coinvolgono l'intenzionalità o il raggiungimento di scopi, quanto piuttosto all'*esperienza* necessariamente umana che connota i personaggi dei testi di finzione. Per essere chiari: i personaggi storici, com'è ovvio, sono percepiti quali normali esseri umani, dotati di scopi, di intenzioni celate, non privi di debolezze caratteriali, talvolta anche disonesti ecc.; tuttavia, la loro *esperienza* personale (le loro speranze e paure, i loro amori e odi, le loro sofferenze) diventa degno di nota solo nella misura in cui si riferisce al *plot* storico. Non è dunque un caso che la storiografia sia spesso priva di interesse personale, e che sia così difficile 'rendere vivi' i personaggi storici; dopo tutto, la loro sfera emotiva, la loro vita intesa come esperienza personale, dev'essere messa al servizio dei fatti storici. Questo aspetto è ovviamente meno marcato nel caso delle *biografie* storiche, incentrate anzitutto sulla vita di una figura storica: mentre i recenti tentativi, realizzati in

¹⁵ Va detto tuttavia che Ricoeur introduce i termini «quasi-intrigo» (271), «quasi-personaggio» (292), «quasi-evento» (331) e anche «spiegazione quasi-causale» (267).

ambito storiografico, di descrivere l'esperienza quotidiana della gente comune mostrano una serie di strategie più affini a quelle appannaggio degli autori di romanzi storici che non degli storiografi. Viceversa, la storia sulla scia degli *Annales* rifugge qualsiasi tipo di *schemata* esperienziali.

Il tipo di qualità esperienziale proprio della finzione inevitabilmente si lega all'enfasi su un personaggio, di modo che la raccontabilità della storia consiste o deriva dalle sue straordinarie conquiste, avventure o sofferenze, dalla messa in rilievo della sua astuzia, del suo coraggio, della sua statura eroica o della sua tragica caduta, specie in relazione alla traiettoria favorevole o sfavorevole della ruota del destino. Ciò non dovrebbe più di tanto stupire alla luce dello scopo dei racconti di finzione, che consiste anzitutto nel fornire 'griglie di lettura' per problemi propriamente umani in tipiche situazioni umane. La storiografia ha altri scopi, diverse esigenze. Anzitutto, fissare su carta ciò che rischia di scomparire dalla memoria condivisa. E poi interpretare gli eventi passati alla luce degli interessi presenti. La natura di tali scopi può essere didattica, ed è in questo senso che la scrittura storiografica si sovrappone a quella finzionale, poiché la letteratura, prima di essere considerata come ('pura') arte, doveva giustificare la sua esistenza in termini, appunto, didattici. Tuttavia, se la letteratura [la letteratura di finzione] ottempera a questo scopo focalizzandosi sul singolo e sulla complessità delle sue decisioni morali, la scrittura storiografica tende invece a concentrarsi sulla sfera politica, su aspetti decisionali e su verità storiche sfuggenti. Non che questi aspetti siano incompatibili, beninteso. Allorché la storia diventa narrazione, 'superando' la forma degli annali e delle crona-

che, con la loro presentazione di ‘un fatto dopo l’altro’, centrale diventa il *pattern* della grande vita, e quindi della biografia reale, nella quale si combinano l’elemento personale e quello storico (quindi politico). Le decisioni del re, in questo senso, sono viste nei termini di moralità personale (della sua idea di giustizia, indulgenza, saggezza, sincerità e via dicendo) e in modo analogo le relazioni con altri soggetti sono concepite nei termini di lealtà, infedeltà, adulazione, sudditanza. Questo tipo di relazioni non erano mera retorica finché il sistema feudale è rimasto attivo, e anche in seguito hanno continuato a essere impiegate come utili finzioni ideologiche. L’*Historia rerum gestarum* e le vite dei re sono stati dunque modelli influenti di scrittura storica. Quando tuttavia la politica cessa di essere comprensibile nei termini della biografia reale, anche la storiografia ‘accede’ a stilemi e modi più propriamente finzionali[†]. Quando le strategie finzionali portano al romanzo storico, la storiografia a sua volta sviluppa un’*écriture* di tipo romanzesco (Rigney, *Rhetoric*). Sono dunque la storiografia e la *fiction* prototipiche a essere in contrasto con il concetto stesso di esperienzialità, e i singoli romanzi o testi storiografici possono seguire tutt’altre regole.

2.2. *Narratività*

A partire da queste considerazioni, mi concentrerò ora sulle nozioni di «racconto» e di «narratività», cioè

[†] Per esempio ‘incorporando’ l’elemento esperienziale, come Fludernik puntualizza a p. 25 del primo capitolo di *Towards a ‘Natural’ Narratology*. N.d.T.

sui veri oggetti d'interesse della narratologia. Sosterrò che *la narratività è una funzione dei testi narrativi che s'incentrano su un'esperienzialità di natura antropomorfa*. Questa definizione divide l'area d'indagine (quella ovviamente del racconto) lungo linee inaspettate, poiché la narratività viene considerata un elemento proprio dei racconti naturali così come di quelli teatrali e filmici (sicché il termine «racconto» non è ristretto ai soli testi in prosa). Nondimeno, dal suo ambito è esclusa la scrittura storiografica, e questo perché la storiografia consiste nella mera messa in concatenazione di eventi, poi presentati sotto forma di fatti storici.

Il concetto di racconto così definito trascende le canoniche suddivisioni narratologiche, e anzi ridefinisce il territorio d'indagine in modo significativo. La narratività, sebbene dal mio punto di vista sia indipendente dai tradizionali requisiti di *forma* e *medium* (non è infatti necessaria la presenza di un *teller*, cioè di un soggetto che enunci i contenuti narrativi, e i testi teatrali sono contemplati all'interno del modello), non coincide con il concetto di racconto così come è definito da Chatman (cfr. *Storia e discorso* e *Coming to Terms*): da un lato, perché rispetto alla sua proposta ho scelto di escludere alcune forme tradizionali; dall'altro, perché rifiuto in modo categorico di fare dipendere la narratività dalla presenza di un narratore (anche se implicito o nascosto [*covert*]). Come Chatman, tuttavia, 'accolgo' film e opere teatrali nella sfera della narratività.

Non solo. Le mie distinzioni invalidano anche i criteri della pura sequenzialità e delle connessioni logiche quali elementi centrali all'analisi narratologica, benché sia disposta ad ammettere che essi giocano un ruolo importante (e al limite possono essere considerati necessa-

ri) nella maggior parte dei testi narrativi. Gli attanti non sono definiti, in primo luogo, dal loro coinvolgimento in un *plot*, ma, più semplicemente, dalla loro esistenza finzionale (dal loro status di *esistenti*, nei termini di Mieke Bal). Gli esistenti, nella misura in cui sono esseri umani, possono muoversi, parlare e pensare, e il loro agire necessariamente ruota intorno alla loro interiorità, alla loro autoconsapevolezza, alle loro percezioni e alla loro sfera emotiva. La decisione di subordinare l'azione all'esperienza umana si lega al peso che la rappresentazione della vita interiore ha assunto nella letteratura del secolo scorso. Piuttosto che lamentare le presunte aberrazioni del romanzo cosiddetto psicologico, preferisco pensare che il racconto sia diventato tale solo nel corso del ventesimo secolo – nonostante un'analisi più equilibrata della storia della letteratura consenta di mettere in luce la presenza di strategie anti-*plot* ben prima del modernismo¹⁶. Dal mio punto di vista, il racconto è l'unica forma discorsiva in grado di rappresentare l'interiorità, in particolare l'interiorità altrui, e di farlo dall'interno¹⁷ (ciò che già Käte Hamburger e Dorrit Cohn – cfr. *Transparent* – andavano sostenendo). È proprio questa capacità

¹⁶ Cfr. a tale proposito Wolf.

¹⁷ Ciò solleva la questione dei rapporti tra racconto e poesia. Paradossalmente, la stretta vicinanza di romanzo modernista (in particolare, di quei romanzi incentrati solo e soltanto sulla dimensione interiore dei personaggi) e poesia (un aspetto che sia Woolf che Joyce realizzano deliberatamente) corrobora la mia ipotesi. La poesia che è in qualche modo narrativizzabile può essere considerata una forma di racconto: così come si può dire che quei testi in prosa costruiti a partire da tropi – diciamo – metalinguistici si può dire appartengono all'ambito della poesia. Per questi aspetti, cfr. le prossime pagine e il settimo capitolo di *Towards a 'Natural' Narratology*.

(una *capacità negativa*¹⁸, sotto molti punti di vista) che distingue il racconto da altri tipi di discorso, fra cui appunto quello storiografico, e che lo rende più che mai vivo, malgrado i pronostici apocalittici formulati da coloro che ipotizzano la 'morte dell'autore' o l'avvento di una 'letteratura dell'esaurimento'.

Dal mio punto di vista, la scrittura di tipo storico e il mero report di azioni non sono racconti nel senso pieno del termine. Tuttavia, poiché la loro esistenza ha reso possibile lo sviluppo del racconto che qui definisco esperienziale, assegnerò loro un posto nel mio modello; qualificherò cioè la scrittura storiografica come un racconto dotato di un basso grado di narratività, come un racconto che non si è ancora del tutto realizzato.

Un secondo paradigma rispetto al quale la mia definizione di narratività si trova in contrasto, sebbene alcuni suoi aspetti abbia cercato di conservare, è quello proposto da Stanzel, per il quale, di fatto, narratività e mediazione [termine che qui traduce l'inglese «mediation», da Fludernik utilizzato, in questa circostanza, al posto di «mediacy»] finiscono per coincidere (un'idea non del tutto estranea anche a Chatman – cfr. il suo concetto di narratore). La mediazione, per come Stanzel ne discute in *A Theory of Narrative*, può realizzarsi in due modi diversi: per mezzo o di un *teller-character* o di un *reflector-character*. Nel primo caso, un narratore trasmette le informazioni; nel secondo, è attraverso il personaggio riflettore – dal suo punto di vista – che gli eventi sono raccontati, in modo per così dire im-mediato (non mediato, cioè). In entrambi i casi, una storia (una serie

¹⁸ In altre parole, un'abilità simil-keatsiana di provare empatia per un qualcosa che naturalmente è impossibile conoscere in modo diretto.

di eventi tra loro legati) rappresenta il significato del racconto, mentre il *telling* o il ricorso a un personaggio riflettore sono i modi attraverso i quali questa storia viene trasmessa. Benché, come dicevo, non abbia del tutto scartato questa idea, ipotizzando che i principali aspetti della teoria stanzeliana siano costruiti metaforici utili per comprendere i modi possibili di leggere i testi narrativi, la definizione di «narratività» come «storia mediata» non può essere preservata all'interno del mio modello. E ciò non solo perché, in questo modo, le forme drammatiche vengono escluse dall'ambito della narratività – un presupposto che non condivido, nonostante vorrei aderirvi, se non altro per questioni di tradizione e nostalgia personale –, ma anche perché, più in generale, le ipotesi di Stanzel si basano anch'esse, sebbene implicitamente, sull'idea di una catena di azioni, di una sequenzialità: il che è per me egualmente inaccettabile. Più in generale, il concetto stesso di *mediacy*, inteso come mediazione di una storia attraverso la forma (linguistica) di un racconto, deve essere rivisto. Come per i concetti di azione e *plot*, la narrazione intesa quale atto personale di racconto o scrittura non può pretendere alcun primato o priorità. Semmai, andrebbe sottolineato come i romanzi e i racconti imperniati su un narratore, e altresì quelli filtrati da un personaggio riflettore, si basino su alcuni parametri naturali – appunto quello del parlare (del *telling*) e del fare esperienza (dell'*experiencing*). Tali parametri affondano le loro radici nella nostra esperienza quotidiana: rappresentano modelli di orientamento cognitivo cui ricorrere quando leggiamo storie di finzione. In altre parole, facciamo esperienza del mondo in quanto agenti, *tellers* o ascoltatori, ma anche

come osservatori o come soggetti in grado di fare un'esperienza.

Se il modello che qui sto illustrando 'mette da parte' la dicotomia di Stanzel, cioè la contrapposizione *teller-reflector*, è perché, dal mio punto di vista, la narratività affonda le sue radici nella rappresentazione di un'esperienza. Questa rappresentazione può assumere la forma tradizionale del *telling*, del raccontare vero e proprio, o quella meno 'naturale' – benché oggi ormai percepita come tale – rappresentata da un modo di raccontare riflettorizzato. Ulteriori modi sono possibili, beninteso, come nel caso del racconto neutrale o di tutte quelle forme tradizionalmente considerate non narrative (fra cui si potrebbero collocare il teatro e il cinema). Queste forme derivano, o meglio si riallacciano, a un altro parametro naturale, quello del vedere (del *viewing*). Laddove nei racconti scritti all'insegna di un modo riflettorizzato facciamo esperienza della realtà finzionale dal punto di vista di un personaggio, il racconto neutrale e molti film sembrano essere costruiti a partire da un'esperienza puramente visiva, per così dire voyeuristica. Il racconto teatrale, va detto, può variare in modo quasi sorprendente a partire dalla combinazione di queste possibilità, oscillando dal *telling*, allorché sul palco è presente un narratore (cfr. Richardson, "Point of View"), a tecniche di tipo appunto voyeuristico.

Le proposte di Stanzel intorno alla *mediacy* possono essere integrate nel presente modello anche da un altro punto di vista. Va infatti ricordato che Stanzel distingue vari gradi di *mediacy*, con il sommario o i sottotitoli dei capitoli (realizzati solitamente al presente) a costituire una sorta di grado zero (cfr. *Theory*, secondo capitolo). Se al presente si sostituisse il passato, questi sommari si

trasformerebbero in una sorta di report, ma – così almeno io credo – essi non risulterebbero più ‘narrativi’. Proporrei perciò di considerare certi riassunti come dotati di un grado zero di *narratività*, con il tempo presente a cancellare non la sequenzialità (o le connessioni logiche) – che di fatto sopravvivono entro tali riassunti – ma *le dinamiche dell’esperienza*. È quanto avviene con il noto effetto-*freezing*: il ‘congelare’ l’azione – sia nei sommari che in altri passaggi – attraverso l’uso del presente storico, come in questa ‘scena’ tratta da un romanzo di Aphra Behn:

[Lo zio di Ottavio] era tutto occhi e orecchie, e sembrava non poter disporre degli altri suoi sensi. Ora la *fissa* [Silvia], come in attesa delle sue parole, e lei era lì, ferma, ancora piena di vergogna. Silvia rivolse lo sguardo verso il basso, senza sapere cosa dire. *Ottavio vede* entrambi, e non *sa* in che modo ricominciare il discorso; attende che sia suo zio a proferir parola: ma trovandolo del tutto muto gli *si avvicina*, e lentamente lo tirò per una manica. Lo *scopre* immobile; gli *parla*, ma invano: poiché [lo zio!] non poteva ascoltare nulla al di là dell’affascinante voce di *Silvia*, né vedeva alcunché oltre al suo viso grazioso, né aspettava altro che le sue parole, e volgeva a lei il suo sguardo (Behn 292-93 [i passaggi tra parentesi quadre e i corsivi grassetati sono di Fludernik]).

Si potrebbe perciò, ripartendo dal concetto di grado zero della *mediacy* di cui parla Stanzel, definire il grado zero della *narratività* come costituito dalla combinazione di pura sequenzialità e dell’assenza di dinamiche esperienziali, notando inoltre che tale assenza si lega alla mancanza di esplicite istanze che mediano i contenuti

(siano esse *tellers*, *reflectors* o *viewers*). Riassunti e passaggi di puro report sono soltanto gli scheletri su cui si reggono le storie, e in quanto tali difettano sia della narratività in senso stretto che della *mediacy*.

Che cos'è, dunque, l'esperienzialità narrativa?

Anzitutto, l'esperienzialità deve essere distinta dalla nozione heideggeriana di «Geworfensein», l'interminabile successione di *ora* soggetti alle oscillazioni della Cura (Ricoeur, *Tempo e racconto I* 103-7), e quindi dall'idea di flusso temporale – dall'esperienza, per certi versi prototipica, dello scorrere ineluttabile del tempo. Certo, l'esperienzialità *include* questa idea di movimento nel tempo, ma si tratta di un livello primario, cui si aggiungono altri, più dinamici fattori.

Ho notato in precedenza che il concetto bremondiano di scelta rappresenta un notevole passo in avanti rispetto ai modelli narrativi che descrivono il racconto in termini meramente sequenziali. Tipicamente, l'esperienza umana s'incena su comportamenti e attività orientate a uno scopo, e prevede la reazione a una serie di ostacoli che si incontrano sulla propria strada. La comparsa di tali ostacoli, in questo senso, costituisce un evento importante, peraltro riscontrabile nella struttura centrale (cfr. Pollak) del racconto orale (cfr. Quasthoff e Fludernik, "The Historical Present Tense", "Narrative Schemata", "The Historical Present Tense in English Literature"). Essa innesca infatti la reazione del protagonista ed è proprio questa struttura tripartita – situazione-evento-reazione all'evento – che costituisce il nocciolo di tutte le esperienze umane.

A ogni modo, le valutazioni elaborate a fatti conclusi diventano importanti nel presentare tale esperienza, sia a

se stessi che agli altri. Ogni esperienza viene infatti archiviata in quanto ricordo emotivamente pregnante e di seguito riproposta sotto forma di racconto proprio perché memorabile, divertente, paurosa o emozionante. Laddove, nel racconto orale, l'esperienza narrata si lega sempre a un certo numero di avvenimenti, altre e più sofisticate forme narrative (come già nel caso delle interviste realizzate da Studs Terkel) spesso riproducono esperienze quasi del tutto prive di eventi, e tendono a concentrarsi sui contenuti mentali degli intervistati. Le dinamiche alla base dell'esperienzialità, dunque, non coinvolgono solo i *cambiamenti* connessi a sviluppi esterni, o realizzati attraverso un numero limitato di azioni orientate a uno scopo. Al contrario, sono legate all'effetto 'risolutivo' del punto finale del racconto e alla tensione che si crea tra la raccontabilità della storia e il suo obiettivo o scopo (cfr. Fludernik, "The Historical Present Tense"). Ed è proprio in questo senso che la sequenzialità e la causalità passano in secondo piano, finendo per risultare irrilevanti dal punto di vista delle dinamiche cognitive.

Si può dire insomma che l'esperienzialità si lega a un certo numero di fattori cognitivamente rilevanti, a partire da quelli che riguardano la presenza di un protagonista umano e la sua reazione non solo fisica ma anche emotiva a una serie di eventi; in effetti, lo si è detto, l'esperienzialità può implicare soltanto la messa in rilievo dell'interiorità di un personaggio. In altre parole, perché si dia un racconto non è necessario che a essere mostrata sia la reazione di un personaggio di fronte a una serie di eventi; è in effetti sufficiente che a emergere sia la sua sfera intima, senza che 'in gioco' entri alcun tipo di azione. Sono questi i presupposti sui quali si

basa qualsiasi testo narrativo. Il racconto nella sua forma basilare è incentrato esclusivamente sull'azione, ma sia l'agire che il pensare rappresentano solo una parte della nostra esperienza, del nostro rapportarci a quanto ci circonda. L'effetto estetico, per così dire, suscitato da un brano narrativo non necessariamente si lega al *plot*, al modo in cui una serie di passaggi conduce alla sua risoluzione, ma può derivare anche dall'evocazione mimeticamente motivata della coscienza umana e della sua spesso caotica esperienza dell'essere nel mondo. Questo divenire caotico trova sempre un corrispettivo estetico, diciamo, nel modo in cui gli episodi si configurano tra uno stadio iniziale e uno finale; e anche nel caso in cui un racconto rifiuti in modo esplicito di fornire un'interpretazione o valutazione dei fatti narrati tale caos è 'risolto' ipotizzando, benché implicitamente, la sua (di questo racconto) natura a-teleologica.

Ciò significa che l'esperienzialità narrativa, che è di tipo prettamente dinamico, può tollerare anche tagli estensivi nell'interesse della narratività complessiva – e cioè della narratività basata sulla rappresentazione di un'interiorità, su un fattore-coscienza piuttosto che sulle dinamiche attanziali o sulla direzionalità teleologica. In molti testi sperimentali, tali dinamiche e direzionalità si compongono non tanto al livello del *plot*, ma a quello dell'interpretazione, dove il lettore impone un'estetica complessiva a dati testuali recalcitranti.

2.3. Finzionalità

A questo punto, è necessaria un'ultima osservazione circa la relazione tra la mia idea di narratività e quella di

finzionalità. Intanto, è importante notare come la narrazionalità, dal mio punto di vista, riguardi testi sia finzionali che non finzionali. Le autobiografie sono esempi perfetti di racconto, ma non sono necessariamente ‘finzionali’: così come una buona parte della fiction premoderna non può dirsi «narrativa» nel senso pieno del termine. Se dall’ambito della narrazionalità è esclusa la scrittura di tipo storiografico, inoltre, è per la sua *enfasi tematica* e per gli impliciti presupposti su cui si regge. Tali presupposti, tuttavia, possono venir meno allorché il lettore decide di ignorarli, come spesso accade nel momento in cui testi di natura storiografica vengono reinterpretati come romanzi storici, se non al limite come pura fiction.

Dal mio punto di vista, i concetti di narrazionalità e finzionalità sono tra loro molto prossimi. La narrazionalità, come ho cercato di mostrare, consiste nel tentativo di rappresentare l’esperienzialità umana in modo esemplare. Tuttavia, si tratta di un aspetto, quello appunto dell’esperienzialità, che nella nostra esperienza quotidiana non è immediatamente comprensibile: è qualcosa di non oggettivo, di indefinibile. La scrittura storiografica funziona invece in modo diverso, basandosi sull’evidenza documentaria, costruendosi a partire da *pattern* causali e da proposte interpretative, vagliando una vasta mole di dettagli in cerca di possibili configurazioni esplicative. In questo senso, la finzionalità è per me connaturata alla narrazionalità, poiché l’esperienza rappresentata nei testi narrativi è di tipo non storico. Beninteso, ciò non significa che la finzionalità così intesa debba essere contrapposta ai concetti di verità o di realtà. La scrittura storiografica è ‘finzionale’, cioè fittizia, nella misura in cui fornisce un resoconto ordinato di una ‘realtà’ storica sfuggente: ma tale *fictiveness* dev’essere distinta dalla

finzionalità in senso più letterario. Solo quest'ultimo tipo di finzionalità, consistente nella rappresentazione di esseri umani immaginari in uno spazio umano immaginario, è legato alla narratività, poiché l'enfasi sull'esperienzialità umana può manifestarsi in modo perfetto solo nella sfera ideale, come Aristotele ben sapeva.

Le mie proposte, perciò, tendono ad accantonare del tutto il concetto di finzionalità o di finzionale, e questo per due motivi. In primo luogo, perché finzionalità e narratività sembrano collocarsi grosso modo negli stessi contesti generici. La finzionalità, tipicamente, emerge sotto forma narrativa (anche nel caso di testi teatrali o filmici), mentre non entra in gioco quando parliamo di poesia, di scultura o di musica (e anche di quel tipo di pittura non inquadrabile in senso narrativo). Ovviamente, se si considera l'io poetico come una sorta di personaggio fittizio, o se si osservano le rappresentazioni scultoree di personaggi mitologici, questa distinzione può essere attenuata. Ciò nonostante, la finzionalità non può essere ricondotta al criterio della mera esistenza (come nel caso della scultura) o essere desunta a partire da una voce del tutto disincarnata (come nel caso della poesia), in quanto pretende un coinvolgimento corporeo a partire dal quale può realizzarsi quel tipo di esperienza che è alla base del concetto di narratività.

In secondo luogo, la finzionalità non dev'essere inquadrata nei termini di un'opposizione – di cui qualcosa ho già detto – tra finzione e verità storica. Come ho cercato di mostrare, questa distinzione ha a che fare con parametri e aspettative extratestuali. Ciò non significa, ovviamente, che la storicità di *certa* finzione non sia di frequente fatta oggetto di commenti espliciti e anche di lunghe riflessioni, o che la scrittura storiografica non

possa adottare tecniche finzionali. Nella misura in cui tali tecniche sono finzionali sono anche narrative, e allorché un testo di finzione finge di essere storico cerca di spostare la sua enfasi dalla narratività verso l'attendibilità documentaria e la prosa argomentativa.

La finzionalità, infine, non ha alcuna pertinenza per quanto riguarda le discussioni intorno al concetto di invenzione, sia esso riferito a testi storici che a testi romanzeschi. *Qualsiasi* racconto (anche al suo livello minimo, quello del report sequenziale) è un costrutto fittizio e in nessun modo può riprodurre 'la realtà' in modo fedele. Le storie, le vite, i processi osservabili sono tutte costruzioni della mente umana, frutto di parametri cognitivi che utilizziamo per comprendere il nostro essere al mondo. L'idea recente che vuole la storiografia 'come una sorta di finzione' perché adotta 'tecniche finzionali', benché significativa nel suo illustrare un'autoconsapevolezza storiografica in via di sviluppo, è totalmente fuorviante nella misura in cui porta a identificare indiscriminatamente testi storici e testi romanzeschi. La storiografia è un particolare tipo di discorso, il quale può assumere sfumature finzionali (può cioè contemplare la costruzione di una sequenzialità non giustificata dall'evidenza documentaria). Tuttavia, nella misura in cui mira a mettere per iscritto 'la storia' e non 'l'esperienza umana', tende a rimanere non finzionale nel *framework* qui delineato. Per definizione, la storiografia è quell'ambito di studi che interpreta, ordina, analizza e tenta di *spiegare* l'esperienza umana, e non è un caso che quest'ultima spesso fornisca agli storici spunti decisivi – molti «eventi» storici sono ricostruiti a partire da testimonianze orali o scritte che solitamente mostrano un alto grado di narratività (Rigney, *Rhetoric* 36-62).

Per concludere, tengo a rimarcare il fatto che per i narratologi la distinzione cruciale non dovrebbe essere quella tra il finzionale e lo storico, ma quella tra il narrativo e il non narrativo, con il discorso di tipo storiografico collocato (certo in modo ambiguo) sul confine tra questi due tipi di discorso. Finzionalità e narratività si sovrappongono in larga misura, a patto che il finzionale non venga ridotto a (o confuso con) ciò che è tradizionalmente etichettato come non storico e non referenziale. L'elemento della referenzialità può determinare classificazioni di tipo generico, ma non influenza la narratività di un testo o di un'enunciazione¹⁹.

3. *Verso una narratologia 'naturale'*

È ora giunto il momento di delineare più nello specifico il modello qui proposto, che costituirà la base delle mie successive indagini[§]. Al suo interno, una serie di parametri cognitivi agisce su più livelli – il che consente di valutare appieno la portata del concetto di naturale che ho precedentemente introdotto. Non solo. Come vedremo, esso si rivela utile anche in funzione di uno studio di tipo storico, di un'analisi diacronica dei testi narrativi.

Il modello si articola su quattro livelli, di cui il primo e più basilare è 'occupato' da una serie di parametri le-

¹⁹ Per ragioni di spazio, non discuto qui le posizioni di Genette (*Fictional*) e Cohn ("Indicazioni") circa la controversia finzione-storia. Personalmente, sono più vicina alla posizione di Cohn, benché la mia definizione di «narratività» corrisponda a quanto viene da lei definito «finzionalità».

[§] Fludernik allude qui agli studi condotti dal secondo al settimo capitolo di *Towards a 'Natural' Narratology*. N.d.T.

gati alla nostra esperienza di vita reale, di fatto coincidenti con gli *schemata* centrali della teoria del *frame*. Questi riguardano anzitutto la comprensione dell'agire umano, degli obiettivi, delle attività intellettive, delle emozioni, motivazioni e via dicendo: in buona sostanza, quanto Ricoeur sussume sotto l'etichetta' di *Mimesis I*. In particolare, a questo livello matura la comprensione delle dinamiche di causa-effetto alla luce delle quali un evento può essere spiegato, ma anche dell'agire umano inteso come processo orientato a uno scopo, o spiegabile in termini di reazione a circostanze inaspettate. A questo livello, entra altresì in gioco la 'configurazione' di circostanze di cui si è fatto esperienza e che in qualche modo sono già state valutate. L'elemento teleologico si combina insomma con l'orientamento verso uno scopo del soggetto che agisce e con la valutazione dell'esperienza raccontata. In merito a quest'aspetto, dovrò aggiungere molte altre cose, discutendo più a fondo di racconto naturale²⁰; per il momento, mi limito a rimandare a Quasthoff e a Fludernik ("The Historical Present Tense", "Narrative Schemata", "The Historical Present Tense in English Literature").

Al secondo livello, entrano in gioco tre diversi modelli d'orientamento [Fludernik parla di *basic viewpoints*] cui si può ricorrere per *accedere* alla storia raccontata. Sebbene in modo diverso, tutti e tre hanno a che fare con il concetto di mediazione e con quello di narrazione. Si tratta dello 'script' consistente nel raccontare storie, dello *schema* legato alla percezione delle altrui esperienze, e di quello legato al vedere. La natura di ciascuno fra questi modelli o *schemata* narrativi è macro-

²⁰ Nel secondo capitolo di *Towards a 'Natural' Narratology*.

strutturale, e si lega ai *frames* del raccontare [*telling*], del fare esperienza [*experiencing*] e appunto del vedere [*viewing*][¶].

Il terzo livello comprende invece alcune situazioni narrative [*story-telling situations*] che si manifestano naturalmente. Essendo un'attività umana che si realizza in modo spontaneo, e che è osservabile in tutte le culture, la narrazione fornisce a ciascuno di noi un insieme ben preciso di pattern, che ci rendono in grado di capire il 'funzionamento' di determinate situazioni comunicative (chi sta raccontando cosa a chi, il fatto che ci sia o meno interazione tra parlante e ascoltatori ecc.), ma anche di comprendere le caratteristiche della performance tramite cui il racconto è presentato (come insomma il racconto 'suona') e di distinguere tra diversi *tipi* e *modelli* di storie. Con l'emergere di nuovi generi e con l'apparire di testi scritti (e più in generale a fronte dell'esposizione ai testi letterari) tali competenze si affinano e anche si modificano: arrivando a influenzare in modo decisivo i nostri atti di lettura. Tali pattern differiscono solo in relazione al grado, a partire da quei tipi di discorso che si manifestano nell'ambito della narrazione orale, dove i parametri di base sono legati al contesto: alla relazione di colui che racconta con il suo pubblico e rispetto a quanto detto, all'istituzionalizzazione (i racconti pubblici in contrapposizione a quelli privati), alla tradizione come traccia della memoria, alla performance

[¶] A questi tre *frames*, Fludernik ne aggiunge, nell'edizione Routledge di *Towards a 'Natural' Narratology*, altri due: quello dell'*acting* – legato al puro agire –, e quello del *reflecting*, a designare una particolare forma di *telling* silenzioso, con cui sono rese le meditazioni interiori del narratore.

quale aspetto irrinunciabile anche per i successivi sviluppi del genere.

A questo livello, i parametri in gioco sono di tipo narratologico: il concetto di narratore, per esempio, o quello di riordino cronologico, ovvero di flashback, o ancora quello di onniscienza (da intendersi sia nel senso di accesso all'interiorità dei personaggi sia nel senso della libertà spazio-temporale del narratore rispetto alle costrizioni derivanti dal possedere un corpo). Nel contempo, entrano qui in gioco anche parametri più specifici, come per esempio l'idea che il lettore si crea di *romanzo storico*, di *Bildungsroman* ecc. – dunque parametri legati a specifici generi²¹. Laddove i parametri cognitivi attivi ai primi due livelli sono di tipo transculturale, *frames* esperienziali da chiunque condivisi, le categorie che costituiscono il terzo livello differiscono di cultura in cultura, e in larga parte (appunto) vengono acquisiti col tempo. In altre parole, si dovrebbe distinguere tra la conoscenza delle dinamiche legate agli scambi di tipo conversazionale, come quelle che si realizzano su un bus o a un party, da quelle attive nei testi scritti. Così, oltre ai *frames* collocabili al secondo livello e incentrati sul *telling*, sul *viewing* e sull'*experiencing*, si potrebbe aggiungere, al terzo, la consapevolezza di ciò che sono le barzellette, gli aneddoti, le testimonianze, i colloqui con i medici (cioè il racconto della propria malattia): consapevolezza che si riallaccia all'esperienza concreta dell'ascoltare e del leggere storie.

²¹ Il secondo e terzo livello del mio modello *non* riproducono il concetto di *Mimesis II* elaborato da Ricoeur (che riguarda il solo livello del discorso), ma presentano caratteristiche che rientrano nel livello di *Mimesis III*, dove avviene la riconfigurazione narrativa.

È opportuno sottolineare con forza che queste categorie non *nascono dall'interpretazione che il lettore dà di un determinato testo*, ma al contrario forniscono – come quelle situate al primo e secondo livello – gli strumenti cognitivi *per* effettuare tale interpretazione. Come sosterrò più oltre, i parametri che costituiscono il terzo livello sono già il risultato dell'estensione metaforica dei concetti estratti dal primo e secondo livello. Vista la nostra lunga esposizione a racconti scritti, i parametri del terzo livello si sono trasformati in *schemata* cognitivi, e non sono più il risultato di un consapevole processo di interpretazione e naturalizzazione.

Questo mi porta a discutere del quarto e ultimo livello, che riguarda le abilità interpretative tramite cui il lettore legge materiali sconosciuti e poco familiari ricorrendo a quanto già conosce, in questo modo rendendoli interpretabili e 'leggibili'. A questo livello, i lettori utilizzano le categorie dal primo al terzo livello nel tentativo di far fronte, e solitamente di rendere comprensibili, le irregolarità e le anomalie testuali. Si tratta di un processo *dinamico* prodotto dall'esperienza di lettura, e può essere inteso come una particolare applicazione del concetto più generale di «naturalizzazione», formulato da Jonathan Culler nel 1975. Secondo Culler, i lettori, di fronte a passaggi testuali il cui significato non è immediatamente comprensibile, tendono a cercare un *frame* in grado di spiegare (di integrare) gli elementi incongrui o contraddittori. Questo processo d'integrazione può obbedire a criteri di tipo logico, psicologico, biologico, istituzionale e via dicendo, e la risoluzione delle incongruenze testuali ha implicazioni sia morali sia politiche, ovvero ideologiche. Così, il *topos* dicotomico per cui all'apparenza si oppone la realtà viene risolto riducendo

l'apparenza a illusione (come avviene nel buddismo), o considerandola un inganno, o un sintomo di doppiezza in senso ontologico (così il cristianesimo) o psicologico (così l'interpretazione in chiave umanistica). Peraltro, questo 'prototipo' può essere adattato a molti scopi diversi. Può per esempio fornire una spiegazione di tipo psicologico (nei termini di invidia o gelosia latenti) per un altrimenti inspiegabile attacco omicida commesso da un marito o da un vicino di casa apparentemente pacifico e innocuo; oppure, può consentire d'interpretare l'arroganza come una strategia cui si ricorre per mascherare la timidezza.

Il quarto livello, d'altra parte – e a differenza del concetto di naturalizzazione proposto da Culler –, riguarda esclusivamente parametri *narrativi*: ha a che fare con i tentativi, da parte dei lettori, di dare un senso ai testi, in particolare a quei testi che resistono a essere facilmente recuperati sulla base dei parametri attivi dal primo al terzo livello. Definirò perciò il processo che si realizza al quarto livello come «narrativizzazione», per distinguerlo dal più generale processo di naturalizzazione di cui parla Culler. Con «narrativizzazione», intendo designare il processo tramite il quale i lettori leggono come narrativi quei testi che si presentano come non naturali alla luce dei parametri in questione. In buona sostanza, la narrativizzazione consente di rendere familiare ciò che non lo è, di approssimare quanto appare anomalo a ciò che è già noto – detto altrimenti, di attribuire un senso narrativo a quanto stiamo leggendo. Per esempio, testi apparentemente incomprensibili sono 'recuperati' rintracciando una motivazione di tipo realistico che garantisca la loro leggibilità. Così, *La gelosia*, di Alain Robbe-Grillet, può essere narrativizzato come la storia

di un marito geloso che osserva la moglie attraverso le persiane di una finestra. Del resto, attraverso il concetto di *camera eye*, cioè all'insegna di un *viewing*, i lettori attribuiscono un senso a un testo nel quale sembra non esserci in gioco alcun tipo di esperienza emotiva. Viceversa, i testi scritti in seconda persona, o attraverso i pronomi impersonali «one», «it» e «on»²², sono letti, più che come una sequenza di azioni in senso stretto, come rappresentazioni di un'esperienza. Vale a dire che i lettori li narrativizzano all'insegna di un *experiencing*, valutando inadatto un *frame* incentrato sul *telling*, in quanto incapace di giustificare la presenza (e il 'funzionamento') di tali pronomi impersonali.

La prospettiva diacronica che sto proponendo consente di osservare come testi e interi generi apparentemente non naturali si sviluppino in analogia con alcuni ben precisi parametri cognitivi (in assenza dei quali risulterebbero del tutto incomprensibili). Attraverso questi ultimi, anzi, tali testi e generi possono divenire a loro volta modelli di riferimento alla luce dei quali leggere e interpretare altri testi ostici da un punto di vista naturale. Per esempio, nel momento in cui il romanzo a focalizzazione interna comincia a diffondersi e a essere praticato sempre più assiduamente, esso diventa un nuovo modello di riferimento, un paradigma al quale il lettore può ricorrere per interpretare (per narrativizzare) nuovi testi.

Il concetto di parametro *naturale* così come presentato ai primi tre livelli è, in ogni caso, solo indirettamente responsabile della narrativizzazione. I parametri natu-

²² Cfr. in questo senso il sesto capitolo di *Towards a 'Natural' Narratology*, ma anche Fludernik, "Second", "Introduction" e "Second-Person".

rali – l’ho accennato poco sopra – non *effettuano* la narrativizzazione; piuttosto, è attraverso di essi che quest’ultima si realizza. Di più, va sottolineato come essi non ‘naturalizzino’ i testi cui sono applicati. Il processo di narrativizzazione può cioè portare alla creazione (alla legittimazione) di nuovi generi, ma non perciò questi ultimi diventano ‘naturali’: semmai, essi divengono recuperabili da un punto di vista semantico e interpretativo ricorrendo a categorie naturali.

Una sintesi del genere consente di spiegare i diversi tipi di racconto a partire da semplici parametri cognitivi. In altre parole, si possono leggere le situazioni narrative di Stanzel alla luce di alcune categorie naturali, come un loro possibile sviluppo. I testi in cui centrale è la figura di un narratore, per esempio, evocano una situazione di vita reale basata sul *telling*. Se a manifestarsi in un testo è un narratore personificato, una certa posizione cognitiva, ideologica, linguistica e talvolta anche spazio-temporale può essere attribuita a quel narratore, il quale viene perciò identificato come *speaker*. In questo senso, è possibile spiegare il funzionamento comunicativo dei testi di finzione trasferendo il *frame* tipico del racconto conversazionale ‘sopra’ i personaggi letterari e altre entità fittizie. In secondo luogo – ciò che è ancora più importante –, è possibile ricondurre le frequenti personalizzazioni della funzione narrativa, vale a dire l’enfasi sulla figura del ‘narratore’, all’influenza dello *schema* che riproduce la tipica situazione narrativa: se si dà una storia, deve esserci qualcuno che si fa carico di raccontarla. Ancor più significativamente, dacché la tendenza – tipica agli inizi della civiltà del romanzo – a identificare il narratore non personificato con l’autore storico è divenuta insostenibile alla luce dell’estetica moderni-

sta, la responsabilità del racconto (della sua enunciazione) è stata attribuita al narratore (*nascosto* [con Chatman]), o all'autore implicito. Piuttosto che da precisi aspetti testuali, l'idea per certi versi preconcepita in base alla quale a raccontare una storia debba essere sempre e comunque *qualcuno* (un essere umano) deriva, dal mio punto di vista, proprio dalla tendenza 'naturale' a ricorrere, durante i nostri atti di lettura, a un *frame* di tipo conversazionale.

Il modello del racconto in prima persona, ciò detto, può essere indicato nei racconti di esperienze personali, che hanno poi assunto proporzioni autobiografiche (la vera autobiografia, di fatto, è un genere apparso tardi, preceduto dalle forme in terza persona della *Vita*. La cosa non dovrebbe sorprendere, del resto, dato che tutti noi possiamo sì raccontare le nostre avventure e le nostre particolari esperienze, ma mettere per iscritto la propria vita richiede uno sforzo che va ben al di là della mera messa in concatenazione di una serie di eventi. Le vite *altrui*, paradossalmente, sono conoscibili e dicibili molto più facilmente, e perciò 'emergono' in quanto genere non appena l'ambito della prosa assume una vera e propria forma)²³. Similmente, i racconti in terza persona di tipo autoriale possono essere discussi a partire da un modello narrativo incentrato sul poeta orale. In questo caso, la figura del narratore autoriale sembra sostituire quella del *jongleur* (cfr. Kittay-Godzich) e diventa una

²³ Ciò è vero tanto per l'antica Grecia quanto per il Medioevo, mentre relativamente alla prosa latina questo aspetto andrebbe indagato più a fondo.

funzione testuale a sé stante, che successivamente si sviluppa tanto nella forma quanto nelle funzioni⁺.

La terza situazione narrativa teorizzata da Stanzel, quella figurale, si sviluppa al contrario in due diverse direzioni. Da un lato, da parte di molti scrittori matura un interesse crescente per la sfera interiore, solitamente in contesti in terza persona, che porta a ritrarre in modo esteso la mente dei personaggi: i primi esempi sono forniti dall'opera di Aphra Behn, Horace Walpole, Ann Radcliffe e Jane Austen, e – per quel che riguarda la prima persona – Charles Brockden Brown e William Godwin (ma anche il racconto epistolare enfatizza quest'enfasi sull'interiorità dei personaggi). Finché persiste un interesse di tipo realistico e storico, la presentazione della vita interiore dei personaggi è vincolata a romanzi di tipo onnisciente. È solo gradualmente, dopo questa fase, che gli scrittori comprendono di poter raccontare i contenuti mentali altrui non solo in modo congetturale, simulandoli attraverso uno sforzo immaginativo: ma anche – per così dire – leggendoli (presentandoli) direttamente. Si tratta di un'opzione non ancora attiva nel romanzo del sedicesimo secolo. La sospensione dell'incredulità è infatti la condizione necessaria affinché questo tipo di sforzo narratorio (cfr. Cohn, "Indicazioni" 57-59) si realizzi. Una volta 'entrati' dentro la mente altrui, si può fare a meno di un narratore onnisciente: osservare i pensieri di un'altra persona senza

⁺ Fludernik specifica, a pp. 47-48 del primo capitolo di *Towards a 'Natural' Narratology*, che i racconti in prima e terza persona sono soltanto «sottotipi» del *telling-frame* attivo al secondo livello, e che si costituiscono in senso generico (cioè con riferimento ai parametri del terzo livello) piuttosto che attraverso il ricorso ai parametri naturali attivi al primo e al secondo livello. N.d.T.

che nessuno ce la presenti diviene gradualmente qualcosa di naturale, del tutto realistico. Dal narratore che tutto sa e che sempre meno interferisce con i suoi personaggi alla visualizzazione del racconto dal punto di vista di questi ultimi, di fatto, il passo è breve. Si può cioè rinunciare a un esplicito atto di mediazione – al *telling* vero e proprio – e il lettore può orientarsi assumendo una posizione interna all'universo del racconto, reso in grado di fare esperienza della storia in modo diretto, senza compiere uno sforzo empatico per riferire alla propria esperienza personale quanto accaduto a qualcun altro. Il racconto figurale consente appunto questo: la possibilità di fare esperienza del mondo finzionale dall'interno, come se lo guardassimo dal punto di vista del protagonista. Una simile esperienza di lettura è strutturata nei termini del vedere, dell'essere e del sentire, piuttosto che in base ai parametri – in vigore nella vita reale – del mero osservare e supporre a proposito delle altrui esperienze.

Nondimeno – si tratta della seconda direzione lungo la quale si sviluppa il racconto figurale –, parte della nostra esperienza quotidiana è basata sulla curiosità rispetto alle vite degli altri, e l'impossibilità di entrarvi in contatto ha una sorta di fascino di tipo investigativo e/o voyeuristico. Il rifiuto di consentire l'accesso del lettore all'interiorità dei personaggi tipico di quello che è stato definito «racconto neutrale» viene di qui, dall'esperienza 'reale' consistente nell'osservare e nel non poter conoscere ciò che gli altri pensano. Non è un caso, del resto, che il racconto neutrale si sia diffuso esattamente in quel frangente storico in cui i lettori si aspettavano l'accesso totale all'interiorità dei personaggi. Una simile aspettativa ha reso il rifiuto di fornire uno sguardo 'den-

tro' i personaggi del tutto frustrante – ed è da credere abbia spronato i lettori a tentare di riempire questo vuoto, ipotizzando per esempio che quest'assenza di informazioni circa le emozioni e i motivi che muovono i personaggi sia dovuta alla loro indifferenza, o all'incapacità di fare fronte alle loro emozioni, oppure ancora all'incomprensione delle circostanze in cui si trovano ad agire. In assenza della figura di un narratore 'intrusivo', che riferisce in modo dettagliato (e magari anche valuta) pensieri e stati d'animo dei personaggi, questo vuoto si spiegherebbe alla luce di una particolare attitudine psicologica del personaggio (com'è nel caso dei testi scritti in prima persona attraverso stilemi di tipo neutrale). Il racconto in stile *camera-eye*, d'altra parte, risulta comprensibile anche attraverso la mediazione del cinema, dove alla sfera interiore dei personaggi non si può accedere in modo diretto. In testi come *Identikit* (1970), di Muriel Spark, l'impossibilità di comprendere quanto avviene nella mente di uno psicopatico ha un corrispettivo nell'atteggiamento cui il lettore è costretto: quello di uno spettatore che assiste inerme a un comportamento di tipo compulsivo.

A partire da queste tipologie testuali, in seguito se ne svilupperanno altre ancora più difficili da inquadrare 'naturalmente', in quanto costruite, in parte se non interamente, a partire da modelli non narrativi (per lo meno nel senso tradizionale del termine). Per esempio, testi scritti in forma teatrale (l'episodio di «Circe» dell'*Ulisse* di Joyce), di dialogo (come nel caso dell'opera di Ivy Compton-Burnett, di Christine Brooke-Rose, o di *In a Hotel Garden* (1993), di Gabriel Josipovici), oppure attraverso il ricorso al *format* del botto e risposta (l'episodio di «Itaca» sempre nell'*Ulisse*). Ebbene, a

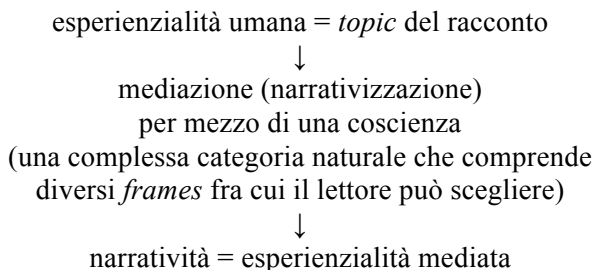
tutti questi testi difetta la narratività da un punto di vista formale ancor prima che contenutistico, poiché possono essere letti sì come rappresentazioni di un'esperienza umana, ma a patto che il lettore riesca a leggere tra le righe, superando il sostrato non-narrativo per portarla alla luce. Questa attitudine del lettore – un'attitudine ingenua, per certi versi – a ricercare sempre e comunque l'elemento esperienziale, entra in gioco anche in testi sperimentali come le prose del tardo Beckett, dove la narratività, più che deducibile dal testo, si costituisce durante l'atto di lettura. Letture soddisfacenti di un testo come Bing (1966) sono possibili solo nella misura in cui il lettore immagina che a essere 'raccontato' sia un personaggio che vive un qualche tipo di esperienza in una situazione estrema, radicalmente estranea al nostro vissuto quotidiano. Viceversa, se un testo del genere viene considerato soltanto un gioco di parole che non consente l'emersione di alcuna situazione esistenziale (cioè finzionale), di fatto si esce dall'ambito della narratività.

Che cosa 'fa' questo modello rispetto ai paradigmi di Genette e Stanzel? Come ho cercato di mostrare argomentando intorno al concetto di narratività, la proposta di una narratologia 'naturale' fa perno su un semplice presupposto: e cioè che un racconto può definirsi in quanto tale se, quantomeno da un punto di vista tematico, rappresenta un'esperienza, consente l'emergere di un'esperienzialità. Di più, e a ciò ho finora soltanto accennato, si può sostenere che tutti i racconti si realizzano attraverso la mediazione di una *consciousness*, che può emergere a più livelli e in modi diversi. In altre parole, i modi narrativi identificabili con le situazioni narrative stanzeliane sono mediati sulla base di categorie

cognitive che hanno un fondamento umano, che si riallacciano all'azione di una coscienza, di un'interiorità. Il racconto autoriale, per esempio, è incentrato sulla presenza di un *teller*, sulla coscienza di un narratore il quale media l'esperienza di uno o più personaggi. Il racconto figurale, d'altra parte, si realizza a partire dalla coscienza del personaggio protagonista e costruisce l'esperienza narrativa ricorrendo al suo punto di vista: mentre il racconto neutrale e i testi costruiti intorno a quel «centro vuoto» di cui ha parlato Ann Banfield (cfr. "Describing") collocano tale coscienza nel lettore che 'vede' e di seguito costruisce l'esperienza narrativa.

I quattro livelli in cui si articola il mio modello sono quindi da intendersi come il risvolto operativo – messo in atto dal lettore – di quel processo di mediazione del racconto che ha nella coscienza il suo elemento cognitivo più importante. È questo tipo di struttura cognitiva che consente l'integrazione di forme non naturali e sperimentali di narrazione entro il perimetro della narratologia naturale. Non solo, infatti, l'autoriflessività (un tratto tipico di molta *fiction* sperimentale) è un aspetto dell'intelletto umano e, nonostante il suo carattere metaforico, *parte della* coscienza del produttore del testo (in molte opere postmoderniste identificato con l'autore implicito); l'autoriflessività di per sé, in quanto attività relativa a una (meta)coscienza, può essere trattata come un livello di mediazione finzionale [ciò che appunto Fludernik definisce «reflecting»]. In questo senso, il paradigma che qui sto delineando può essere rappresentato attraverso il seguente schema[∞]:

[∞] Riproduciamo lo schema – cfr. il contributo seguente, in particolare la nota 19 – nella versione presentata in *Towards a 'Natural' Narratology*. È opportuno specificare, come Fludernik si premura di fare



Diversi modi di costituire una coscienza:

(a) coscienza del protagonista	(EXPERIENCING)	racconto realizzato in <i>reflector mode</i>
(b) coscienza del <i>teller</i>	(TELLING)	racconto mediato da un <i>teller</i>
	(REFLECTING)	fiction sperimentale (in buona parte)
(c) coscienza di un <i>viewer</i>	(VIEWING)	racconto neutrale; il «centro vuoto» di Banfield; riflettorizzazione

nella replica a Nilli Diengott, che questo schema *non* rappresenta i quattro livelli di cui fin qui si è discusso. Nella sua parte più alta (a livello dei primi tre passaggi), infatti, esso mostra il ruolo giocato dalla *consciousness* nella costituzione della narratività. Nella parte più bassa, invece, vengono mostrati i diversi tipi di coscienza su cui si basano i *frames* che Fludernik colloca al secondo livello del suo modello. Va puntualizzato inoltre che con il concetto di riflettorizzazione inserito al punto (d) dello schema s'intende – mi riferisco qui alle pp. 179-92 di *Towards a 'Natural' Narratology* – quella particolare tecnica narrativa attraverso cui un narratore adotta provvisoriamente il punto di vista di un personaggio mentre quest'ultimo non è, per così dire, in scena. Nondimeno, si tratta di un concetto non privo di ambiguità, ricco di sfumature qui impossibili da riassumere: motivo per cui si rimanda alle pagine sopra indicate per una sua più estesa trattazione. N.d.T.

Come già detto, *telling*, *experiencing*, *viewing* e *reflecting* sono i parametri cognitivi più astratti che entrano in gioco durante il processo di lettura e di interpretazione dell'esperienza narrativa. Non solo. Tali parametri possono essere combinati tra loro o essere debitamente 'variati' per spiegare nuovi tipi di testi – come nel caso di molte opere sperimentali cui sopra si è alluso: spiegabili ricorrendo a un *frame* (quello del *reflecting*) che nasce come estensione di una situazione basata sul *telling*.

In definitiva, le proposte che qui sto tracciando in forma preliminare costituiscono un tentativo di spiegare come funzionano, da un punto di vista cognitivo, i nostri atti di lettura. I *frames* che grosso modo corrispondono alle situazioni narrative stanzeliane sono definibili come applicazioni metaforiche di strategie di attribuzione del senso attive nel mondo reale, nella nostra esperienza quotidiana. Considerati in prospettiva diacronica, essi consentono peraltro di comprendere in che modo i parametri naturali possano essere estesi, come cioè si siano gradualmente realizzate forme e modi non naturali di racconto, quali per esempio l'onniscienza, e poi più oltre la narrazione figurale. Questi parametri, inoltre, possono interagire, evolversi e modificarsi: consentendo di comprendere come funzionano anche quei testi metafunzionali, autoriflessivi e più in generale sperimentali che hanno sempre messo in discussione i presupposti alla base del realismo. Ovviamente, tale modello necessita di essere rifinito.

Finora, un aspetto cruciale è rimasto in secondo piano: mi riferisco alla posizione che il concetto di *mimesis* occupa nel contesto 'naturale' del presente modello nar-

ratologico. Ebbene, esso dev'essere collocato al suo centro – un po' come sostiene anche Jonathan Culler, il cui concetto di naturalizzazione si riallaccia a quello di *verosimiglianza* (cfr. *Structuralist* 137-40). Come già ho suggerito in *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, il concetto di *mimesis* NON deve essere inteso come imitazione, bensì come la proiezione sul testo, da parte del lettore, di una particolare struttura semiotica, come l'applicazione di una strategia interpretativa basata su parametri cognitivi in vigore nel mondo reale. In questo senso, il lettore è inevitabilmente indotto a un'implicita benché mai del tutto effettiva omologazione del mondo finzionale a quello reale. Tuttavia, poiché molti aspetti dei testi di finzione resistono a una lettura (a un recupero) di tipo realistico, il lettore ricorre a strategie interpretative di tipo alternativo. La *fiction* sperimentale, per esempio, può essere letta nei termini di un gioco intertestuale con il linguaggio e con le convenzioni di genere: e ciò, nella misura in cui risponde a una precisa scelta da parte dell'autore, costituisce una altrettanto efficace strategia mimetica, in grado di rendere questi testi recuperabili dal lettore. Non si tratta dunque di testi mimetici nel senso di una riproduzione prototipica dell'esperienza narrativa, ma nella misura in cui anticipano i tentativi dei lettori di recuperarli in modo mimetico. La fenomenologia e la critica del linguaggio, in questo senso, dovrebbero essere intese quali strategie alternative cui il lettore ricorre per attribuire un senso a quanto legge. Ovviamente, ci sono testi dove anche simili strategie risultano inapplicabili, e di fronte ai quali il lettore si trova a vacillare: è il caso, per esempio, di *Pesca alla trota in America* (1967), di Richard Brautigan, o del già citato *Bing*, di Samuel Beckett. In

questi casi, quando un mondo finzionale non è in alcun modo recuperabile, la narrativa si affievolisce del tutto, e 'in scena' rimangono soltanto il linguaggio e la pura semiosi.

La narratologia 'naturale', è opportuno ribadirlo, si basa su una definizione di narrativa nei termini di esperienzialità umana mediata (mediazione che si realizza per il tramite di una coscienza – la quale può a sua volta assumere varie forme: attanziale, riflessiva, basata sull'osservazione o sull'autoriflessività). La narrativa è quindi stabilita dai lettori durante il processo di lettura sulla base di quattro livelli di categorie naturali, poi combinati per 'sostanziare' un mondo finzionale. Il recupero della narrativa a partire da testi non naturali, invece, diventa possibile attraverso il ricorso a più parametri cognitivi, come ho cercato di evidenziare. Dove – come sopra – la narrativa non può più essere recuperata in alcun modo, il genere narrativo si confonde con quello poetico.

I concetti di *mimesis* e finzionalità sono dunque da me utilizzati come sinonimi, visto e considerato che il racconto – ho cercato di metterlo in luce poche pagine fa – è identificabile come ciò che è finzionale per eccellenza. Il racconto rappresenta una particolare categoria del comportamento umano, legata a una sorta di bisogno innato: un bisogno che consiste nel concepire la nostra vita in termini narrativi. In questo senso, ovviamente, vanno tenuti in considerazione i mutamenti che avvengono nel passaggio dalla civiltà orale a quella scritturale. La scrittura, infatti, ha reso possibile un diverso tipo di approccio cognitivo al racconto, che fra l'altro ha portato allo sviluppo del razionalismo scientifico e al recupero del passato (cfr. Clancy, Stock, Ermarth). A

ogni modo, non si può discutere di narratività al di fuori del suo *frame* orale e senza prestare attenzione al processo attraverso il quale la scrittura ha incorporato al suo interno alcune delle funzioni proprie della narrazione orale.

Scopo di questo modello teorico è quello dunque di introdurre in ambito narratologico una prospettiva di tipo diacronico, e insieme di rendere possibile una discussione del concetto di narratività che tenga conto dei diversi tipi e forme di discorso. Non solo, perciò, ho deciso di soffermarmi su quei testi che i paradigmi tradizionali hanno per lo più ignorato, ma anche intendo definire un *framework* teorico che in certo modo trasformi tali paradigmi in casi speciali prototipici, i quali possano poi essere estesi in modo radiale. Questo tipo di approccio tende a mettere in luce il fatto che a oggi manchino le condizioni necessarie e sufficienti per definire ciò che è il *racconto*, e consente di comprendere come la rappresentazione dell'esperienza umana sia il suo scopo principale, che può realizzarsi o attraverso il puro report di azioni (laddove la narratività è però a un livello molto basso) o attraverso la combinazione delle strategie del *telling*, dell'*experiencing* e del *viewing*. Leggere, interpretare e comprendere sono processi che dal mio punto di vista sono strutturati in modo organico o 'naturale' sulla base del loro essere prototipici – poiché si basano su parametri cognitivi 'naturali'. Scopo di questo modello, dunque, oltre a 'spiegare' le situazioni narrative nei termini di categorie cognitivamente rilevanti, dovrebbe essere quello di giustificare nuove tipologie narrative – la messa in gioco, cioè, di strategie cognitive basate su *schemata* derivati dalle nostre esperienze reali e basati sull'esposizione precedente a testi e generi (let-

terari e non). In ogni caso, il mio auspicio è anzitutto quello di integrare il più trascurato dei generi narrativi – la narrazione di tipo orale – e anche una lunga serie di testi sperimentali entro un unico progetto analitico, al fine di mostrare come anche queste forme siano interessate dalla narratività. In questo modo, la narratologia dovrebbe finalmente disporre di una definizione esaustiva del suo oggetto di studio – il racconto, appunto –, una definizione curiosamente rimasta ambigua, per lo meno finora, nella maggior parte delle trattazioni²⁴. Naturalmente, i miei suggerimenti non esauriscono questo ambito di indagine. Dopotutto, il paradigma in questione s'intitola *Verso una narratologia 'naturale'*: a indicare la possibilità di sue estensioni e miglioramenti, o anche di contestazioni, da parte di chi deciderà di confrontarvisi.

Bibliografia

- Adams, Jon-K. "Causality and Narrative". *Journal of Literary Semantics* 18 (1989): 149-62.
- . *Narrative Explanation: Aspects of a Theory of Discourse*. Tesi per l'abilitazione. Università di Friburgo/Germania, 1993.
- Banfield, Ann. "Describing the Unobserved: Events Grouped Around an Empty Centre". *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*. Nigel Faab et al. 265-85.

²⁴ Cfr. l'analisi di Mathieu-Colas, il quale rintraccia queste inconsistenze definitorie e applicative nei testi di Genette e di altri narratologi strutturalisti.

- Baudrillard, Jean. *Selected Writings*. A cura di Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- Beckett, Samuel. "Bing". *Racconti e prose brevi*. Trad. Paolo Bertinetti et al. A cura di Paolo Bertinetti. Torino: Einaudi, 2010.
- Behn, Aphra. *Love-letters between a Nobleman and his Sister [1684-1687]*. New York: Penguin, 1987.
- Bremond, Claude. *Logique du récit*. Parigi: Seuil, 1973.
- Burke, Peter. *The Realist Sense of the Past*. New York: St. Martin's Press, 1969.
- Chafe, Wallace L. *Discourse, Consciousness, and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Chase, Cynthia. "The Decomposition of the Elephants: Double Reading *Daniel Deronda*". *PMLA* 93 (1978): 215-27.
- Chatman, Seymour. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film [1978]*. Trad. Elisabetta Graziosi. Milano: il Saggiatore, 2003.
- . *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.
- Clanchy, M. T. "Remembering the Past and the Good Old Law". *History* 55 (1970): 165-76.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- . "The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*". *Poetics Today* 2.2 (1981): 157-82.
- . "The Second Author of *Der Tod in Venedig*". *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur*

- von Nietzsche bis Brecht. Festschrift für Walter Sokel. A cura di Benjamin Bennett, Anton Kaes e William J. Lillyman. Tübinga: Niemeyer, 1983. 223-45.
- . "Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases". *The Journal of Narrative Techniques* 19.1 (1989): 3-24.
- . "Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica" [1990]. Trad. Alessio Baldini. *Allegoria* 60 (2009): 42-72.
- . "'I doze and I wake': The Deviance of Simultaneous Narration". *Tales and 'their telling difference'. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel*. A cura di Herbert Foltinek, Wolfgang Riehle e Waldemar Zacharasiewicz. Heidelberg: Winter, 2003. 9-23.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Londra: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- . "Fabula and Sjužhet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions". *Poetics Today* 1.3 (1980): 27-37.
- Dressler, Wolfgang U. *Semiotische Parameter einer textlinguistischen Natürlichkeitstheorie*. Vienna: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1989.
- . "The Cognitive Perspective of 'Naturalist' Linguistics Models". *Cognitive Linguistics* 1.1 (1990): 75-98.
- Dressler, Wolfgang U. et al. *Leitmotifs in Natural Morphology*. Amsterdam: John Benjamins. 1987.
- Ermarth, Elizabeth Deeds. *Realism and Consensus in the English Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

- Euler, Bettina. *Strukturen mündlichen Erzählens. Parasyntaktische und sententielle Analysen am Beispiel des englischen Witzes*. Tübinga: Narr, 1991.
- Fabb, Nigel et al., a cura di. *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*. New York: Meuthen, 1987.
- Fineman, Joel. "The History of the Anecdote: Fiction and Fiction". Veeseer 49-76.
- Fludernik, Monika. "The Historical Present Tense Yet Again: Tense Switching and Narrative Dynamics in Oral and Quasi-Oral Storytelling". *Text* 11.3 (1991): 365-98.
- . "Narrative Schemata and Temporal Anchoring". *Journal of Literary Semantics* 21.2 (1992): 118-53.
- . "Subversive Irony: Reflectorization, Trustworthy Narration and Dead-Pan Narrative in *The Mill on the Floss*". *REAL* 8 (1992): 159-84.
- . "The Historical Present Tense in English Literature: An Oral Pattern and its Literary Adaptation". *Language and Literature* 17 (1992): 77-107.
- . *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Londra-New York: Routledge, 1993.
- . "Second Person Fiction: Narrative YOU as Addressee and/or Protagonist: Typological and Functional Notes on an Increasingly Popular Genre". *Arbeit aus Anglistik und Amerikanistik [AAA]* 18.2 (1993): 217-47.
- . "Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues". *Style* 28.3 (1994): 281-311.
- . "Second-Person Fiction as a Test-Case For Narratology: The Limits of Realist Parameters". *Style* 28.3 (1994): 445-79.

- . "Pronouns of Address and 'Odd' Third Person Forms: The Mechanics of Involvement in Narrative". *New Essays in Deixis*. A cura di Keith Green. Amsterdam: Rodopi, 1995. 99-129.
- Fludernik, Monika, a cura di. *Second-Person Narrative*. Numero speciale di *Style* 28.3 (1994).
- Forster, Edward Morgan. *Aspetti del romanzo* [1927]. Trad. Corrado Pavolini. Prefazione di Giuseppe Pontiggia. Milano: Garzanti, 1991.
- Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto* [1972]. Trad. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1976.
- . *Nuovo discorso del racconto* [1983]. Trad. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1987.
- . "Fictional Narrative, Factual Narrative". *Poetics Today* 11.4 (1990): 755-74.
- . *Finzione e dizione* [1991]. Trad. Sergio Atzeni. Parma: Pratiche, 1994.
- Halford, Brigitte K. e Herbert Pilch, a cura di. *Syntax gesprochener Sprachen*. Tübinga: Narr, 1990.
- Hamburger Käte. *Logique des genres littéraires* [1957]. Trad. Pierre Cadiot. Prefazione di Gérard Genette. Parigi: Seuil, 1996.
- Jahn, Manfred. "Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology". *Poetics Today* 18.4 (1997): 441-68.
- Kellerman, Kathy et al. "The Conversation MOP: Scenes in the Stream of Discourse". *Discourse Processes* 12 (1989): 27-61.
- Kittay, Jeffrey e Wlad Godzich. *The Emergence of Prose: An Essay in Prosaics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Kloepfer, Rolf e Gisela Janetzke-Diller, a cura di. *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*.

- Tagungsbeiträge eines Symposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung Bonn-Bad Godesberg. Veran­staltet vom 9. bis 14. September 1980 in Ludwigs­burg.* Stoccarda: Kohlhammer, 1981.
- Koch, Peter e Wulf Österreicher. "Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte". *Romanistisches Jahrbuch* 36 (1985): 15-43.
- Labov, William. *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- Lakoff, George. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind.* Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Maratschniger, Martina. "Zur Implementierung der natürlichkeitstheoretischen Syntax in TURBO-Prolog". Relazione presentata al convegno annuale dei Linguisti Austriaci, Innsbruck, 25 ottobre 1992.
- Mathieu-Colas, Michel. "Frontières de la narratologie". *Poétique* 65 (1986): 91-110.
- Mayerthaler, Willi. "Aspekte der natürlichkeitstheoretischen Syntax". Relazione presentata al convegno annuale dei Linguisti Austriaci, Innsbruck, 25 ottobre 1992.
- Minsky, Marvin. "A Framework for Representing Knowledge". *The Psychology of Computer Vision.* A cura di Patrick Henry Winston. New York: McGraw Hill, 1975. 211-80.
- Nünning, Ansgar. "Informationsübertragung oder Informationskonstruktion? Grundzüge und Konsequenzen eines konstruktivistischen Modells von

- Kommunikation". *Humankybernetik* 30.4 (1989): 127-40.
- . "Bausteine einer konstruktivistischen Erzähltheorie. Die erzählerische Umsetzung konstruktivistischer Konzepte in den Romanen von John Fowles". *Delfin* 7.1 (1990): 3-17.
- Österreicher, Wulf. "*Verschriftung und Verschriftlichung* im Kontext medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit". *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*. A cura di Ursula Schaefer. Tübinga: Narr, 1993. 267-92.
- Pollak, Wolfgang. *Studien zum Verbalaspekt. Mit besonderer Berücksichtigung des Französischen* [1960]. 2^a ed. Berna: Lang, 1988.
- Prince, Gerald. *Narratologia. La forma e il funzionamento della narrativa* [1982]. Trad. Mario Salvadori. Parma: Pratiche, 1984.
- . *A Dictionary of Narratology*. Lincoln-Londra: University of Nebraska Press, 1987.
- Quasthoff, Uta M. *Erzählen in Gesprächen. Linguistische Untersuchungen zu Strukturen und Funktionen am Beispiel einer Kommunikationsform des Alltags*. Tübinga: Narr, 1980.
- Richardson, Brian "'Time is Out of Joint': Narrative Models and the Temporality of the Drama". *Poetics Today* 8.2 (1987): 299-309.
- . "Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage". *Comparative Drama* 22.3 (1988): 193-214.
- Ricoeur, Paul. *Tempo e racconto I* [1983]. Trad. Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1986.

- . *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione* [1984]. Trad. Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1987.
- . *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato* [1985]. Trad. Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1988.
- Rigney, Ann. "Du Récit historique. La prise de la Bastille selon Michelet (1847)". *Poétique* 75 (1988): 267-78.
- . *The Rhetoric of Historical Representation: Three Narrative Histories of the French Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- . "The Point of Stories: On Narrative Communication and its Cognitive Functions". *Poetics Today* 13.2 (1992): 263-84.
- Rumelhart, David E. "Notes on a Schema for Stories". *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science*. A cura di Daniel G. Bobrow e Allan Collins. New York: Academic Press, 1975. 211-36.
- Ryan, Marie-Laure. "On the Window Structure of Narrative Discourse" *Semiotica* 64.1-2 (1987): 59-81.
- . *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Schank, Roger C. e Robert P. Abelson. *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge*. Hillsday: Lawrence Erlbaum Association, 1977.
- Smith, Barbara Herrnstein. *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language* [1978]. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Stanzel, Franz Karl (1977) "Die Personalisierung des Erzählaktes im *Ulysses*". *James Joyces Ulysses*.

- Neuere deutsche Aufsätze*. A cura di Therese Fischer-Seidel. Francoforte: Suhrkamp, 284-308.
- . "Towards a 'Grammar of Fiction.'" *Novel* 11 (1978): 247-64.
- . "Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory". *Poetics Today* 2.2 (1981): 5-15.
- . "Wandlungen des narrativen Diskurses in der Moderne". In Kloepfer-Janetzke-Diller 371-83.
- . "Linguistische und Literarische Aspekte des erzählenden Diskurses". Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984.
- . *A Theory of Narrative* [1979]. Trad. Charlotte Goedsche. Prefazione di Paul Hernadi. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- . "Zur Problemgeschichte der 'Erlebten Rede'. Eine Vorbemerkung zu Yasushi Suzukis Beitrag 'Erlebte Rede und der Fall Jenninger.'" *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 41.1 (1991): 1-4.
- Sternberg, Meir. "Raccontare nel tempo (II): Cronologia, Teleologia, Narratività". [1992]. Trad. Franco Passalacqua. *Enthymema* 1 (2009): 155-86. Web. 3 maggio 2013. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/419/581>>.
- Stock, Brian. *The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Sturgess, Philip J. M. "A Logic of Narrativity". *New Literary History* 20.3 (1989): 763-83.
- . "Narrativity and Double Logics". *Neophilologus* 74 (1990): 161-77.
- . *Narrativity: Theory and Practice*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

- Tedlock, Dennis. *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.
- Veese, H. Aram, a cura di. *The New Historicism*. Londra-New York: Routledge, 1989.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimora: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Wierzbicka, Anna. "Oats and Wheat: The Fallacy of Arbitrariness". *Iconicity in Syntax: Proceedings of a Symposium on Iconicity in Syntax, Stanford, June 24-26, 1983*. A cura di John Haiman. Amsterdam: John Benjamins, 1985. 311-42.
- Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem Illusionsstörenden Erzählen*. Tübinga: Niemeyer, 1993.

UN MODELLO AVANZATO DI NARRATOLOGIA

di Filippo Pennacchio

Dobbiamo a Marco Bernini e a Marco Caracciolo, autori di una «Bussola» recentemente licenziata da Carocci, uno fra i primi tentativi d'introdurre in Italia il pensiero di Monika Fludernik. In *Letteratura e scienze cognitive*, i due giovani studiosi presentano e poi in breve si soffermano su alcuni dei presupposti teorici e metodologici elaborati – ormai fanno quasi vent'anni – dalla studiosa austriaca (ma oggi di stanza presso la Albert-Ludwigs-Universität di Friburgo, in Germania, dov'è Professore di Letteratura inglese). Dal concetto di narrativizzazione a quello di *embodiment*, passando per l'idea di una lettura cognitivamente motivata dei testi letterari, sono infatti ripresi i principali capisaldi su cui si regge la proposta fludernikiana. E anzi, questi capisaldi vengono discussi anche attraverso il ricorso a teorizzazioni recenti quando non recentissime: tutte più o meno note agli addetti ai lavori, ma viceversa sconosciute – è da credere – a chi non abbia frequentato gli sviluppi cui la teoria narratologica è andata incontro negli ultimi anni.

Uno dei primi tentativi, a ogni modo. All'altezza del tardo 2012, sempre Carocci ha dato infatti alle stampe un volume, stavolta incluso nella collana «Studi supe-

riori», a titolo *Il racconto*¹, in cui Paolo Giovannetti riparte proprio da alcune proposte di Fludernik per (ri)discutere il concetto stesso di racconto (da intendersi ovviamente non come *short story*, bensì come equivalente, va da sé imperfetto, dell'inglese *narrative* e del francese *récit*)². Non solo. Per il loro tramite Giovannetti mette in luce le articolazioni interne ai dominî di finzionalità e narratività, la fallacia intrinseca ad alcune dicotomie – per esempio quella tra *fabula* e *intreccio* – spesso assunte *for granted*, la necessità di rivedere i criteri in base ai quali si distingue ciò che è narrativo da ciò che invece narrativo non è. Né manca di sottolineare, va detto, come tali proposte consentano di compensare molte lacune della narratologia 'classica', strutturalista in senso lato.

Dirò a breve in che cosa consistono tali compensazioni, e quali sono queste lacune, ma intanto è bene sottolineare come entrambi i testi in questione testimonino dell'esigenza di 'importare' nel dibattito in lingua italiana una proposta teorica già da molto tempo in circolazione. In larga parte dell'universo *global*, in effetti, la narratologia da Fludernik sviluppata già intorno alla metà degli anni Novanta rappresenta un modello affatto noto: *il* modello, anzi, con il quale è quasi d'obbligo confrontarsi, da cui è necessario ripartire per elaborare nuove proposte teoriche. Per dirne una, nell'aprile 2013 in cui queste righe sono scritte si dibatte ormai ampiamente di una *unnatural narratology*, di una narratologia in-

¹ Recentemente ne ha discusso Stefano Ballerio sulle pagine di «Enthymema» (Rec. di *Il racconto*).

² Così, per lo meno, lo intende Giovannetti (cfr. pp. 31 e 41), e così si tradurrà il termine «narrative» nelle sue varie occorrenze (a partire dal concetto di *natural narrative*) nel saggio di Fludernik.

naturale, cioè, ma anche di *unnatural narratives*, di *nonmimetic fiction* e di un più generale oltrepassamento di alcuni cosiddetti modelli mimetici. Riprendendo gli assunti formulati da Fludernik in *Towards a 'Natural' Narratology*, dove in buona sostanza si ipotizza – vedi *infra* – che larga parte delle *narratives* di ogni tempo e luogo avrebbero una matrice ‘naturale’, essendo costruite a partire da pattern in vigore nel mondo reale, un’équipe di studiosi gravitanti tra nord Europa e Stati Uniti ha messo in luce come «Many narratives defy, flaunt, mock, play, and experiment with some (or all) of [the] core assumptions about narrative» (Alber et al., *Unnatural* 114); come insomma molta parte dei testi di finzione decostruisca – poniamo – l’immagine antropomorfa del narratore, il concetto di *mindreading* o quelli di tempo e spazio. E al limite hanno elaborato, questi studiosi, una serie di proposte che si facciano carico di descrivere tali caratteristiche, di sistematizzarle all’interno di un paradigma teorico in grado di «approximate and conceptualize Otherness, rather than to stigmatize or reify it» (Alber e Heinze, “Introduction” 2)³.

Appunto. Laddove a livello internazionale i testi di Fludernik sono ormai considerati alla stregua di classici, in Italia il suo pensiero è a stento penetrato. Di modo che operazioni come quelle promesse da Carocci finiscono per rimarcare una sorta di scollamento temporale: l’asimmetria tra la (scarsa – o peggio: nulla) ricezione nostrana e la (notevole) fortuna di cui nel resto del mondo godono i suoi testi. E ciò rischia di risultare an-

³ A riguardo, cfr. anche il botta-e-risposta sulle pagine di «Narrative» tra Alber-Iversen-Nielsen-Richardson e Fludernik stessa, “contenuto” in Fludernik, “How Natural” e in Alber et al., “What is Unnatural”.

cor più vistoso se si considera che detti testi hanno svolto e continuano a svolgere un ruolo decisivo rispetto a quel *cognitive turn* che a partire dai primi anni Duemila ha investito il più ampio settore delle *humanities*⁴. Sei anni prima della pubblicazione di *Story Logic*, opera seconda di David Herman ormai considerata – cfr. Calabrese – il caposaldo degli studi di *cognitive narratology*, Fludernik pone le basi per un'indagine incentrata sul ruolo *attivo* del lettore, sulla sua capacità di elaborare i contenuti e le forme testuali attraverso il proprio bagaglio di esperienze cognitive. E proprio perciò non è forse del tutto incongruo considerarlo un testo fondamentale nel passaggio dalla narratologia di prima generazione a quella definita – per la prima volta dallo stesso Herman – «postclassical» (cfr. “Scripts” e *Narratologies*), e cioè una narratologia il cui focus «shifts from an essentialist, universal, and static understanding of narratological concepts to seeing them as fluid, context-determined, prototypical, and recipient-constituted» (Alber e Fludernik 12).

Di qui la decisione di dare voce, per la prima volta in italiano, direttamente al pensiero di Fludernik, attraverso la traduzione di un importante saggio edito nel 1996 sulle pagine del *Journal of Literary Semantics*. Più nello specifico, si tratta di un intervento che con minime variazioni⁵ riprende il primo capitolo del suo testo a oggi più noto, appunto *Towards a 'Natural' Narratology*, incentrato sulla messa in rilievo delle principali invarianti

⁴ E di cui su *Enthymema* si è discusso, fra l'altro, in Ballerio (“Neuroscienze I” e “Neuroscienze II”), e in Passalacqua-Pianzola. Per un'introduzione ragionata all'argomento si rimanda in particolare – oltre ai sopra citati testi carocchiani e limitandoci a opere in lingua italiana – ai volumi curati da Calabrese e da Casadei (vedi Bibliografia).

⁵ Le più significative delle quali verranno segnalate in *infra*.

teoriche sottese alla proposta di una narratologia ‘naturale’. L’intenzione, traducendolo, è quella di colmare il *gap* di cui sopra, nella convinzione che gli assunti esposti tra le sue pagine siano di grande importanza rispetto agli attuali sviluppi degli studi narratologici. Ma anche perché, di fatto, si ritiene che altrettanto importanti siano le implicazioni metodologiche, le ricadute operative di tali assunti: il contributo effettivo allo studio dei testi narrativi. Nel contempo, con esso si intende introdurre al pubblico italiano la sua autrice, presentare il profilo di una studiosa attiva già a partire dalla metà degli anni Ottanta.

Operazione, quest’ultima, non del tutto agevole, a ben vedere. È in effetti difficile sintetizzare in poche parole il contributo di Monika Fludernik (Graz, 1957) alla causa narratologica, e altresì dare conto del suo percorso: sia perché la mole di testi negli anni data alle stampe è assai vasta⁶, sia perché gli aspetti da lei sondati sono molteplici, spesso afferenti, per così dire, a diversi comparti teorici. Un rapido *excursus* nell’opera della studiosa austriaca mostra infatti come ad attrarne l’attenzione siano stati volta a volta precise marche discorsive – in particolare, il discorso indiretto libero –, alterazioni più e meno vistose dei modi tradizionali di raccontare – il *present-tense* è al centro di almeno tre importanti saggi (“The Historical Present Tense”, “The Historical Pre-

⁶ Si rinuncia in questa sede a fornirne un elenco esaustivo. In tal senso, si rimanda all’indirizzo web <http://www.anglistik.uni-freiburg.de/seminar/abteilungen/literaturwissenschaft/l_s_fludernik/publications> (6 aprile 2013), dov’è disponibile una bibliografia completa – aggiornata al 2012 – delle sue pubblicazioni.

sent Tense in English Literature”, “Chronology”); sulle *you-narratives* cura un numero monografico della rivista «Style» (*Second-Person*) –, ma anche problemi inerenti alla definizione dei generi letterari (“History and Metafiction”), al ruolo del lettore svolto nei processi interpretativi (“Narrative Schemata”), alla funzione del linguaggio retorico (il volume più recente da lei curato – *Beyond* – raccoglie una serie di interventi intorno alla metafora). Testi cui andrebbero aggiunti alcuni contributi di stampo tematico⁷, insieme a un volume e a diversi saggi in cui sono affrontate questioni riconducibili a un ambito genericamente definibile come *postcolonial* (*Hybridity*, “Cross-Mirrorings”, “The Narrative Forms”). Né è da trascurare il fatto – su cui qualcosa in più dirò nelle prossime righe – che i testi a partire dai quali vengono condotte tali indagini non sono vincolati a un preciso arco temporale, né a una sola tradizione letteraria. Se infatti il *core* delle analisi di Fludernik s’impenna su alcuni capisaldi del modernismo (tra i nomi che più spesso ricorrono tra le sue pagine, vanno ricordati per lo meno quelli di Virginia Woolf e Katherine Mansfield), a essere presi in considerazione sono altresì autori premoderni (particolare rilievo nel contesto della sua teoria svolge l’inglese Aphra Behn)⁸ e – all’estremo opposto – postmoderni, quando non sperimentali *tout court* (è il caso dell’inglese Gabriel Josipovici, cui nel 2000 dedica un intero volume monografico – *Echoes*). Un repertorio testuale che se da un lato suggerisce come sottesa alla proposta di Fludernik sia una

⁷ Specie incentrati sul tema (o meglio, sull’immaginario) del carcere nella modernità: cfr., fra gli altri, “Carceral Topography”, “Metaphorics” e Fludernik e Olson.

⁸ In Fludernik, *Towards 37* considerata «the first real novelist».

sorta di tensione diacronica⁹, dall'altro è consustanziale all'elaborazione di una teoria i cui parametri, come vedremo, sono suscettibili di variare nel corso del tempo, di essere ridefiniti di pari passo al procedere della storia della letteratura.

Beninteso, a fronte di tale eterogeneità il percorso di Fludernik è tutto fuorché incoerente o asistemático. Seguendo da vicino la sua vicenda bio-bibliografica si ha anzi l'impressione di un progressivo sviluppo, di un maturare di motivi che nel complesso 'fanno sistema'. Anglista di formazione – a partire dal 1975 studia a Graz sotto la guida di Franz Karl Stanzel, con il quale discute una tesi di dottorato sullo *Ulysses*¹⁰ –, i suoi primi interessi sono rivolti quasi esclusivamente alle strategie narrative alla base del romanzo di Joyce. In particolare, ai diversi gradi di narratività esibiti al suo interno (“Ithaka”) e al problema – giudicato fuorviante – di distinguere tra una prima parte più lineare e una seconda al contrario più incline allo sperimentalismo, all'interpolazione di

⁹ Ciò che verosimilmente ha a che fare con il suo *background* di studi. È stata infatti lei stessa a notare – in *An Introduction* 110 – come tale tensione è probabile discenda dai curricula in vigore presso i paesi germanofoni, e in particolare dalla natura della tesi di abilitazione: «this diachronic approach to the study of narrative is almost exclusively the preserve of research conducted in the German-speaking world. The reason for this may be the nature of the “habilitation”, an advanced post-doctoral dissertation which qualifies the writers as candidates for professorships. Typically, these studies treat a broad topic within a theoretical framework, and then the argument is substantiated by drawing on a wide selection of texts. The texts in this corpus are often drawn from different periods, which makes it necessary to adopt a historical perspective on matters of theory».

¹⁰ Il titolo, *Erzähler- und Figurende in James Joyces Ulysses*, è traducibile grosso modo come *Le voci del narratore e dei personaggi nell'Ulisse di Joyce*.

più modalità discorsive e registri stilistici (“Narrative and Its Development”, “*Ulysses*”). Ma è soprattutto sulla «forma e funzione del dialogo» e sugli intrecci vocali – enunciativi, dunque – che entro il romanzo si realizza – che la sua attenzione si concentra, come mostra fra l’altro una serie di articoli vòlti a riflettere sul modo in cui pensieri e parole possono essere rappresentati linguisticamente e, poco dopo, il suo primo contributo monografico. È in questo periodo, infatti, che Fludernik – tra 1984 e 1992 di stanza all’Università di Vienna – va elaborando la propria teoria intorno all’indiretto libero, poi destinata ad assumere forma definitiva nel 1993, quando è edita da Routledge con il titolo di *The Fictions of Language and the Languages of Fictions*. Si tratta di un lavoro per più versi ambizioso. Anzitutto, per l’alto numero di testi presi in considerazione (accanto a esempi tratti dalla letteratura inglese, francese e tedesca, ne sono contemplati altri tratti da quella russa e giapponese); ma anche (specialmente) perché i ragionamenti svolti al suo interno conducono l’autrice a una sostanziale ridiscussione, per certi versi a un ribaltamento, delle tesi a suo tempo esposte da Ann Banfield in *Un-speakable Sentences*. Impossibile qui riassumere, finanche approssimativamente, in che modo Fludernik ridiscuta le tesi banfieldiane. Sintetizzando al massimo, si potrebbe dire che per un verso l’ipotesi – sin dal titolo centrale al lavoro di Banfield – in base alla quale frasi contenenti passaggi in indiretto libero sarebbero «impronunciabili», non dicibili cioè oralmente – quindi costrutti puramente artificiosi, realizzabili solo per iscritto –, viene da Fludernik contestata attraverso il ricorso a numerosi esempi, tratti da un repertorio di conversazioni orali, in cui frasi del genere viceversa si realizzano. Per

altro verso, l'indagine di Fludernik intende dimostrare come da un punto di vista pragmatico l'indiretto libero sia un fenomeno che «materializes in the reading process» (*Fictions* 441), valutabile volta a volta in base al *framework* discorsivo entro cui è contenuto. Non sarebbe cioè separabile, tale fenomeno, dal contesto in cui si realizza; piuttosto, questo contesto indurrebbe il lettore a formulare ipotesi interpretative in base alle quali inquadrare ciò che avviene da un punto di vista discorsivo. In altre parole, e per semplificare all'estremo, studiando l'indiretto libero Fludernik realizza che per determinare – e in sede critica per spiegare – la natura di specifici aspetti testuali si rende necessario prendere in considerazione da un lato fenomeni di natura non prettamente scritturale (le conversazioni orali, appunto); dall'altro, il modo in cui il lettore a questi fenomeni si rapporta: nello specifico, come legge i passaggi in cui l'indiretto libero si manifesta, in che modo – e perché – li 'assegna' al narratore piuttosto che al personaggio al momento 'in scena'. Si tratta in entrambi i casi di aspetti cruciali, su cui in seguito Fludernik insisterà a più riprese: e le cui implicazioni risultano a tal punto decisive da necessitare di un nuovo paradigma sullo sfondo del quale essere lette. È lei stessa ad ammetterlo nelle righe che aprono e poi concludono il volume del 1993; ed è sempre lei a puntualizzare, in apertura del testo cui queste pagine sono dedicate, che

Towards a 'Natural' Narratology grew from material that was too unwieldy to be included in *The Fictions of Language and the Languages of Fiction* since I found that the larger narratological issues that I was broaching required nothing short of a radical reconceptualiza-

tion of narratology, indeed required the creation of a new narrative paradigm. (*Towards xi*)

Per sua stessa ammissione, dunque, *Towards a 'Natural' Narratology* discende dal suo primo lavoro, ne è una sorta di prolungamento. Ed è un nuovo paradigma quello che tra le sue pagine viene presentato. Un paradigma in grado d'integrare aspetti, per lo meno sulla carta, tra loro affatto diversi: dal *conversational storytelling* alla letteratura «with a capital L» (xi); e da problemi di natura prettamente linguistica ad altri relativi al ruolo del lettore nei processi interpretativi. «[A] very diversified bill of fare» (xi), com'è scritto nelle prime righe del testo, che alla sua uscita è da credere abbia destabilizzato non poco la comunità scientifica. Non va del tutto trascurato, in effetti, un aspetto di ordine meramente temporale, legato alle circostanze in cui il testo di Fludernik viene alla luce.

Intorno a metà anni Novanta, la narratologia in quanto disciplina non gode certo di ottima salute. Nulla di paragonabile, quantomeno, rispetto all'exploit, o meglio al revival, vissuto nel corso dei successivi vent'anni, della sua «golden age» (161), come la definirà Brian McHale recensendo un altro importante lavoro di Fludernik. A quest'altezza, la critica decostruzionista da un lato e i *cultural studies* dall'altro – ma i due fenomeni non sono certo slegati – sembrano minarne la tenuta, cooperare al suo discredito. L'opera degli studiosi di *gender*, per esempio, pone l'accento sul fatto che gli strumenti messi in gioco dalla narratologia 'classica' siano inservibili al fine di dare conto di un contesto e di un insieme di dinamiche extra-testuali che pretendono invece, in sede critica, di essere presi in considerazione;

mentre la lezione in particolare di Jacques Derrida riverbera nell'opera di quegli studiosi che si fanno carico di descrivere fenomeni, letterari ma non solo, che programmaticamente rifuggono le tradizionali categorie interpretative. Non è un caso, del resto, che nello stesso anno in cui l'opera di Fludernik viene data alle stampe sia pubblicato un altro testo, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, il cui autore, Andrew Gibson, in modo reciso smentisce la possibilità che una teoria del racconto costruita sull'asse genettiano-bremondiano sia in grado di restituire la complessità di testi che appunto – come nel caso di *Le Voyeur*, di Alain Robbe-Grillet – «seems precisely to resist such categorisation» (Gibson, *Towards* 224). Non solo. Scrive infatti Gibson che la narratologia in quanto disciplina avrebbe creato (i corsivi sono miei) «a system of *domination*», cercando di ridurre «the *plural spaces* connected by the narrative parours to geometric space, and the “mobile state” in narrative to a “fixed point”» (26). E proprio perciò si sarebbe rivelata inadatta (*costitutivamente* inadatta) a confrontarsi, prima ancora che con i testi, con una nuova logica culturale, per dirla con Fredric Jameson. Al punto che, come lo stesso Gibson sintetizzerà l'anno successivo recensendo proprio *Towards a 'Natural' Narratology*, «there is a logical contradiction in calling oneself both a narratologist – though not a narrative theorist – and a post-structuralist» (Rev. of *Towards* 237)¹¹.

È insomma un clima ostile alla narratologia, a un'indagine incentrata anzitutto sulla forma dei testi letterari e sulle loro dinamiche interne, quello in cui Fludernik

¹¹ A tale proposito, cfr. le repliche di Fludernik in “Natural Narratology”.

lavora alla sua opera. Lei stessa, peraltro, sembra non esserne del tutto immune. *Towards a 'Natural' Narratology* si apre infatti con un «Prologue in the wilderness» in cui, riprendendo alcune suggestioni di Stephen Greenblatt, viene proposta una riflessione intorno al concetto di natura, alle sue implicazioni ideologiche, quindi alla sua «complexity and intrinsic paradoxicality» (3). Si spiegano in questo senso alcune precauzioni adottate nel corso del testo, a cominciare dalle virgolette utilizzate per racchiudere l'aggettivo «natural», «as an indication that I am very much aware of naïve and evaluative readings of that term [Fludernik allude all'idea che il concetto di natura possa essere inteso come un assoluto, come un a priori cui si contrapporrebbe il concetto di cultura]» (12). Ma è sempre a questa volontà demistificatrice, anti-fallogocentrica, per così dire, che va ricondotto il tentativo – già peraltro attualizzato da Mieke Bal – di 'femminilizzare' i termini utilizzati nell'analisi (a cominciare dal lettore, tra le sue pagine sempre e comunque un *she*). Scelte appunto in linea con la vulgata decostruzionista, ma curiose alla luce dell'impianto complessivo del testo, nonché di certe dichiarazioni contenute al suo interno. Fludernik sottolinea infatti come l'ottica alla base del suo lavoro sia di tipo costruttivista, anzitutto nella misura in cui il senso di un testo necessita di essere costruito da chi ne fa esperienza, da lettori che «actively construct meanings and impose frames on their interpretations of texts» (12). Di più, quest'ottica sarebbe 'piegata' a un'analisi che tenga conto delle oscillazioni dai testi (e dai lettori) subite nel corso del tempo: dai cambiamenti occorsi nei secoli al dominio del narrativo. Che cosa di preciso significano queste affermazioni, e in cosa consiste tale dominio?

Leggiamo intanto un estratto dalla premessa, in cui Fludernik delinea il perimetro del suo lavoro e insieme fornisce qualche ragguaglio metodologico:

Towards a 'Natural' Narratology proposes to redefine narrativity in terms of cognitive ('natural') parameters, moving beyond formal narratology into the realm of pragmatics, reception theory and constructivism. Unlike traditional narratology, this new model attempts to institute organic frames of reading rather than formal concepts or categories that are defined in terms of binary oppositions. Unlike most other narrative theories, moreover, the new paradigm is explicitly and deliberately *historical*. The *towards* in the title reflects not merely the preliminary nature of the proposed cognitive and organicist model; it also refers to the chronological path which individual chapters trace from storytelling in the oral language to medieval, early modern, realist, Modernist and postmodernist types of writing. It is only by means of this diachronic journey through English literature that the conceptual tools which are requisite for a 'natural' narratology could be developed. (xi)

In questa sorta di *avant-propos*, è condensata buona parte dei motivi alla base della proposta di Fludernik. La tensione diacronica cui poco sopra si accennava, intanto. Sulla scorta di Stanzel¹², Fludernik enfatizza la natu-

¹² Il quale così concludeva la sua *Theory of Narrative*: «The continuum of forms on the typological circle [Stanzel si riferisce alla rappresentazione grafica della sua teoria per mezzo di un «cerchio tipologico», un grafico dove sono rappresentati i principali modi di raccontare realizzati a partire dalla modernità] can also be understood as a theoretical program encompassing the various possibilities of narration which are gradually being realized in the historical deve-

ra *historical* del suo lavoro. I concetti necessari alla (ri)fondazione narratologica cui lei stessa allude (vedi *supra*) sono sviluppati tenendo conto delle varie forme che la letteratura ha nel tempo assunto. Allo stesso modo, il concetto di *narrativity*¹³ può essere definito solo prendendo in considerazione anche quei tipi di discorso – e quei testi – solitamente trascurati dalla più parte dei narratologi. In particolare, pratiche discorsive orali, specie di natura conversazionale, ma anche il racconto storiografico: insieme a testi di incerta collocazione generica – le vite dei santi, per esempio – e ad altri pienamente sperimentali. Ciò che di per sé, appunto, allontana Fludernik da quei narratologi (da Bal a Chatman, da Genette allo stesso Stanzel) i quali elaborano le proprie teorie a partire da un numero ristretto di testi, quasi esclusivamente legati alla tradizione del romanzo moderno, e più nello specifico del romanzo realista. In seconda battuta, ciò le consente di trascendere «the realist underpinnings of classic narratology in the direction of an analysis that posits realism as the special case of the model, namely as that context which allows the fullest application of mimetic interpretative reading strategies» (xii, ma vedi anche *infra*).

In effetti, è proprio in questo senso, alla luce di un'interpretazione mimetica, di un *modo di leggere* mi-

ploment of the novel and the short story» (237).

¹³ Con il quale s'intende, con Gerald Prince – vedremo che per Fludernik le cose stanno in modo diverso –, «The set of properties characterizing NARRATIVE and distinguishing it from nonnarrative; the formal and contextual features making a (narrative) text more or less narrative, as it were» (65). Cfr. comunque, per una più ampia discussione del termine e dei suoi utilizzi, la voce “narrativity” curata da Abbott sul *Living Handbook of Narratology*.

metico, che va intesa l'ipotesi di ridefinire la narratività in termini di parametri cognitivi, cioè «naturali». Fludernik allude a uno *step* ulteriore rispetto alla narratologia «tradizionale», e individua nella pragmatica, nella teoria della ricezione – in particolare, nella *frame theory* – gli ambiti da cui attingere gli strumenti utili per tale ridefinizione. Se infatti la narratività è stata tradizionalmente intesa come qualcosa di oggettivo, derivabile a partire da un *set* di tratti al testo immanenti, la definizione di Fludernik muove in tutt'altra direzione: enfatizzando come si tratti di una qualità attribuita dal lettore attraverso la messa in gioco di parametri «naturali», basati sulla nostra esperienza, sul nostro essere-nel-mondo: in altre parole, sulla nostra *embodiedness* (13)¹⁴. È dalla sfera della vita quotidiana, in particolare dalle interazioni *vis-à-vis*, che attingiamo gli strumenti necessari a cogliere e distinguere ciò che è narrativo da ciò che non lo è; ed è partire dalle strutture cognitive che quotidianamente impieghiamo per orientarci nel mondo che deriviamo i modelli per interpretare e rapportarci ai testi di finzione. Mentre leggiamo, sostiene Fludernik, commisureremmo ogni aspetto testuale alla nostra esperienza di vita vissuta; tenderemmo a dare un'interpretazione mimetica dei testi, come se si trattasse di costrutti «naturali». Come poi spiegherà in un saggio datato 2001, «When readers read narrative texts, they project real-life parameters into the reading process and, if at all possible, treat the text as a real-life instance of narrating» (“New Wine” 623). Coticché, appunto, la narra-

¹⁴ Difficile rendere in italiano tale concetto. Si potrebbe parlare di «corporeizzazione», come propone Paolo Giovannetti, enfatizzando appunto il «radicamento del racconto in un tipo di relazione “naturale”, incardinata sul corpo» (114).

tività si rivelerebbe non tanto «a quality adhering to a text»: quanto piuttosto «an attribute imposed on the text by the reader who interprets the text as *narrative*, thus *narrativizing* the text» (“Natural Narratology” 244).

Sia chiaro, una sintesi molto scorciata come quella qui proposta rischia di non rendere giustizia a un modello in effetti piuttosto complesso, che certo non si limita a postulare la presenza, all'interno del circuito della comunicazione narrativa, del lettore inteso come ricevente attivo, come attore in grado di porre in discussione, attraverso i suoi atti interpretativi, l'immanenza del testo. Non si tratta cioè «di un lettore “tipico” (implicito), modellizzato in modo astratto», ma «di un vero e proprio *lettore “prototipico”*, inserito in una media statistica studiabile» (Giovannetti 263). Un lettore ‘in situazione’, in altre parole – un *lettore reale*: i cui atti di lettura possono essere ‘misurati’ concretamente. Concetto nient'affatto scontato, a ben vedere: così come scontato non è il discorso intorno ai parametri cognitivi da tale lettore messi in gioco durante i propri atti di lettura. La stessa nozione di «naturale», da Fludernik utilizzata – vedi *supra* – quale sinonimo di «cognitivo», è in realtà piuttosto sofisticata. Tre sono infatti le fonti dalle quali Fludernik la deriva, cui qui mi limiterò soltanto ad accennare, visto e considerato che lei stessa ne discute ampiamente nel saggio proposto in questo stesso volume.

Da un lato, il riferimento è al concetto di «natural narrative» così come inteso da William Labov e Joshua Waletzky. E cioè come «spontaneous occurring storytelling» (Fludernik, *Towards* 13). Naturali, per Labov-

Waletzky, sarebbero quei racconti che ‘avvengono’ in modo spontaneo, come nel caso delle conversazioni quotidiane, delle barzellette o degli aneddoti: ‘generi’ che appunto, al contrario di quanto avviene, per esempio, nel caso della poesia epica, si realizzano naturalmente, ovvero spontaneamente. Ebbene, nell’ottica di Fludernik tali racconti non solo rappresenterebbero «the basic incarnation of storytelling», «the central paradigmatic mode and medium of narration» (332), ma anche fungerebbero da prototipo: da modello a partire dal quale vengono imbastite narrazioni più complesse. Di conseguenza, studiandoli si darebbe la possibilità di comprendere il modo in cui comunichiamo in termini narrativi, e altresì di capire i meccanismi alla base di racconti più ‘evoluti’ – scritturali, segnatamente. Così come in una conversazione quotidiana – sostiene Fludernik – il processo comunicativo si articola a partire da una struttura tutto sommato stabile, cioè attraverso una serie ben precisa di passaggi comunicativi, allo stesso modo avverrebbe nella narrativa scritta, sebbene con variazioni più e meno sensibili¹⁵. Per esempio, con le sue stesse

¹⁵ Scrive infatti Fludernik (*Towards* 55): «In so far as structural patterns typical of oral types of narration can be observed to survive in written texts, I will suggest that they can then legitimately be called reflexes of oral structures of storytelling, with the immediate proviso that oral structures *function differently* in the written medium and are subject to quite extensive remodelling for the various purposes of the more literary genres». E poi, in relazione al rapporto tra il genere romanzo e le «natural narratives» o «the earlier episodic tale»: «one can also discover a good number of features which survive from natural narrative well into the most recent novel on the market. Such features include the functions of the narrator figure, which can involve address to a listener (or to a fictional narratee); moralizing and evaluative commentary; explicit distancing from the story-events as

parole, «the typical brief oral orientation section [Fludernik allude a quelle porzioni discorsive in cui il parlante fornisce all'ascoltatore le informazioni necessarie a orientarsi rispetto ai contenuti che andrà poi a esporre] already in medieval romance has been extended to a more lengthy passage presenting the ancestry of the hero, and by the time of Balzac may come to span one or several lengthy initial chapter(s)» (“Natural Narratology” 249). Di più, questi passaggi o *slot* comunicativi «correspond to necessary cognitive elements within a narrative structure» (250): sarebbero cioè elementi necessari – benché non sufficienti, come vedremo – per consentire al lettore di riconoscere un testo come narrativo, per orientarsi al suo interno.

È un aspetto, quest'ultimo, che ha molto a che fare con la seconda (duplice) fonte cui Fludernik attinge per definire il concetto di naturale. Si tratta per un verso della cosiddetta linguistica ‘naturale’, ovvero quella branca disciplinare che colloca i processi linguistici all'interno di più ampie dinamiche cognitive, *naturali* in quanto legate all'*embodiedness* dei parlanti; per l'altro, delle scuole della *prototype* e della *frame theory*: i cui studiosi ipotizzano che le situazioni di *real-life* siano spiegabili in termini di «holistic situation schemata» (Fludernik, *Towards* 17), a partire da un repertorio di azioni e motivi immagazzinati nella nostra mente. In altri termini, per rapportarci a nuove situazioni attingeremo a quanto già conosciamo, metteremo in gioco

well as empathetic identification with the protagonists; quite deliberate structural trimming of the story in the process of producing a plot; as well as mimetic impersonation on the basis of discourse representation (including the attribution of typical mental responses to narrative agents)» (56-57).

frames e scripts, cioè modelli di orientamento cognitivo in grado di guidare i nostri processi interpretativi. È di qui che Fludernik riparte, ipotizzando che nel rapportarci ai testi narrativi faremmo ricorso a un bagaglio di *real-life experiences*, e più in generale mobileremmo un complesso sistema di dinamiche cognitive, riassumibili attraverso un modello articolato su quattro livelli distinti benché interrelati, che in parte riprendono la proposta formulata da Paul Ricoeur in *Tempo e racconto*, in parte si spiegano alla luce di alcune più tradizionali proposte narratologiche.

Per Fludernik, infatti, le dinamiche in gioco coinvolgerebbero tanto «parameters of real-life experiences [quali per esempio] the schema of agency as goal-oriented process of reaction to the unexpected [...], and the natural comprehension of observed event processes including their supposed cause-and-effect explanations» (43), quanto *frames* di tipo più specifico: che da un lato si riallacciano a certe convenzioni di *genre*¹⁶, dall'altro sono esemplati sulle situazioni narrative descritte da Stanzel¹⁷. In buona sostanza, di fronte ai testi di finzione ap-

¹⁶ Un testo di fantascienza, per esempio, necessita per essere compreso appieno che il lettore metta in gioco specifici *frames* legati a quel particolare genere: laddove risulterebbe del tutto irricevibile se letto attraverso una griglia 'realista'.

¹⁷ Dove con il concetto di «situazione narrativa» (*Erzählsituation*) Stanzel designa la particolare articolazione di alcuni elementi presenti in qualsiasi romanzo o racconto – segnatamente: la persona, la prospettiva e il modo. Stanzel ipotizza cioè che nel corso della storia si siano dati, nel contesto delle letterature occidentali, tre modi di raccontare, appunto tre «situazioni narrative», ciascuna delle quali articola in maniera diversa questi tre elementi. Così, se la situazione narrativa «autoriale» sarebbe incentrata su un narratore in terza persona, tipicamente onnisciente, il quale per raccontare adotta una pro-

plicheremmo particolari stili cognitivi a seconda della configurazione che al loro interno assumono alcuni specifici contrassegni – anzitutto la voce narrante, la prospettiva e il modo narrativo. Se per esempio in un romanzo o *short story* è presente la figura di un narratore *overt*, che cioè, con Chatman, «racconta chiaramente» (211-12), saremmo portati ad attivare un TELLING *frame*, poiché appunto riconosciamo che l'azione comunicativa sottesa a quel particolare romanzo o *short story* è guidata da una voce che – proprio come avviene in una conversazione 'naturale' – sta raccontando qualcosa. Aprendo le pagine del *Chef-d'œuvre inconnu* e leggendone le prime righe («Vers la fin de l'année 1612, par une froide matinée de décembre, un jeune homme dont le vêtement était de très mince apparence, se promenait devant la porte d'une maison située rue des Grands-Augustins, à Paris» (Balzac 37)), proietto una situazione narrativa che si svolge all'insegna del *telling*, appunto di un «parlare». Laddove invece, leggendo anche solo poche parole – l'incipit – di un testo come il seguente: «Sleep failed him more often now, not once or twice a week but four times, five» (DeLillo 5), è difficile ravvisare un'analogia azione comunicativa. In un caso del genere, un *frame* basato sul *telling* fatica a spiegare quanto sta avvenendo. Piuttosto, ritrovandomi come precipitato all'interno del personaggio – nel suo 'ora' –, alla cui interiorità e a cui pensieri posso accedere in modo per così

spettiva esterna, quella «in prima persona» sarebbe invece caratterizzata da un personaggio il quale, tendenzialmente, mantiene con la storia raccontata un rapporto di tipo personale, secondo un modello in senso lato autobiografico: mentre nella situazione narrativa «figurale» il narratore si spersonalizzerebbe (diverrebbe, di fatto, invisibile) al fine di aderire al punto di vista di uno o più personaggi.

dire im-mediato, senza cioè che qualcuno (un narratore) me li presenti chiaramente, è probabile che ad essere attivato sia un *frame* all'insegna dell'EXPERIENCING. Tenderei cioè a leggere quel particolare testo come il racconto di un'esperienza vissuta dal personaggio, come del resto avverrebbe, secondo Stanzel, nei romanzi e racconti scritti attraverso stilemi figurali¹⁸. E mentre in quei testi dove l'accesso all'interiorità dei personaggi è problematizzato e il narratore dissemina pochissime tracce di sé (tipico è il caso di certe *short stories* di Hemingway, esemplari di un modo di raccontare neutrale) il *frame* attivato sarebbe quello del VIEWING (vedremo cioè *insieme al personaggio*, senza poter fare direttamente esperienza della sua sfera emotiva), in una lunga serie di testi contemporanei – si pensi a quanto accade, tipicamente, nella fiction di David Foster Wallace – attiveremmo un REFLECTING-*frame* per riportarci a un narratore il quale «reduces his or her involvement to the passive activity of reflection, registering thoughts and memories as they drift across his or her mind» (Fludernik, *Towards* 275)¹⁹.

¹⁸ Dove appunto con il termine «figurale» s'intende un modo di raccontare in cui un narratore propriamente inteso (un *teller*, cioè, il cui atto di mediazione – la cui voce – è pienamente percepibile) sembra scomparire, lasciando che l'interiorità dei personaggi si manifesti da sé, così come avviene in larga parte del romanzo modernista.

¹⁹ A questi quattro *frames* (anche se l'ultimo – il *reflecting* – è inteso come una particolare forma di *telling*), Fludernik ne aggiunge un ulteriore, quello dell'ACTION o dell'ACTING: «Properly speaking, this [...] frame really belongs with level I [vedi *infra*] since it refers to the *what* and not to the *how* of narrative experience. However, as will become clear in a moment, in terms of the interpretative *use* made of frames located on level II, ACTING also is one of the frames that readers resort to in the process of narrativization, and this sche-

Come Fludernik si premura di spiegare, si tratta di *frame* olistici, in grado di orientare i nostri atti di lettura, di rendere coerente quanto andiamo leggendo; e anche di far fronte – ciò che già Stanzel sosteneva – a eventuali alterazioni interne. Per riprendere un ‘classico’ esempio stanzeliano, i testi di Henry James sono leggibili quali esemplari emblematici di un modo di raccontare figurale, incentrato sulla *consciousness* di un personaggio, benché al loro interno siano riscontrabili chiare marche autoriali – sommari, giunture temporali, uno stile in vario modo ‘intrusivo’. Vale a dire che nonostante certi passaggi siano spiegabili alla luce di un *teller-character*, nel suo complesso è il *frame* EXPERIENCING a guidare la lettura. E questo *frame* non viene ‘scartato’ finché consente di comprendere coerentemente il testo,

ma – visualized at level II – does not merely comprise understandings about goal-oriented human action but additionally invokes the entire processuality of event and action series. When readers attempt minimally to narrativize texts that are highly inconsistent they may have to rely on the rock-bottom schema of actionality to tease out a rudimentary sense in story-referential terms» (*Towards* 44). Va inoltre precisato che nel saggio qui tradotto detti sintagmi non compaiono esattamente in questo modo. Per esempio, Fludernik non parla di un *reflecting frame*, ma di una «self-reflexive consciousness», e più in generale, nello schema che sintetizza il suo modello, contempla cinque opzioni – cinque modi di costituire (di mediare) una *consciousness* –, laddove in *Towards a ‘Natural’ Narratology* questi sono ridotti a tre (*telling*, *viewing* e *experiencing*, con il *reflecting* visto appunto come una sorta di sottocategoria del *telling*). Lo schema che si può leggere nel saggio tradotto in questo volume riprende quest’ultimo modello, per motivi di chiarezza e coerenza argomentativa. Per una discussione più aggiornata in proposito (e per ulteriori suoi – dello schema – aggiustamenti) si rimanda a Fludernik (“A Reply”).

al limite – appunto – di compensarne certe alterazioni enunciative²⁰.

Del resto, è proprio a questa capacità di sintesi cognitiva che Fludernik allude introducendo – si tratta della terza fonte cui attinge per definire il suo concetto di naturale – la nozione di naturalizzazione, ripresa da Jonathan Culler. In *Structuralist Poetics*, Culler sosteneva infatti che nel corso dei nostri atti di lettura saremmo portati a ‘sintetizzare’ in modo attivo eventuali inconsistenze testuali o alterazioni a un particolare codice – quello del realismo. Tenderemmo cioè a inserire «the strange or deviant within a discursive order and thus made to seem natural» (Culler 137). Per essere meno oscuri: leggendo un romanzo come *Les Bienveillantes*, di Jonathan Littell, il cui narratore-protagonista affianca al racconto – dettagliatissimo – di una lunga serie di crimini nazisti silenzi inspiegabili circa la sua vita personale, o riferisce di eventi che è chiaro siano andati diversamente, cercheremmo, ben prima di giudicarlo inattendibile, di trovare una giustificazione ai suoi imperscrutabili atteggiamenti. Ipotizzando un personaggio

²⁰ Come l’anno successivo all’enunciazione di queste tesi spiegherà Manfred Jahn, tra l’altro riprendendo alcune considerazioni svolte molto per tempo da Meir Sternberg, «The adequacy of a frame is continuously put to the test by incoming data, and the analysis of the data depends to a considerable extent on the current frame. The frame tells us what the data is, and the data tells us whether we can continue using the frame. Only if the data is reasonably determinate, say if we encounter a first-person pronoun outside direct speech or thought, do we know that this must be a narratorial self-reference; and if our current frame does not support an overt narrator then it is inadequate and must be replaced by, or give way to, a different one» (Jahn 448). Il complesso del racconto, in parole povere, fa premio sulle sue singole parti.

travolto dalla follia militare, per esempio, o figurando-celo quale spudorato mentitore. Oppure ancora (più semplicemente?) *naturalizzandolo* come un uomo per il quale «Tout ce qu'il faisait devenait un spectacle pour lui-même» (Littell 414). Fludernik assume questa ipotesi nel pieno della sua portata, ma al concetto di naturalizzazione sostituisce quello di «narrativizzazione», a designare il processo attraverso cui il lettore proietta sui testi uno specifico *macro-frame*, quello della narratività:

Narrativization, that is the re-cognition of a text as narrative, characterizes a process of interpretation by means of which texts come to be perceived as narratives. In the process of narrativization readers engage in reading such texts as manifesting experientiality, and they therefore construct these texts in terms of their alignment with experiential cognitive parameters. (*Towards* 313)

Dove l'enfasi è posta da un lato sul concetto di narrativizzazione piuttosto che di naturalizzazione poiché, com'è lei stessa a spiegare, «new generic options do not in the process of narrativization *become* natural, although they become naturalized [...]. [N]arrativized non-natural text types do not ever *become* natural, although a new cognitive parameter may become available» (330)²¹. Dall'altro lato, l'enfasi è posta sulla natura

²¹ Non è cioè detto che la nostra capacità di razionalizzare una particolare forma narrativa, di renderla accettabile in termini narrativi, renda quella forma consona ai parametri 'naturali' del racconto. Per riprendere un esempio proposto da Jan Alber, «second-person fiction does not become "natural" in the process of narrativization. Rather, a semantic and interpretative perspective renders this type of narrative recuperable, because readers have recourse to "natural" categories» (60).

mimetica di tale processo. «[N]arrativization – scrive Fludernik – relies on realistic story parameters», per cui «textual encounters are reinterpreted as relating to a fictive reality that shares a number of qualities with the “real” world» (316). Solo nel caso in cui questi parametri non siano più recuperabili, dove «all attempts at referentiality utterly fail – no *situation* is any longer evoked, no setting, no *dramatis personae*, no minds, no speakers», e dove «Language exists in and of itself [...], free-floating in proper Derridean fashion» (303), si esce dal dominio del narrativo per sconfinare in quello della pura *écriture*, del lirismo, di una scrittura sganciata dalla nostra contingenza esperienziale.

Il riferimento a un repertorio esperienziale, e segnatamente all'idea che i testi manifestino esperienzialità, non è affatto accessorio: si tratta anzi di un aspetto decisivo nel contesto delle riflessioni di Fludernik, ciò su cui tutto il suo impianto teorico fa perno.

Con il concetto di esperienzialità, Fludernik definisce la «quasi-mimetic evocation of a real-life experience» (ivi 12), cioè la capacità – o qualità – di un testo di rappresentare un'esperienza; o meglio, di evocare nel lettore la sensazione che mentre legge stia entrando in contatto con un'esperienza di vita vissuta, del tutto consona ai nostri parametri 'naturali'. Meglio ancora, l'esperienzialità chiamerebbe in causa «actantial frames, correlates with the evocation of consciousness or of a speaker role, and relies on the cognitive schema of human embodiedness» (Fludernik, “Experientiality” 155). In altre parole, a determinare lo statuto narrativo o meno di un testo – la sua narratività –, è il fatto che al suo in-

terno sia rappresentato un personaggio umano, o più in generale antropomorfo, il quale vive, anzi *manifesta* un'esperienza. In gioco sarebbe anzitutto la dimensione intima di tale personaggio, la sua *consciousness*: la realizzazione, in altre parole, che entro il tessuto testuale è in gioco una sfera emotiva con la quale durante i nostri atti di lettura possiamo entrare in contatto. Contatto che può realizzarsi, lo si è detto, a partire da schemi cognitivi desunti dalla nostra esperienza di vita vissuta, dalla nostra *embodiedness*. Solo nel momento in cui realizzo che, esattamente come avviene nel corso di una conversazione quotidiana, «naturale», a essere rappresentato è un personaggio portatore di un vissuto esperienziale, un contenuto, quindi un racconto, può essere veicolato. Ed è appunto questa realizzazione che consente di attivare la narratività annidata nel testo.

Si tratta di un passaggio decisivo, foriero di conseguenze cruciali per lo studio dei testi narrativi. E infatti Fludernik vi si diffonde ampiamente, specie nella parte centrale del saggio proposto nel presente volume: adducendo numerosi esempi a riprova e soffermandosi sulle implicazioni derivanti dalla scelta di porre in rilievo la componente esperienziale. Perciò non aggiungerò altro. Salvo un appunto riguardo alla genesi di tale concetto, ovvero alle due fonti principali cui Fludernik ha attinto, e un'osservazione circa l'apertura a future indagini narratologiche che esso consente.

Quanto al primo punto, è lei stessa ad ammettere che il concetto di esperienzialità ha molto a che vedere con la centralità che la rappresentazione dell'interiorità assume a partire dalla seconda metà del diciannovesimo secolo: quando cioè, come ha spiegato Dorrit Cohn, «the growing interest in the problems of individual psy-

chology [porta] the audible narrator [to] disappear from the fictional world» (25). È questo un aspetto che chiaramente lega Fludernik a Stanzel, il quale a più riprese sottolinea la novità intrinseca a un racconto di tipo figurale, incentrato sull'interiorità dei personaggi. Non del tutto a torto, si potrebbe dire che per Stanzel tutta la storia del romanzo tende lì, che la valorizzazione, iniziata nella seconda metà dell'Ottocento e poi culminata nel corso del modernismo, del cosiddetto «consciousness factor» chiude idealmente la storia moderna del genere. Non per caso, allorché nella sua zona figurale inizia ad addensarsi un numero sempre più alto di testi, il cerchio tipologico approntato (anche) per descrivere il divenire delle forme letterarie è idealmente esaurito, ogni sua zona saturata. Così, del resto, suggerisce anche Fludernik: la quale ammette a chiare lettere – ciò che peraltro l'ha esposta a critiche non del tutto infondate²² – che «the rise of the so-called *novel of consciousness* marked a significant step in the history of the novel as a genre» (*An Introduction* 79), e che, di fatto, «the discovery of the consciousness factor [sarebbe] a rediscovery of the deep-structural potentialities of the art of oral storytelling within the written medium» (*Towards* 313).

D'altro canto, nell'idea che l'esperienzialità sia *il solo modo* di 'realizzare' l'incontro tra il lettore e l'interiorità di un personaggio risuona l'eco delle parole di Käte Hamburger, il suo noto pronunciamento in base al quale «la finzione epica è il solo spazio cognitivo dove l'Io-

²² Cfr., per esempio, quelle mosse in Alber, dove a Fludernik viene rimproverato un eccessivo 'attaccamento' al paradigma modernista – il che renderebbe problematica l'applicazione delle sue idee a testi che da quel paradigma si discostano, come appunto nel caso di certe prose di Beckett.

originarietà (*Ich-Originität*) (cioè la soggettività) di una terza persona può essere rappresentata come tale»²³. Ebbene, se intesa in questo senso, l'esperienzialità – la rappresentazione di un'esperienza per mezzo di un personaggio – diventa un fattore indispensabile al farsi narrativo di un testo: al punto da coincidere *tout court* con la narratività.

Si tratta di una mossa, dicevo, non certo priva di conseguenze decisive. In primo luogo, la centralità del concetto di esperienza porta infatti a svalutare drasticamente il ruolo dell'agire inteso – a partire per lo meno da Bremond – come sequenza di eventi l'un l'altro *temporalmente* collegati. Se infatti per la narratologia 'classica' a definire un racconto in quanto tale è la presenza al suo interno di uno o più eventi, o meglio la loro consecuzione (il loro *emplotment*) in vista di una risoluzione finale²⁴, per Fludernik, al contrario, dagli eventi un

²³ Si riprende qui la traduzione realizzata da Guido Mazzoni (69). Proprio nelle ultime pagine di *Towards a 'Natural' Narratology*, tuttavia, Fludernik si premura di sottolineare che «Unlike Hamburger [...], the use that I make of consciousness relates not only to characters' direct emotional or mental experience but also to the level of mediation, and on that level both to the manner and to the process of mediation. Perceptual viewpoint in the viewing frame and direct apperception, cognition and ideation in the experiencing frame, for instance, locate consciousness both on the figural level and on the level of reception. By transferring her deictic centre to the coordinates of another's mentality, the reader indirectly participates in the fictional process and recuperates or re-cognizes characters' experientiality in a vicarious manner. At the same time perceptual perspective or ideation of course belong directly with the parameters of real-life structural schemata and refer to the experiential setup of cognition and perception, not only to the mediating process, which only becomes possible on the basis of these basic-level concepts» (374).

²⁴ Così, a opinione di Genette, «non appena venga dato un atto o un

testo può essere del tutto dispensato: e nondimeno seguire a essere colto come narrativo. A suo avviso, possono infatti esistere racconti senza un intreccio, ma non – vedi *infra* – «without a human (anthropomorphic) experiencer of some sort at some narrative level». L'esperienzialità essendo il solo elemento discriminante²⁵, si può dare una fiction il cui protagonista non necessariamente agisce: ma la cui interiorità – il cui nucleo esperienziale – ha modo di emergere. Lo ha di recente rimarcato Paolo Giovannetti, sostenendo che in ottica fludernikiana sarebbe del tutto accettabile in quanto racconto anche un sintagma della serie «Filippo si sentiva triste»: dove «nessuna azione è percepibile, ma il testo riesce nondimeno a costituire l'immagine di una *persona*, anzi di un personaggio, a cui sono attribuiti dei sentimenti, un'interiorità» (38).

Va da sé che se questo è vero, se cioè l'enfasi sull'esperienzialità consente l'eliminazione del *plot* quale ele-

evento, fosse pure unico, viene data una storia, perché c'è trasformazione, passaggio da uno stato anteriore a uno stato ulteriore e risultante» (Genette 12-13); mentre per Chatman «le narrative [cioè i racconti] comportano sia la trasformazione che l'autoregolazione» (Chatman 17).

²⁵ È su questo aspetto che si concentra in particolare la critica recentemente elaborata da David Herman, il quale ipotizza che narratività ed esperienzialità non coincidano del tutto. L'esperienzialità non sarebbe cioè un fattore di per sé sufficiente a etichettare un testo come narrativo. Così, infatti, sostiene Herman: «For Fludernik, it is not plot but experientiality [...] that constitutes narrativity, or what makes narrative narrative. Yet if one admits degrees of narrativity, then other factors besides consciousness must be invoked to account for the extent to which a given story will be construed as being prototypically narrative [...]. [C]apturing what it's like to experience storyworld events constitutes a critical property of but not a sufficient condition for narrative» (*Basic Elements* 139).

mento decisivo al fine di determinare la narratività di un testo, allora i confini del racconto, le soglie che separano i generi narrativi da quelli non-narrativi, sono suscettibili di essere rivisti. Larga parte di *Towards a 'Natural' Narratology*, così come di altri interventi pubblicati successivamente, è di fatto incentrata sul tentativo di descrivere il rimodellamento del concetto stesso di «narrativo» alla luce di questa ipotesi, di mostrare come a quest'ambito possano essere ricondotti testi tra loro diversi (da prose sperimentali a brani di stampo 'lirico'), e come invece altri ne siano esclusi a priori (è il caso della scrittura storiografica, incapace di restituire la dimensione interiore dei suoi 'protagonisti').

Di più – ed è questo un esito ulteriore, non meno radicale del precedente – possono rientrare nell'ambito del narrativo anche film e opere teatrali, da molti narratologi ritenuti testi costitutivamente non-narrativi in quanto privi della figura di un narratore-mediatore. A ben vedere, se ciò che connota un racconto è l'esibizione dell'interiorità, un narratore, e più in generale la presenza di una figura che media i contenuti finzionali, non è più necessaria. «I emphatically refuse to locate narrativity in the existence of a narrator» (*Towards* 26), scrive Fludernik: così allontanandosi dall'idea di Stanzel per cui «Mediacy is the generic characteristic which distinguishes narration from other forms of literary art» (Stanzel 4) e aprendo il campo narratologico ad alcune ancora inesplorate ipotesi d'indagine.

Questi, molto per sintesi, i principali presupposti teorici sviluppati da Monika Fludernik in *Towards a 'Natural' Narratology*. Alle cui implicazioni si è volutamente solo accennato, rimandando al testo tradot-

to nel presente volume per una più esaustiva trattazione.

Semmai, e per concludere, credo sia importante rimarcare il fatto che pur facendosi carico di descrivere un nuovo paradigma, di illustrare le possibili convergenze tra narratologia e cognitivismo, tra teoria del racconto e neuroscienze, Fludernik non accantona mai del tutto l'analisi del testo, non trascura le ricadute operative del suo approccio. Benché centrali al suo paradigma siano concetti tradizionalmente avulsi dall'analisi narratologica, e nonostante esso possa apparire fin troppo sbilanciato 'dalla parte del lettore', al suo interno trovano spazio analisi assai scrupolose di categorie e nozioni 'classiche', condivise da molti altri narratologi: le quali sono nel contempo indagate in senso diacronico, nel loro 'divenire storico' e progressivo complessificarsi. Così, se il primo capitolo, in buona sostanza analogo al saggio qui tradotto, consiste nell'esposizione dei principali lineamenti teorici, i successivi sei capitoli configurano uno studio della forma dai testi assunta nel corso della storia. Fludernik conduce cioè il suo discorso mostrando come il concetto di racconto abbia preso forma e poi sia andato rifinandosi nel passaggio dai racconti orali (cui il secondo capitolo è dedicato) ai testi medievali e pre-moderni (il terzo capitolo è incentrato sulle strutture narrative «before the novel», e comprende analisi – fra l'altro – di sermoni e leggende dei santi); e dal romanzo realista e modernista (il quarto capitolo si sofferma in particolare sul romanzo inglese «from Behn to Woolf»); il quinto, che riprende diverse intuizioni già messe nero su bianco in *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, indaga alcune particolari soluzioni discorsive in uso nel romanzo modernista) fino a

testi secondo- e tardonovecenteschi, di cui è sondata – nel sesto capitolo – «The strategic expansion of deictic options» e – nel settimo – i «Games with Tellers, Telling and Told». Infine, nell’ottavo e ultimo capitolo i principali contrassegni narratologici vengono riletti alla luce della sua teoria ‘naturale’. Dalla riconsiderazione della dicotomia storia-discorso, di cui viene contestato lo status «as an absolute of narratology» (*Towards* 333), alla categoria della focalizzazione, considerata – con buona pace della quota ingente di studiosi che negli anni vi si è scornata – tutto sommato accessoria rispetto a quelle di voce e modo²⁶, Fludernik volta a volta propone, potremmo dire, nuove soluzioni a vecchi problemi: pur non scartando mai del tutto le conclusioni cui altri narratologi sono giunti, rivisitandole senza sbarazzarsene completamente. D’altra parte, come lei stessa ha spiegato,

my work has from the start focussed on an extension of classical narratology, though in the spirit of preserving the basic objective of narratology – to facilitate the analysis of narratives and to explain how narratology works within a narratological model based on textual (traditionally linguistic) elements. (“A Reply” 204)

È forse in questi termini che andrebbe inteso *Towards a ‘Natural’ Narratology*, e più in generale l’opera di Monika Fludernik. Non tanto come un superamento della narratologia classica: quanto piuttosto come una sua *estensione*, come un tentativo di rileggerla alla luce di una lunga serie di considerazioni maturate anche in ambiti limitrofi agli studi di teoria della letteratura. Di

²⁶ Su questo aspetto, cfr. in particolare Fludernik, “Mediacy”.

fatto, se si è scelto di tradurre non uno dei saggi scritti dopo il 1996, ma quello dov'è illustrata per la prima volta la sua teoria, è anche per questo motivo. Perché qui sembra trapelare il desiderio di mostrare in che cosa consiste questa estensione e rilettura, e quali sono le conseguenze teoriche, metodologiche e critiche che ne possono discendere. Del resto, l'ambizione del presente lavoro è anche quella di presentare al lettore italiano una proposta teorica in grado – questa, per lo meno, è l'opinione dello scrivente – di ridiscutere in modo proficuo alcuni dei più noti assiomi narratologici: di esporre, con le parole della sua autrice, un nuovo paradigma; o forse, più semplicemente, un altro modo di vedere le cose.

Bibliografia

- Abbott, H. Porter. "Narrativity". *The living handbook of narratology*. A cura di Peter Hühn et al. Hamburg: Hamburg University Press. Web. 5 maggio 2013. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity>>.
- Alber, Jan. "The 'Moreness' or 'Lessness' of 'Natural' Narratology: Samuel Beckett's *Lessness* Reconsidered". *Style* 36.2 (2002): 54-75.
- Alber, Jan e Monika Fludernik, a cura di. *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: The Ohio State University Press, 2010.
- . "Introduction". Alber e Fludernik 1-31.
- Alber, Jan et al. "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models". *Narrative* 18.2 (2010): 113-36.

- . "What is Unnatural about Unnatural Narratology? A Response to Monika Fludernik". *Narrative* 20.3 (2012): 371-82.
- Alber, Jan e Rüdiger Heinze, a cura di. *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlino: de Gruyter, 2011.
- . "Introduction". Alber e Heinze 1-19.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 3^a ed. Toronto-Buffalo-Londra: University of Toronto Press, 1985.
- Balzac, Honoré de. *Le chef d'oeuvre inconnu et autres nouvelles*. A cura di Adrien Goetz. Parigi: Gallimard, 1994.
- Ballerio, Stefano. "Neuroscienze e teoria letteraria. I – Premesse teoriche e metodologiche". *Enthymema* 1 (2010): 164-89. Web. 4 maggio 2013. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/585/775>>.
- . "Neuroscienze e teoria letteraria. II – Un esperimento di lettura". *Enthymema* 2 (2010): 207-46. Web. 4 maggio 2013. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/753/962>>.
- . Rec. di *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. *Enthymema* 7 (2012): 204-8. Web. 5 maggio 2013. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2691/2918>>.
- Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Londra: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Bernini, Marco e Marco Caracciolo. *Letteratura e scienze cognitive*. Roma: Carocci, 2013.

- Calabrese, Stefano, a cura di. *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*. Bologna: Archetipolibri, 2009.
- Casadei, Alberto, a cura di, con la collaborazione di Sara Boezio, Ida Campeggiani e Veronica Ribechini. *Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi*. Numero monografico di *Italianistica* 40.3 (2012).
- Chatman, Seymour. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* [1978]. Trad. Elisabetta Graziosi. Milano: il Saggiatore, 2003.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Londra: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- DeLillo, Don. *Cosmopolis*. New York: Scribner, 2003.
- Fludernik, Monika. "'Ithaka': An Essay in Non-Narrativity". *International Perspectives on James Joyce*. A cura di Gottlieb Gaiser. New York: Whitston, 1986. 88-105.
- . "Narrative and Its Development in *Ulysses*". *The Journal of Narrative Technique* 16.1 (1986): 15-40.
- . "*Ulysses* and Joyce's Change of Artistic Aims: External and Internal Evidence". *James Joyce Quarterly* 23.2 (1986): 173-88.
- . "The Historical Present Tense Yet Again: Tense Switching and Narrative Dynamics in Oral and Quasi-Oral Storytelling". *Text* 11.3 (1991): 365-98.
- . "The Historical Present Tense in English Literature: An Oral Pattern and its Literary Adaptation". *Language and Literature* 17 (1992): 77-107.

- . "Narrative Schemata and Temporal Anchoring". *Journal of Literary Semantics* 21.2 (1992): 118-53.
- . *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Londra-New York: Routledge, 1993.
- . "History and Metafiction: Experience, Causality, and Myth". *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. A cura di Bernd Engler e Kurt Müller. Paderborn: Schöningh, 1994. 81-102.
- . *Towards a 'Natural' Narratology*. Londra-New York: Routledge, 1996.
- . "Carceral Topography: Spatiality and Liminality in the Literary Prison". *Textual Practice* 13.1 (1999): 42-77.
- . "Cross-Mirrorings of Alterity: The Colonial Scenario and its Psychological Legacy". *ARIEL* 30.3 (1999): 29-62.
- . *Echoes and Mirrorings: Gabriel Josipovici's Creative Oeuvre*. Francoforte: Peter Lang, 2000.
- . "New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing". *New Literary History* 32.3 (2001): 619-38.
- . "Chronology, Time, Tense and Experientiality in Narrative". *Language and Literature* 12.2 (2003): 117-34.
- . "Natural Narratology and Cognitive Parameters". *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. A cura di David Herman. Stanford: CSLI, 2003. 243-67.
- . "Experientiality". *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. A cura di David Herman, Manfred Jahn e Marie-Laure Ryan. Londra-New York: Routledge, 2005.

- . "The Metaphorics and Metonymics of Carcerality: Reflections on Imprisonment as Source and Target Domain in Literary Texts". *English Studies* 86 (2005): 226-44.
- . *An Introduction to Narratology* [2006]. Trad. Patricia Häusler-Greenfield e Monika Fludernik. Londra-New York: Routledge, 2009.
- . "Mediacy, Mediation and Focalization: The Squaring of Terminological Circle". Alber e Fludernik 105-33.
- . "Towards a 'Natural' Narratology: Frames and Pedagogy: A Reply to Nilli Diengott". *Journal of Literary Semantics* 39.2 (2010): 203-11.
- . "The Narrative Forms of Postcolonial Fiction". *The Cambridge History of Postcolonial Literature*. A cura di Ato Quayson. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 903-37.
- . "How Natural Is 'Unnatural Narratology'; or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology?" *Narrative* 20.3 (2012): 357-70.
- Fludernik, Monika, a cura di. *Second-Person Narrative*. Numero speciale di *Style* 28.3 (1994).
- . *Hybridity and Postcolonialism: Twentieth-Century Indian Literature*. Tubinga: Stauffenberg, 1998.
- . *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor*. Londra-New York: Routledge, 2011.
- Fludernik, Monika, e Greta Olson, a cura di. *In the Grip of the Law: Prisons, Trials and the Space Between*. Francoforte: Peter Lang, 2004.
- Genette, Gérard. *Nuovo discorso del racconto* [1983]. Trad. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1987.

- Gibson, Andrew. *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1996.
- . Rev. of *Towards a 'Natural' Narratology*. *Journal of Literary Semantics* 26.3 (1997): 234-38.
- Giovannetti, Paolo. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Roma: Carocci, 2012.
- Hamburger Käte. *Logique des genres littéraires* [1957]. Trad. Pierre Cadiot. Prefazione di Gérard Genette. Parigi: Seuil, 1996.
- Herman, David. "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology". *PMLA* 12.5 (1997): 1046-59.
- . *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln-Londra: University of Nebraska Press, 2002.
- . *Basic Elements of Narrative*. Malden: Wiley-Blackwell, 2009.
- Herman, David, a cura di. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: The Ohio State University Press, 1999.
- Jahn, Manfred. "Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology". *Poetics Today* 18.4 (1997): 441-68.
- Littell, Jonathan. *Les Bienvieillantes*. Parigi: Gallimard, 2006.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Bologna: il Mulino, 2011.
- McHale, Brian. Rev. of *An Introduction to Narratology*. *Style* 45.1 (2011): 161-65.
- Passalacqua, Franco e Federico Pianzola. "Continuity and Break Points: Some Aspects of the Contemporary Debate of Narrative Theory". *Enthymema* 4 (2011): 19-34.

- Web. 5 maggio 2013. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/1185/1394>>.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Nuova ed. Lincoln-Londra: University of Nebraska Press, 2003.
- Stanzel, Franz Karl. *A Theory of Narrative* [1979]. Trad. Charlotte Goedsche. Prefazione di Paul Hernadi. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Sternberg, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimora: Johns Hopkins University Press, 1978.

RAPPORTI ANALOGICI E PROCESSI
METAFORICI. LE PRIME CENTO PAGINE
DELLO ZIBALDONE

di Laura Neri

In anni recenti, la prospettiva neuroscientifica ha attribuito ad alcune figure, prima fra tutte la metafora, un ruolo fondamentale nell'elaborazione cognitiva dei processi mentali. «Il fatto che tutte le strutture cognitive si generino dai processi esperienziali è dimostrato dal funzionamento delle operazioni di categorizzazione» (Calabrese 3); gli studi di Lakoff, in particolare, si sono rivolti al riconoscimento delle funzioni neuronali quali fondamenti del pensiero metaforico, fino a considerare le metafore come i dispositivi in virtù dei quali è possibile concettualizzare emozioni, sensazioni, esperienze. Non si intende qui applicare i metodi cognitivi all'analisi di un testo letterario, bensì, alla luce dei nuovi studi e dell'incontro tra questi e l'antica arte della retorica, ripensare a un ampliamento del concetto di figuratività, che dal livello di espressione linguistica conduca non solo all'attribuzione di significati nella situazione comunicativa della letteratura, ma anche a una sfera più ampia, verso l'analisi delle modalità ragionate della scrittura letteraria.

Strategie figurali, operazioni logiche dominano infatti la struttura di un'opera complessa, articolata, difficile da leggere e da ordinare: lo *Zibaldone* di Giacomo Leopardi si sviluppa lungo le circa quattromilacinquecento pagine dell'autografo, nelle quali l'autore espone critiche e riflessioni letterarie, costruisce un sistema filosofico, commenta le sue poesie e le sue prose, affronta questioni teoriche, polemizza con la cultura e con la politica contemporanea, o rimpiange la sensibilità degli antichi; solleva problemi linguistici, avvia discussioni filologiche. Non dà forma a un diario intimo vero e proprio, ma fa emergere emozioni, gusti, percezioni personali, espressioni di una soggettività costantemente tesa a ragionare sul mondo e su se stesso, a registrare sentimenti, passioni forti, delusioni. Difficile dire cosa sia lo *Zibaldone*, se una grande raccolta di pensieri, un quaderno di progetti, un diario intellettuale. Dal punto di vista tematico, questo grande libro non permette di seguire una linea di progressione assolutamente organica: al contrario, gli argomenti si snodano secondo percorsi che si intrecciano continuamente, si interrompono per riprendere il filo del discorso dopo diverse pagine, quando, secondo l'indicazione stessa dell'autore, sono passati giorni, o settimane, mesi qualche volta, dall'inizio della trattazione di un tema determinato. La scansione cronologica domina l'impianto generale di quest'opera, la quale appunto assume una forma diaristica, in virtù della datazione che compare solo dalla pagina 100, con data 8 gennaio 1820, fino all'ultima, la numero 4526, con data 4 dicembre 1832.

Le prime cento pagine, invece, sono numerate ma non hanno riferimenti cronologici. Nell'estate del 1817 Leopardi inizia a scrivere e ad annotare le sue riflessio-

ni, e per circa due anni e mezzo, fino appunto all'inizio del 1820, il lavoro procede in questo modo. Poi, a partire dalla pagina 100, viene aggiunta l'indicazione della data, rispetto a pensieri di lunghezza variabile, non omogenei tra loro. Da questo punto in poi, i brani tendono in questo modo ad acquistare una relativa autonomia, che li distingue e li separa uno dall'altro. Talvolta il passo individuato da una data corrisponde a un nucleo tematico particolare, ma avviene anche che diversi argomenti siano oggetto di trattazione nello stesso giorno. Ciò che appare indubitabile è che, a partire dall'8 gennaio del 1820, Leopardi muta il criterio di scrittura e di ordinamento dei suoi pensieri, poiché la data non è solo un motivo esterno, ma corrisponde a una diversa intenzione progettuale, a una forma di metariflessione sui pensieri che annota nel diario, probabilmente in vista di una riorganizzazione in trattati tematicamente più sistematici.

Se dunque la data viene ad assumere una funzione specifica, finalizzata a una più chiara organizzazione del materiale, oltre che a una più agevole individuazione dei passi, le prime cento pagine mostrano una successione dei pensieri quasi casuale, disordinata, cumulativa, ma il cui principio fondamentale è comunque da rintracciare nell'attività inesausta di una mente che riflette sul rapporto con la realtà, con la cultura, con la tradizione, con i volti che la società degli intellettuali mostra ai suoi occhi; soprattutto con le contraddizioni e le antitesi irrisolte che emergono dalle pagine stesse. La forma della meditazione leopardiana si sottrae a ogni facile semplificazione, a qualsiasi possibile riduzione, e proprio le prime cento pagine, mentre sembrano concentrare in sé gli esiti di una poco controllata attività che accumula note e

informazioni in maniera caotica, rivelano un percorso del pensiero ragionativo che segue logiche talora stringenti, di connessione e di associazione delle idee.

Uno dei problemi che il libro leopardiano pone quasi sempre è il tipo di fruizione a cui si appella: comunque lo si intenda, opera unitaria e autonoma, o laboratorio di appunti e frammenti, lo *Zibaldone* non è mai stato considerato come un testo da leggere in maniera consecutiva, che non segua temi, filoni, nuclei concettuali. Certo, gli argomenti cambiano, variano e ritornano su ciò che è già stato affrontato per compiere nuove riflessioni; neppure l'intenzione dell'autore sembra in questo senso rivelare un invito alla continuità della lettura. Ma una tale ipotesi metterebbe sicuramente in luce un percorso di progressione del ragionamento assolutamente particolare. Blasucci propone quattro modi di approccio al testo, l'ultimo dei quali seguirebbe, nella consapevolezza di un'estrema difficoltà, una lettura sintagmatica e non paradigmatica: «Chi riesce a ripercorrerlo, almeno per larghe parti, con una lettura successiva, ne riceverà il senso, altrimenti incomunicabile, di una dimensione polifonica, in cui si rispecchia la ricchezza di una mente fra le più complesse e lucide del suo tempo» (241).

Ci chiediamo, quindi, che cosa può restituire un simile esercizio, se si lavora sulla prima parte dello *Zibaldone*. Qui non si tratta tanto di dominare con difficoltà la vastità della materia, ma il problema diventa semmai quello di seguire lo sviluppo del pensiero, lungo pagine volutamente più disordinate rispetto a tutto il resto del diario. L'obiettivo, quindi, è provare a capire che tipo di ordine ha imposto Leopardi al disordine delle prime cento pagine. Anche l'autografo ne rivela senza alcun dubbio una forma e una disposizione più caotiche: la

scrittura nei margini, nelle interlinee, l'aggiunta di note che vanno via via scomparendo dal 1820 in poi mostrano evidentemente un intento progettuale confuso e provvisorio. D'altra parte, la mancanza di organicità è chiaramente evidenziata da Leopardi stesso, il quale compone a posteriori un indice tematico, organizzando duecento rubriche per sistematizzare progressivamente le cento pagine iniziali. Il titolo prescelto mostra l'orientamento di un lavoro *in fieri*: *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*.

Il criterio che Leopardi adotta successivamente per indicizzare l'ingente mole del suo diario che va sempre più sviluppandosi sarà completamente diverso, opposto nel principio stesso dell'organizzazione del materiale. Non più una progressione tematica che ricostruisce il percorso pagina per pagina, ma tra il 1820 e il 1827 l'autore compila 555 schedine che costituiranno appunto lo schedario, sulle quali sono indicate le parole che rinviano ai concetti fondamentali, con il riferimento alle pagine dell'autografo in cui tali concetti sono affrontati. L'Indice fiorentino del 1827 (*Indice del mio Zibaldone di pensieri: cominciato agli undici di Luglio del 1827, in Firenze*) sarà infatti costruito sulla base di tali schedine, cioè su un'attività di lemmatizzazione che Leopardi opera sul proprio testo, a esclusione delle ultime duecento pagine (Cacciapuoti 164-79).

Evidentemente, sul discrimine del 1820, cambia l'idea che l'autore ha del libro di appunti e di riflessioni; eppure un'argomentazione rigorosa e originale, sebbene più disordinata e disorganica, sostiene la scrittura delle prime cento pagine: un presupposto ideologico può essere un utile punto di partenza. Un atteggiamento fondamentale, secondo Leopardi, sta alla base di ogni processo

gnoseologico, di ogni possibilità conoscitiva per l'uomo: è l'atto di paragonare, di comparare, di imitare, che nasce nel mondo sensibile, in virtù della capacità percettiva, e permette di costruire nella mente, in una fase successiva, le elaborazioni più complesse. I pensieri dello *Zibaldone*, fin dalle prime cento pagine, e a maggior ragione dove appaiono meno mediati e controllati, si sviluppano principalmente secondo due direzioni: per associazioni contigue, secondo un principio analogico, e per salti metaforicamente connessi. Si veda, a tal proposito, uno dei temi fondamentali che, nel pensiero leopardiano, sorregge la concezione della letteratura e dell'arte, cioè il rapporto tra vero e imitazione della natura; sviluppato inizialmente tra la pagina 2 e la pagina 3 dell'autografo, il tema è così indicizzato:

4. Non il Bello assolutamente, ma il vero, cioè l'imitazione della natura qualunque, è propriamente l'oggetto delle belle arti. 2-3. e di nuovo 3.
5. Non l'utile ma il diletto è il fine della poesia e belle arti. 3. (*Zib. Indici parziali*, vol. 2, 3097)

Un rapporto analogico, quindi, si stabilisce anche nelle rubriche, con le quali Leopardi riassume e organizza i temi; una proporzione tra le parti guida tale principio estetico: il bello assoluto sta all'imitazione come l'utile sta al diletto. Ma è soprattutto l'argomentazione dei brani che, al loro interno, è strutturata in funzione di analogie e di forme comparative, da cui procedono e si sviluppano le idee, associandosi in una sorta di concatenazione:

Non il Bello ma il Vero o sia l'imitazione della Natura qualunque, si è l'oggetto delle Belle arti. Se fosse il Bello, piacerebbe più quello che fosse più bello e così

si andrebbe alla perfezion metafisica, la quale invece di piacere fa stomaco nelle arti. Non vale il dire che è il solo bello dentro i limiti della natura, perché questo stesso mostra che è l'imitazione della natura dunque che fa il diletto delle belle arti, imperocché se fosse il bello per se, vedesi che dovrebbe come ho detto più piacere il maggior bello, e così più piacere la descrizione di un bel mondo ideale che del nostro. E che non sia il solo bello naturale lo scopo delle B. A. vedesi in tutti i poeti specialmente in Omero, perché se questo fosse, avrebbe dovuto ogni gran poeta cercare il più gran bello naturale che si potesse, dove Omero ha fatto Achille infinitamente men bello di quello che poteva farlo, e così gli Dei ec. e sarebbe maggior poeta Anacreonte che Omero ec. e noi proviamo che ci piace più Achille che Enea ec. onde è falso anche che quello di Virgilio sia maggior poema ec. (*Zib.* 2)

Tesi e controargomentazione si snodano a partire da un'asserzione iniziale. È una modalità ricorsiva nella scrittura delle prime cento pagine: da un'idea, o da un nucleo concettuale, derivano analisi e ipotesi contrastive. Obiettivo della polemica è l'idea secondo la quale un concetto puro e assoluto di bellezza debba essere oggetto di imitazione per l'arte. In tal senso, e siamo naturalmente alle origini di un sistema filosofico che si rivela nella scrittura ancora confuso, il valore che egli attribuisce al *vero* implica il rapporto tra la creatività artistica e l'oggetto della rappresentazione. È lo spazio della verosimiglianza. Il gusto del lettore non è soddisfatto tanto da ciò che corrisponde a un'astrazione, ma dall'atto artistico che imita un mondo reale e non perfetto. Dal concetto teoricamente espresso, il discorso passa per contiguità all'esemplificazione: Omero e Achille, Virgilio ed Enea. L'esempio assume così un valore probativo,

poiché «ogni esempio è sempre in funzione di qualcos'altro: è un caso particolare di una legge più generale» (Melandri 422). La questione non è affatto semplice, considerando anche la frequenza con cui Leopardi usa la tecnica dell'esempio nella scrittura in prosa; non solo esso costruisce un ponte tra la teoria e la prassi testuale: nelle pagine dello *Zibaldone* avviene frequentemente che lo sviluppo della trattazione si concentri sul caso analizzato, al punto che quello diventa l'oggetto vero e proprio dell'analisi.

Il ragionamento si sviluppa così: rapporti e confronti danno forma al discorso che prosegue, espandendosi verso direzioni diverse e includendo campi semantici sempre più ampi, ma connessi tra loro da un pensiero analogico. La scrittura veicola i collegamenti attraverso frequenti clausole avverbiali, «onde», «e così», esplicitando anche grammaticalmente i passaggi concettuali. Non «un semplice rapporto di somiglianza», bensì «una somiglianza di rapporti» (Mortara Garavelli 61) guida la progressione del discorso, e dà luogo a un procedere dei pensieri che dal frammento allude alla costituzione di un sistema. Di poco successivi rispetto alle considerazioni sul vero, si trovano i due pensieri seguenti, che ritornano sul medesimo tema, adottando una prospettiva diversa e introducendo una nuova questione teorica:

La perfezione di un'opera di B. Arti non si misura dal più Bello ma dalla più perfetta imitazione della natura. Ora se è vero che la perfezione delle cose in sostanza consiste nel perfetto conseguimento del loro oggetto, quale sarà l'oggetto delle B. Arti? (*Zib.* 3)

L'utile non è il fine della poesia benché questa possa giovare. E può anche il poeta mirare espressamente

all'utile o ottenerlo (come forse avrà fatto Omero) senza che però l'utile sia il fine della poesia, come può l'agricoltore servirsi della scure a segar biade o altro senza che il segare sia il fine della scure. La poesia può esser utile indirettamente, come la scure può segare, ma l'utile non è il suo fine naturale, senza il quale essa non possa stare, come non può senza il dilettevole, imperocché il dilettere è l'ufficio naturale della poesia. (*Zib.* 3)

Escluso il bello assoluto dalla considerazione delle belle arti, l'idea di perfezione non può che venire a coincidere con l'imitazione della natura: il primo passo pone la questione in maniera interrogativa. Un cardine dell'estetica leopardiana è qui introdotto, entro questa rete di connessioni, attraverso un processo cognitivo che gradatamente si sposta da un campo semantico all'altro: il diletto, il gusto, il piacere sono il fine della poesia, non l'utile inteso nel suo significato più comune. Ma, ecco il percorso del secondo passo, il piacere che produce la poesia non deve essere fine a se stesso: ha a che fare con la dimensione dell'uomo, con la sua sfera sentimentale e morale. La similitudine con la scure è l'esito di un ragionamento analogico che procede per confronti e comparazioni: un concetto nuovo viene posto in relazione con ciò che è noto, con un'immagine familiare che appartiene già al patrimonio conoscitivo dell'individuo, all'esperienza pregressa, e su questa modalità, su un ripetuto atto di comparazione, si sviluppano il percorso gnoseologico della scrittura, i giudizi estetici, le riflessioni filosofiche. Le prime pagine sembrano quasi la prova di un sistema che non trova ancora una certezza argomentativa, ma rivelano già il rigore del pensiero. Poco oltre, a inizio della pagina autografa numero cin-

que, il discorso inizia con una nuova similitudine, che si mostra ancora funzionale all'analisi del sistema delle belle arti: «Come i fanciulli e i giovinetti [...] così gli antichi».

Talvolta la consapevolezza estrema dei propri strumenti espressivi, la riflessione sui pensieri che vanno a costituire il libro sono rese evidenti dalle note e dai commenti dell'autore stesso: in un'aggiunta interlineare alla pagina 66 dell'autografo, Leopardi osserva: «l'analogia è uno de' fondamenti della filosofia moderna e anche della stessa nostra cognizione e discorso». Qui l'argomentazione riguarda l'infelicità dell'uomo, e non a caso il pensiero appartiene al tempo della grande crisi del 1919: nell'ordine delle cose stabilito da una natura ancora benigna e provvidente, l'essere umano acquista consapevolezza del suo stato di infelicità, «assoluto e necessario», che supera di gran lunga l'infelicità accidentale dei fanciulli e delle bestie. Unica possibile conclusione è che tale coscienza nell'uomo sia contro natura poiché, essendo essa «savia e coerente in tutto il resto», dovremmo pensarla «pazza e contraddittoria nella sua principale opera». L'indagine entro il campo semantico della somiglianza, l'esercizio retorico della scrittura procedono in questo senso dando luogo a due livelli, a due direzioni che si sviluppano contemporaneamente: l'analogia è intesa dall'autore come oggetto del discorso, attraverso gli esempi, le correlazioni, i rapporti di contiguità, ma l'analogia è anche un processo cognitivo, che costituisce un modo ricorrente con cui si producono le idee nella scrittura.

Non solo una correlazione così diretta, però, sostiene lo sviluppo dei pensieri: all'associazione analogica si alterna un altro modo, la connessione metaforica. D'altra

parte la metafora è stata tradizionalmente considerata una figura molto vicina all'analogia, talora descritta come un'analogia condensata. Variamente, lungo lo *Zibaldone*, Leopardi affronta il significato e il valore di questa figura retorica, «così bella, così poetica» che, nella sua complessità, «rappresenta più idee in un tempo stesso» (*Zib.* 2468). Ma nelle prime cento pagine, in particolare, si può rilevare che la concatenazione metaforica prevale soprattutto a livello logico, nell'organizzazione del sistema concettuale e cognitivo della scrittura; cioè è una forma del ragionamento e del pensiero. Rispetto all'analogia, i nessi sono meno strettamente connessi, si realizzano salti e spostamenti ideologici che fanno procedere il discorso, istituendo rapporti tra concetti diversi, lontani, addirittura opposti. La produzione di significati complessi, l'accostamento di campi semantici non analoghi danno luogo a un'organizzazione della scrittura che si sviluppa per salti metaforici. È l'argomentazione stessa che produce le somiglianze e i nessi logici, che costruisce l'immagine della realtà e del pensiero ragionativo leopardiano. La riflessione su un altro termine frequente nel lessico del poeta di Recanati, la «noia», conduce verso un'elaborazione della scrittura articolata e non sempre lineare. In questa prima fase, in cui tale concetto viene a coincidere con la mancanza di piacere, Leopardi cerca innanzitutto di indicarne la natura, il significato, anche attraverso gli opposti, i contrari, i possibili confronti con le immagini note, con le esperienze delle letture letterarie e filosofiche:

La varietà è tanto nemica della noia che anche la stessa varietà della noia è un rimedio o un alleviamento di essa, come vediamo tutto giorno nelle persone di mondo.

All'opposto la continuità è così amica della noia che anche la continuità della stessa varietà annoia sommaramente, come nelle dette persone, e in chicchessia, e, per portare un esempio, ne' viaggiatori avvezzi a mutar sempre luogo e oggetti e compagni e alla continua novità, i quali non è dubbio che dopo un certo non lungo tempo, non desiderino una vita uniforme, appunto per variare, colla uniformità dopo la continua varietà. V. Montesquieu *Essai sur la Goût. De la variété*. Amsterd. 1781. p. 378. lin. ult. Et des Contrastes. p. 384-385. (*Zib.* 51)

Dal significato di «noia», come dimensione esistenziale dell'uomo, l'appunto di questa pagina cerca l'astrazione dei concetti di «varietà» e «continuità», intesi in senso indipendente ma anche reciproco. L'immagine del viaggiatore, non infrequente nell'iconologia leopardiana, sembra ribaltare i termini della questione: l'abitudine a cambiare implica la ricerca dell'uniformità, che introduce l'elemento di discontinuità. Il riferimento al *Saggio sul gusto* di Montesquieu è un'aggiunta interlineare nella pagina autografa, e costruisce un nuovo ponte, una diversa prospettiva filosofica sul principio che ha dato avvio al pensiero. La lettura del *Saggio* fa tornare a riflettere sul medesimo concetto, e impone al pensiero una ulteriore visione delle cose e del mondo. È il processo conoscitivo per eccellenza, che le pagine dello *Zibaldone* rendono palese nell'atto del suo stesso compiersi: percezione ed elaborazione, incontro con nuovi elementi esterni, comparazione tra il noto e l'ignoto, tra l'abitudine e uno stimolo diverso. Quindi nuove riflessioni e continua progressione dei processi gnoseologici.

Lungi dal voler qui ridurre l'intero impianto del libro a una modalità figurale, o dal cercare di forzare nessi e

connessioni per rielaborarne il senso, è innegabile che il concatenarsi dei pensieri sfrutta il valore polisemico delle parole, che rinviano a nodi concettuali fondamentali, alcuni dei quali troveranno particolari sviluppi nella speculazione filosofica leopardiana. Si veda un importante spunto meditativo, ancora nelle prime pagine:

Gran verità, ma bisogna ponderarla bene. La ragione è nemica d'ogni grandezza: la ragione è nemica della natura: la natura è grande, la ragione è piccola. Voglio dire che un uomo tanto meno o tanto più difficilmente sarà grande quanto più sarà dominato dalla ragione: che pochi possono esser grandi (e nelle arti e nella poesia forse nessuno) se non sono dominati dalle illusioni. Questo viene che quelle cose che noi chiamiamo grandi per es. un'impresa, d'ordinario sono fuori dell'ordine, e consistono in un certo disordine: ora questo disordine è condannato dalla ragione. Esempio: l'impresa d'Alessandro: tutta illusione. Lo straordinario ci par grande: se sia poi più grande dell'ordinario astrattamente parlando, non lo so: forse anche qualche volta sarà più piccolo assai in riga astratta, e quest'uomo strano e celebre messo a tutto rigore a confronto con un altro ordinario ed oscuro si troverà minore: nondimeno perché è straordinario si chiama grande: anche la piccolezza quando è straordinaria si crede e si chiama grandezza. (*Zib.* 14)

La complessità del ragionamento getta le basi della dicotomia tra ragione e natura, che attraverserà non solo la prosa ma anche i versi di Leopardi, e che subirà oltretutto profonde revisioni nel suo stesso sistema. Ma il discorso passa repentinamente da questa opposizione a un altro problema fondamentale, la riflessione sulle illusioni, attirando per rapporti comparativi di concetti non vi-

cini tra loro, ambiti contigui del pensiero. Il pensiero logico assimila «cose disparatissime», come scriverà in una pagina di molto successiva, datata settembre 1821, e produce la «facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi, e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe ec. Or questo è tutto il filosofo: facoltà di scoprire e conoscere i rapporti, di legare insieme i particolari, e di generalizzare» (*Zib.* 1650). Dunque il pensiero procede non solo o non tanto per somiglianze, ma per opposizioni e antitesi che non sempre trovano soluzione nel sistema filosofico leopardiano: ragione e natura, ragione e illusioni, ordine e disordine; quindi il consueto processo di astrazione generalizzante: «lo straordinario ci par grande». Ma il tono sentenzioso, in queste prime pagine, è assunto dall'io, ma al contempo è sempre deviato, come se non volesse mai detenere un senso conclusivo. L'autore torna continuamente dal generale al particolare, dall'astratto al concreto, attraverso immagini che acquistano un significato simbolico e rappresentano certamente più di un semplice termine di paragone; i deittici sono i connotati grammaticali dell'esemplificazione: «quest'uomo strano e celebre». Nell'enunciazione di un contrasto, nella dimensione degli opposti che ancora metaforicamente si assimilano, Leopardi fa emergere il valore morale della sua scrittura: «anche la piccolezza quando è straordinaria si crede e si chiama grandezza».

L'argomentazione leopardiana, in questa prima fase dello *Zibaldone*, è condotta attraverso una serie di confronti e di comparazioni. Dalla relazione analogica a quella metaforica, i processi cognitivi si fondano comunque su un concetto fondamentale per la conoscenza: la materialità della percezione è il fondamento del lavoro

ro della mente. Un principio si origina in queste pagine e costituirà un presupposto imprescindibile nel sistema filosofico che l'autore andrà costruendo solidamente negli anni seguenti: le facoltà mentali rimangono un privilegio dell'uomo, ma non hanno uno statuto autonomo, né esistono a priori, come vuote apparenze. La percezione, l'immaginazione, l'illusione, l'elaborazione delle idee, l'abilità di giudicare, connesse tra loro, sono possibili solo in quanto si originano dal fondamento antropologico dell'essere umano. La conoscenza è un'acquisizione graduale, che vincola il soggetto a una condizione di relatività: sono il confronto, ancora una volta, la comparazione che conferiscono significato a una realtà, la quale entra in relazione con la percezione soggettiva, e la tecnica retorica della scrittura appare il luogo di elaborazione privilegiato.

Bibliografia

- L'edizione dello *Zibaldone* di Giacomo Leopardi a cui si è fatto riferimento è la seguente: *Zibaldone*, edizione critica e commentata a cura di Rolando Damiani, 3 voll., Milano: I Meridiani Mondadori, 1999 (nelle citazioni la sigla *Zib.* è seguita dall'indicazione della pagina o delle pagine dell'autografo).
- Per l'edizione fotografica dello *Zibaldone*: *Zibaldone di pensieri*, edizione fotografica dell'autografo con gli indici e lo schedario, a cura di Emilio Peruzzi, 10 voll., Pisa: Scuola Normale Superiore, 1989-1994.
- Blasucci, Luigi. "Quattro modi di approccio allo «Zibaldone»." *I tempi dei "Canti". Nuovi studi leopardiani*. Torino: Einaudi, 1996. 229-42.

- Calabrese, Stefano. "La metafora e i neuroni: stato dell'arte". *Enthymema* 7 (2012): 1-14. Web. 3 dicembre 2013. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2676>>.
- Cacciapuoti, Fabiana. *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*. Roma: Donzelli, 2010.
- Lakoff, George. "The Neural Theory of Metaphor." *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. A cura di Raymond Gibbs. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 17-38.
- Melandri, Enzo. *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*. Bologna: il Mulino, 1968.
- Mortara Garavelli, Bice. *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Roma-Bari: Laterza, 2010.

LA RAGIONE CRITICA

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

1. Ugo Foscolo, *Antiquarj e critici – On the Antiquarians and Critics*, edizione critica a cura di Paolo Borsa
2. Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*
3. Michele Mari, *La critica letteraria nel Settecento*
4. Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*
5. Stefano Ballerio, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*
6. *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio