

Enthymema XXIV 2019

Narrativa innaturale, narratologia innaturale.  
Oltre i modelli mimetici



Jan Alber<sup>1</sup>, Stefan Iversen<sup>2</sup>, Henrik Skov Nielsen<sup>2</sup> e  
Brian Richardson<sup>3</sup>

<sup>1</sup>RWTH Aachen University, <sup>2</sup>Aarhus University, <sup>3</sup>University  
of Maryland

Introduzione e traduzione di Roberta Pasetti,  
Michela Procaccianti, Simone Rizzi  
e Margherita Tedoldi

Università degli Studi di Milano

**Abstract** – La narratologia innaturale costituisce una delle prospettive più interessanti nel panorama narratologico contemporaneo. Il saggio di cui si propone la traduzione – “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models” di J. Alber, S. Iversen, H. S. Nielsen e B. Richardson – offre un primo sguardo su questa prospettiva, che l’introduzione cerca di integrare allargando il discorso anche alla luce degli sviluppi successivi delle ricerche *unnatural*.

**Parole chiave** – Narratologia innaturale; Narrativa innaturale; *Cognitive Poetics*.

**Abstract** – Unnatural narratology is one of the most interesting proposals in today’s narratological landscape. “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models”, by J. Alber, S. Iversen, H. S. Nielsen e B. Richardson, offers an initial understanding of this perspective, while the introduction aims to further enlarge the discourse in light of its most recent developments.

**Keywords** – Unnatural Narratology; Unnatural Narratives; Cognitive Poetics.

Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen e Brian Richardson. “Narrativa innaturale, narratologia innaturale. Oltre i modelli mimetici”. Traduzione di Roberta Pasetti, Michela Procaccianti, Simone Rizzi e Margherita Tedoldi. *Enthymema*, n. XXIV, 2019, pp. 229-58.

<https://doi.org/10.13130/2037-2426/12614>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License

ISSN 2037-2426

## Introduzione

Roberta Pasetti, Michela Procaccianti, Simone Rizzi  
e Margherita Tedoldi  
Università degli Studi di Milano

### 1. L'innaturale: critica del pregiudizio mimetico e del 'naturale'

L'articolo che presentiamo in traduzione costituisce un'eccellente introduzione al paradigma della narratologia innaturale, che negli ultimi vent'anni circa, e innanzitutto per opera di Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen e Brian Richardson, ha rappresentato una delle proposte più vitali e innovative nel panorama degli studi narratologici.

Il punto di partenza della narratologia innaturale è una critica serrata del pregiudizio mimetico [*mimetic bias*] che affliggerebbe le diverse correnti della narratologia classica e post-classica, eccessivamente concentrate «sull'idea che le narrazioni siano modellate sul mondo reale» e pertanto esposte o inclini a trascurare i molti modi in cui la narrativa esibisce il proprio carattere di artefatto simbolico (“Narrativa innaturale, narratologia innaturale”). Fin dal tempo di Aristotele, afferma Brian Richardson,

narrative theory has had a pronounced mimetic bias. Fictional works are largely treated as if they were lifelike reproductions of human beings and human actions and could be analyzed according to real world notions of consistency, probability, individual and group psychology, and correspondence with accepted beliefs about the world. [...] An insistently mimetic narrative theory, however, is largely useless when faced with the rich tradition of works by non or antimimetic authors. (Cit. in Alber e Heinze 6)

Secondo i narratologi innaturali, dunque, il pregiudizio mimetico porta a sottovalutare gli elementi anti-mimetici da sempre presenti, seppure in misura differente, nei testi finzionali. E l'origine di questo pregiudizio, scrive ancora Richardson (“What is Unnatural Narrative Theory?”), potrebbe essere individuata proprio nella volontà di costruire un modello teorico che comprenda tanto i testi finzionali quanto i testi non finzionali. Un modello di questo genere è quello che Monika Fludernik si propone di elaborare in *Towards a 'Natural' Narratology*, dove la studiosa afferma «la necessità di un nuovo paradigma, incentrato sui parametri cognitivi e sul ruolo attivo del lettore nei processi interpretativi, ma anche in grado di farsi carico della descrizione di testi sia finzionali che non finzionali» (“Verso una narratologia 'naturale'” 160). In effetti, la narratologia 'naturale' di Fludernik, come peraltro indica già per antitesi il termine *innaturale*, è il primo termine di confronto di questi narratologi. Converterà quindi richiamarne brevemente gli elementi essenziali.

Nel suo lavoro del 1996, Fludernik riprende da William Labov il concetto di *natural narrative* e individua nelle forme dello *spontaneously occurring storytelling* i prototipi di ogni narrazione, comprese quelle più complesse che incontriamo nei testi letterari. La continuità è garantita dal comune fondamento esperienziale di queste forme diverse di narrativa e più precisamente dal riuso, anche in quelle più complesse, degli stessi parametri cognitivi *embodied* che abilitano quelle prototipiche. Nei narratori intrusivi del romanzo realista, per esempio, il lettore ritroverebbe l'esperienza dell'ascolto di un racconto dalla viva voce di un narratore conversazionale – il *frame* del *telling*, nella terminologia di Fludernik –, mentre nella situazione narrativa figurale, più frequente nella letteratura modernista, si riproporrebbe il *frame* dell'*experiencing*, ovvero del fare esperienza di determinati eventi.

## Introduzione

Pasetti, Procaccianti, Rizzi e Tedoldi

Nella teoria di Fludernik, d'altra parte, il legame tra *esperienzialità* e *narratività* non si manifesta solo sul versante della lettura. Fludernik infatti scrive che nel suo modello «la *narratività* (cioè la qualità della *narrativehood*, con Prince) è [...] costituita da quanto andrò definendo come *esperienzialità*, vale a dire dall'evocazione quasi mimetica di un'esperienza di vita reale» (161). L'esperienza in gioco è anche quella dei personaggi, in altre parole, ed è intesa come esperienza evocata mimeticamente. Ciò riporta ancora all'attività interpretativa del lettore, peraltro, poiché solo il lettore, usando i propri parametri cognitivi *embodied*, legati alla sua esperienza di vita, può, per così dire, realizzare la *narratività* potenziale dei testi narrativi – è ciò che Fludernik chiama *narrativizzazione* –, recuperando eventualmente anche quelli che sembrano resistere a essere letti come tali. È il caso, per esempio, di testi sperimentali come “Bing” (1966), di Samuel Beckett, che per Fludernik può essere letto in modo ‘soddisfacente’ solo qualora lo si *narrativizzi* nel senso di cogliervi la rappresentazione dell'esperienza di un personaggio in una situazione estrema.

Esperienzialità e prototipicità della narrativa ‘naturale’ (le virgolette sono di Fludernik, come è noto, e servono, in estrema sintesi, a ricordare di non pensare il concetto di *naturale* ingenuamente e in semplice contrapposizione a quello di *culturale*) sono dunque intimamente collegate:

By introducing the concept of experientiality, I was concerned to characterize the purpose and function of the storytelling as a process that captures the narrator's past experience, reproduces it in a vivid manner, and then evaluates and resolves it in terms of the protagonist's reactions and of the narrator's often explicit linking of the meaning of this experience with the current discourse context. (Cit. in Alber e Heinze 101)

Contro questa visione dell'esperienzialità nella narrativa, o *della* narrativa, i narratologi innaturali rilevano che la rappresentazione dell'esperienza, in molti testi narrativi, ha ben poco di ‘naturale’. È in particolare Stefan Iversen, nel suo contributo al volume collettaneo *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, a sottolineare come numerosi testi narrativi si sottraggano a una lettura in termini di esperienzialità mediata da una coscienza narrante e sembrino quindi restare esclusi dal dominio della *narratività* secondo Fludernik. Accanto alla sua *mediated experientiality*, sostiene quindi Iversen, converrà prevedere le diverse e innaturali possibilità di una *demediated experientiality* e di una *unmediated experientiality*. La prima riguarderà quei testi narrativi in cui la ricostruzione di una coscienza esperiente sia ostacolata dalla contemporanea evocazione di *frames* esperienziali reciprocamente esclusivi; la seconda si incontrerà invece dove una coscienza narrativa si riveli incapace di mediare l'esperienza vissuta in una prospettiva coerente. Iversen considera sia testi finzionali, sia testi non finzionali (ed è questo, a parere di chi scrive, un aspetto interessante della sua argomentazione, sebbene i narratologi innaturali, come abbiamo anticipato e come ripeteremo a breve, insistano più spesso sulla diversità dei testi finzionali). La *demediated experientiality*, infatti, potrebbe essere esemplificata da quelle opere di Beckett in cui il ‘linguaggio eccede l'esperienza’, come da una pièce quale *L'amore del cuore* di Caryl Churchill, dove la ripetizione variata di una medesima scena impedisce al lettore di arrivare alla rappresentazione di un'esperienza determinata. La vicenda inizia infatti in un ambiente verosimile, una cucina – «Alice e Maisie. Alice sta mettendo le posate a tavola, Maisie si aggira per la stanza. Brian entra infilandosi un maglione rosso» (69) –, e tutto lascia presagire la messa in scena di un dramma domestico, con la famiglia che attende il ritorno della figlia Susy, ma le attese dello spettatore vengono deluse subito dopo le prime battute, quando tutto riprende dall'inizio, se non che Brian, questa volta, entra indossando una giacca di tweed. La scena si ripete quindi diverse volte con piccole modifiche fino alla battuta finale, che si ricollega all'incipit e lascia intuire la possibilità di una ripetizione all'infinito. L'organizzazione del discorso erode la continuità della fabula e il lettore deve rinunciare a pensare alla mediazione di una coscienza che operi in modo simile a una coscienza reale. La *unmediated experientiality*, invece,

## Introduzione

Pasetti, Procaccianti, Rizzi e Tedoldi

può essere esemplificata da testi non finzionali quali le testimonianze orali dei sopravvissuti della Shoah. Perfino in queste forme, che Fludernik potrebbe ricondurre al *frame* 'naturale' del *telling*, Iversen riscontra infatti elementi innaturali che derivano dal carattere estremo dell'esperienza vissuta e raccontata, o dal fatto che qui 'l'esperienza ecceda il linguaggio'.

Più in generale, i narratologi innaturali sottolineano come molti testi narrativi violino le convenzioni che regolano la narrazione orale spontanea, producendo nel lettore un effetto di straniamento proprio a causa di queste violazioni. L'analisi di questi testi (per l'enunciazione narrativa, in particolare, un contributo fondamentale è offerto da Brian Richardson con il suo *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*) mostra i limiti dei modelli narratologici che individuano nei racconti naturali i prototipi di ogni forma narrativa. I testi finzionali creano un universo di possibilità che eccede largamente i limiti della narrazione naturale. Come scrivono gli autori dell'articolo che qui si traduce, «si può dire senza tema di contraddizione che, se il racconto orale spontaneo è una manifestazione prototipica della narrazione, allora molti racconti letterari divergono dal prototipo. [...] Trattando i racconti innaturali come casi marginali, potremmo lasciarci sfuggire degli elementi decisivi». Al contrario, occorrerà considerare la discontinuità tra testi non finzionali e testi finzionali, rilevando le deviazioni dei testi finzionali dai *frames* del mondo reale e costruendo il concetto di narritività induttivamente e a partire da un'osservazione aperta delle forme diverse, e spesso innaturali, che i testi narrativi di fatto esibiscono.

## 2. Concezioni dell'innaturale

Se la critica del pregiudizio mimetico e della 'naturalità' è condivisa univocamente da tutti i narratologi innaturali, il concetto di *innaturale* è però elaborato o applicato da ciascuno in modi in parte differenti. Per districarsi fra analogie e differenze si può allora ricorrere alla distinzione fra approcci intrinseci e approcci estrinseci formulata da Brian Richardson in *Unnatural Narrative: Theory, History and Practice*:

Unnatural narrative theorists can be divided into two camps, which might be termed intrinsic and extrinsic. The intrinsic theorists (Nielsen, Iversen and I) stress the primacy of the violation of mimetic conventions. We do not deny that other psychological, cultural, or ideological work is also performed; for us, its primary importance lies in the narrative transgression. The extrinsic approach, favored by Alber, seeks instead to explain the cognitive function of unnatural events and determine their meaning. Alber seems at least as interested in explaining and comprehending the unnatural as in identifying and appreciating it. (19)

Innaturale, per Alber, è tutto ciò che eccede i limiti del fisicamente e logicamente possibile, a prescindere dal fatto che le forme di tale eccedenza siano percepite come sperimentali, come nella letteratura in senso lato avanguardistica, o invece come già convenzionali, come nelle fiabe (cfr. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*). Ad Alber, tuttavia, interessano soprattutto le strategie di lettura messe in campo dai lettori per confrontarsi con l'innaturale: se con la *generification* (la seconda delle nove strategie descritte da Alber) il lettore 'addomestica' l'innaturale riconducendolo alle convenzioni di un genere letterario già noto, mediante *satirization and parody* (la sesta strategia) l'innaturale è valorizzato appunto come satira e parodia (così accade con *I viaggi di Gulliver*), laddove la *Zen way of reading* (la nona e ultima strategia) configura la disponibilità del lettore ad accettare qualsiasi proposta, per quanto innaturale essa sia. In tutti i casi, il lettore mira a interpretare l'innaturale e in qualche modo a inserirlo in un *frame* di comprensibilità.

Se quindi passiamo ai tre rappresentanti dell'approccio «intrinseco» di Richardson, Henrik Skov Nielsen è quello che sembra più vicino ad Alber, sia in quanto ritiene che a caratterizzare

## Introduzione

Pasetti, Procaccianti, Rizzi e Tedoldi

la narrativa innaturale come tale siano stati di cose, processi temporali e strutture fisicamente e logicamente impossibili, sia in quanto si concentra sui modi in cui i lettori adattano le proprie strategie di elaborazione delle rappresentazioni mediate dai testi per fare i conti con l'innaturale. Nielsen, in particolare, descrive strategie di lettura non naturalizzanti, che permettono al lettore di allargare i propri orizzonti al di là dei limiti degli scambi linguistici e delle narrazioni 'naturali'.

Stefan Iversen si concentra invece sullo shock prodotto dal testo innaturale sul lettore: proprio l'impossibilità di ricondurre ciò che si legge a situazioni conosciute (siano esse possibili nel mondo reale o invece impossibili ma ormai convenzionalizzate tramite la partecipazione a una data comunità interpretativa, come nel caso della narrativa fantasy) è ciò che consente al lettore di individuare l'innaturale e di assumere un atteggiamento di costante vigilanza, in bilico tra il rifiuto e l'accettazione. Iversen, inoltre, contesta l'idea che comprendiamo le menti, le azioni e le esperienze finzionali semplicemente sulla scorta del modello delle menti, delle azioni e delle esperienze reali. Invece di appiattire il finzionale sul reale, converrebbe mantenere una lettura 'spaesata', che riconosca lo specifico statuto della finzione narrativa.

Brian Richardson, infine, concepisce l'innaturale come violazione delle norme caratteristiche dei testi 'naturali' e individua, in questa prospettiva, tre classi di testi: i testi mimetici mirano a rappresentare il nostro mondo in forme riconoscibili, come accade, emblematicamente, nei romanzi del realismo ottocentesco; i testi anti-mimetici, eminentemente innaturali, propongono rappresentazioni che violano le regole della narrativa non finzionale, le aspettative di lettura improntate a verosimiglianza e i canoni di generi ormai consolidati; e i testi non mimetici, dove si incontrano situazioni impossibili ma ormai convenzionali. La percezione di un testo come innaturale, di conseguenza, si baserà sulle risposte della comunità interpretativa e la soglia verrà continuamente spostata un po' più in là per effetto della progressiva accettazione di forme o situazioni inizialmente 'oltraggiose' (Richardson, *Unnatural Narrative: Theory, History and Practice, Unnatural Voices*).

### 3. Alcuni esempi

Per illustrare con maggiore chiarezza differenze e analogie delle diverse posizioni richiamate, vorremmo riflettere brevemente, di seguito, su alcuni testi narrativi, a cominciare dal romanzo di Jeffrey Eugenides *The Virgin Suicides* (1993). Il romanzo è un esempio lampante di quella che Brian Richardson definisce *we narration*: testi narrativi finzionali in cui l'«io narrante» diviene un «noi narrante» e racconta servendosi della prima persona plurale. Eugenides traccia in *The Virgin Suicides* il quadro talvolta agrodolce, talvolta desolato o perfino opprimente di una cittadina americana di provincia negli anni settanta del Novecento, sullo sfondo del quale si racconta l'adolescenza di un gruppo di ragazzi e, in particolare, delle cinque sorelle Lisbon, che nel corso del romanzo metteranno fine alle proprie vite. Sulle ragioni di questi suicidi cercheranno di fare luce i narratori, coetanei delle sorelle Lisbon, un tempo, e ora intenti a ricostruire il passato. Si considerino quindi i seguenti passaggi, entrambi situati verso la fine del libro:

In the end we had pieces of the puzzle, but no matter how we put them together, gaps remained, oddly shaped emptinesses mapped by what surrounded them, like countries we couldn't name. "All wisdom ends in paradox" said Mr. Buell, just before we left him on our last interview, and we felt he was telling us to forget about the girls, to leave them in the hands of God. We know that Cecilia had killed herself because she was a misfit, because the beyond called to her, and we knew that her sisters, once abandoned, felt her calling from that place, too. But even as we make these conclusions we feel our throats plugging up, because they are both true and untrue. [...] It didn't matter in the end how old they had been, or that they were girls, but only that we had loved them, and they hadn't heard us calling [...] out of those rooms where they went to be

## Introduzione

Pasetti, Procaccianti, Rizzi e Tedoldi

alone for all time [...] and where we will never find the pieces to put them back together. (246-47 e 248-49)

L'innaturalità di questi passi, e di un'intera narrazione in prima persona plurale, risulterà evidente: bisognerebbe infatti presupporre una sorta di 'coscienza collettiva scrivente' che permettesse a un gruppo non quantificabile di ex-adolescenti ormai adulti di ricordare in maniera univoca e senza sfumature personali quel periodo così delicato delle proprie vite e inoltre di maturare le medesime considerazioni circa il suicidio delle sorelle Lisbon. Ma come converrà interpretare questa scelta così palesemente innaturale di Eugenides? Fra le strategie di lettura proposte da Alber, si potrebbero invocare la quarta – *foregrounding the thematic* – e la quinta – *reading allegorically*. Temi fondamentali del romanzo sono infatti le illusioni dell'adolescenza e la loro caduta nell'età adulta. Eugenides sfrutta le potenzialità della *we narration* per incoraggiare il lettore a identificarsi con il 'gruppo narrante', con i loro sogni di vita e d'amore, prima, e con la loro amarezza di adulti, poi. Inoltre, le stesse sorelle Lisbon appaiono già nelle prime pagine come creature in qualche senso innaturali: i narratori notano spesso come le sorelle apparissero da vicino facilmente distinguibili, ma che, non appena le si osservava da una certa distanza, o attraverso le righe del diario di Cecilia, si aveva l'impressione di vedere «a mythical creature with ten legs and five heads, lying in the bed eating junk food, or suffering visits from affectionate aunts» (43). Più si procede nel racconto, tuttavia, più le caratteristiche fisiche e psicologiche delle sorelle divengono evidenti, tanto che esse sembrano infine rappresentare 'allegoricamente' una sola identità. Eugenides pare assegnare a ciascuna di loro il compito di rappresentare una 'disciplina' o un desiderio umano a cui i narratori aspirano e che si infrange con il suicidio delle ragazze e il superamento dell'adolescenza: la bellezza e la dolcezza di Mary, l'amore sensuale e l'eroticismo di Lux, la scienza naturale e la matematica di Therese e la spiritualità di Bonnie; Cecilia, infine, l'incompresa per eccellenza, l'unica a tenere un diario e la prima a sentire l'oscura necessità di suicidarsi, rappresenta un connubio tra arte (disegna e si veste sempre con un lungo abito da sposa), letteratura (il diario), filosofia (tenta il suicidio ispirandosi agli stoici di età imperiale romana) e misticismo (porta sempre con sé un'immagine esoterica della Madonna).

La flessibilità del paradigma innaturale si dimostra ancora nelle sue potenzialità di applicazione a narrazioni in diversi media. In un'opera fumettistica come *Animal Man*, di Grant Morrison (se ne è occupato Jeff Thoss in "Unnatural Narrative and Metalepsis: Grant Morrison's *Animal Man*") l'innaturale coincide con le diverse metalessi esibite dal racconto (i super-poteri del protagonista, invece, potranno essere considerati innaturali o meno, a seconda della definizione di innaturale che si adotta), sia tra lo storyworld del protagonista e uno storyworld diverso ma anch'esso finzionale, sia tra mondo finzionale e mondo reale, sia infine tra storia e discorso. Quest'ultima variante è forse la più innaturale: avvalendosi delle possibilità offerte dal supporto grafico, l'opera rappresenta il movimento del protagonista fuori dalle linee dei pannelli narrativi che lo imprigionano e il suo ingresso nel mondo reale, del lettore. L'elemento innaturale emerge così con particolare chiarezza espressiva e visiva.

Consideriamo quindi le *storyspace hypertext fictions* studiate da Alice Bell nel suo saggio "Unnatural Narrative in Hypertext Fictions": si tratta di storie pubblicate su specifici siti web, la cui caratteristica principale risiede nell'alto grado di responsabilità narrativa conferita al lettore, il quale deve scegliere, volta per volta, una delle diverse opzioni che, tramite *hyperlinks*, modulano lo sviluppo della trama. L'innaturalità di queste storie, come nota Richardson, si deve proprio alla coesistenza di molteplici sviluppi narrativi e al nuovo ruolo assunto dal lettore, caratterizzato sia da una responsabilità quasi autoriale, sia da una strategia di lettura molto flessibile.

E rilievi analoghi, infine, possono essere formulati per *Bandersnatch*, un film interattivo uscito nel 2018 sulla piattaforma Netflix. Qui lo spettatore ha la possibilità di operare delle scelte al posto del protagonista e queste scelte, sebbene sembrino spesso irrilevanti – quale

## Introduzione

Pasetti, Procaccianti, Rizzi e Tedoldi

musica ascoltare, o quali cereali mangiare –, conducono a finali completamente differenti. Inoltre, lo spettatore può tornare indietro nella storia e stravolgerla completamente, creando contraddizioni decisamente innaturali.

D'altra parte, l'innaturale può essere ravvisato perfino nel romanzo realista dell'Ottocento. È ciò che sostiene Maria Mäkelä, quanto meno, quando legge *Madame Bovary*, *Anna Karenina* e *Bleak House* e conclude che passaggi innaturali, se si presta la necessaria attenzione, possono essere riconosciuti anche in queste opere emblematiche del realismo tradizionale ("Realism and the Unnatural"). Ma occorre aggiungere che James Phelan, diversamente da Mäkelä, sostiene che il lettore di romanzi come *The Adventures of Huckleberry Finn* o *The Great Gatsby* non noterà alcunché di innaturale, nella maggior parte dei casi ("Implausibilities, Crossovers, and Impossibilities"). Phelan cerca quindi di chiarire le regole e meta-regole che nascondono l'eventuale innaturalità di un passo: più il passaggio innaturale è breve, per esempio, meno probabilmente sarà notato (regola della durata); se non c'è una rottura visibile, per esempio nell'enunciazione narrativa, il lettore non noterà l'innaturale (regola della continuità); una volta che un testo narrativo avrà messo in primo piano la propria componente mimetica, i lettori privilegeranno gli elementi della storia rispetto agli elementi del discorso e saranno inclini a trascurare le interruzioni nel codice (meta-regola *story-over-discourse*); e così via. D'altra parte, l'enunciazione stessa di queste regole e la loro pertinenza conferma la presenza almeno latente di situazioni innaturali in molti testi finora considerati 'naturali' o mimetici. L'invito dei narratologi innaturali a prestare una maggiore attenzione agli aspetti innaturali della narrativa può quindi essere fecondo di nuove interpretazioni.

### 4. Narratologia innaturale e narratologia cognitiva

Per concludere, vorremmo dire qualcosa sul rapporto tra narratologia innaturale e narratologia cognitiva. Qualcosa si è già detto, in effetti, poiché la narratologia 'naturale' di Monika Fludernik appartiene al campo delle teorie narratologiche cognitive e abbiamo visto come la narratologia innaturale muova anche da una critica di quella proposta. Il dibattito, d'altra parte, si è allargato ad altre voci: in un capitolo di *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates* (2012), per esempio, David Herman ha criticato le tesi di Brian Richardson e dei narratologi innaturali in questi termini: «I disagree with what I take to be one of the central assumptions of Richardson's approach: namely, that the study of what Richardson terms antimimetic narratives requires a different analytic framework than the study of what he calls mimetic narratives» (223). E Richardson non ha mancato di stigmatizzare nuovamente il disinteresse di molti narratologi, anche cognitivisti, per l'antimimetico e l'innaturale.

In tempi più recenti, tuttavia, si è anche cercato di mettere a fuoco con maggiore chiarezza le divergenze tra le due teorie e ciò ha portato, nel 2018, a un numero monografico di *Poetics Today*, intitolato *Unnatural and Cognitive Perspectives on Narrative (A Theory Crossover)*, che ospitava una serie di articoli scritti a quattro mani da un esponente della narratologia cognitiva e da uno della narratologia innaturale. Nell'introduzione al volume, Jan Alber, Marco Caracciolo, Stefan Iversen, Karin Kukkonen e Henrik Skov Nielsen paragonano il *crossover model* proposto, non senza autoironia, a un «'crossover' episode in comic books or TV series, in which a set of characters leave the comforts of their home worlds and team up in order to engage in new challenges» (438).

Già nell'introduzione citata, infatti, cognitivisti e teorici dell'innaturale si 'sfidano' nella lettura di un brevissimo racconto di Franz Kafka, "Wunsch, Indianer zu werden" ("Desiderio di diventare un Indiano"), che recita così:

Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es

## Introduzione

Pasetti, Procaccianti, Rizzi e Tedoldi

gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heidesah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf.<sup>1</sup>

Secondo i narratologi cognitivi, questo breve ma densissimo testo può essere interpretato mediante il concetto di *mente incarnata*: tanto il ritmo incalzante della narrazione (abilmente reso tramite la sequenza di frasi brevi, secche e quasi isomorfe, separate da altre in inciso), quanto quello che vi si descrive (correre al galoppo in sella a un cavallo, con redini e speroni e la terra che fugge sotto di sé) portano infatti il lettore a rappresentarsi mentalmente una figura antropomorfa (un Indiano d'America, o anche se stesso, dato che l'*Indianer* viene evocato soprattutto mediante altri oggetti) che cavalca libera in una prateria e a sperimentare, seppure in maniera finzionale, le stesse sensazioni di libertà e fluidità di movimento e lo stesso senso di incredulità e frustrazione quando il cavallo, le redini, gli speroni e la vasta landa incontaminata spariscono in un lampo sotto i suoi occhi e i suoi piedi.

Un'interpretazione innaturale, d'altra parte, oltre a contestare sia la natura arbitrariamente antropomorfa della figura che il lettore dovrebbe immaginare, sia la pretesa secondo cui tutti i lettori esperirebbero *quelle* determinate sensazioni in *quel* preciso contesto finzionale, si concentra inevitabilmente sull'effettiva *manca*, nel testo di Kafka, di un reale oggetto della narrazione: tutto ciò che viene nominato, infatti, dal cavallo, alle redini, alla terra, viene subito denarrato (per usare un termine di Brian Richardson), in quanto denotato come inesistente. Ancora, si potrebbe aggiungere che il testo non sembra prevedere un narratore definito, o che nessuna persona, comunque definita dal punto di vista grammaticale, si assume l'onere della narrazione: abbiamo solo una voce disincarnata. Questa continua oscillazione tra evocazione e assenza produce nel lettore un acuto senso di defamiliarizzazione, di scontro tra le proprie facoltà razionali e gli elementi non naturalizzabili del testo. Il breve racconto di Kafka può quindi essere letto come un testo sul nulla, o sul desiderio di un totale annullamento.

Questo breve doppio saggio di lettura, in conclusione, può mostrare sia le profonde differenze tra narratologia cognitiva e narratologia innaturale, sia la possibile complementarietà delle proposte rispettive, che ricalca in fondo gli orientamenti preferenziali dell'una e dell'altra per la rappresentazione narrativa delle menti e dell'esperienza reali o per il dominio dell'impossibile e dello straniante. Più che una contrapposizione, infine, si prospetta un dibattito potenzialmente fruttuoso.

La versione originale del saggio, intitolata "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models", è apparsa su *Narrative*, vol. 18, no. 2, 2010, pp. 113-36. Ringraziamo gli autori, la rivista e la Ohio State University Press per avere concesso l'autorizzazione per la traduzione.

<sup>1</sup> Riportiamo anche la traduzione di Rodolfo Paoli per l'edizione Mondadori dei *Racconti* kafkiani: «Se si fosse almeno un indiano, subito pronto sul cavallo in corsa, torto nell'aria, si tremasse sempre un poco sul terreno tremante, sinché si lasciavano gli sproni, perché non c'erano sproni, si gettavano via le briglie, perché non c'erano briglie, e si vedeva appena la terra innanzi a sé come una brughiera falciata, ormai senza il collo e la testa del cavallo!».

## 5. Bibliografia

- Alber, Jan. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. U of Nebraska P, 2016.
- Alber, Jan, Marco Caracciolo, Stefan Iversen, Karin Kukkonen e Henrik Skov Nielsen. "Introduction: Unnatural and Cognitive Perspectives on Narrative (A Theory Crossover)". *Poetics Today*, vol. 39, no. 3, 2018, pp. 429-45.
- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen e Brian Richardson. "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models". *Narrative*, vol. 18, no. 2, 2010, pp. 113-36.
- Alber, Jan, e Rüdiger Heinze, a cura di. *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. De Gruyter, 2011.
- Alber, Jan, Henrik Skov Nielsen e Brian Richardson, a cura di. *A Poetics of Unnatural Narrative*. Ohio State UP, 2013.
- Bell, Alice. "Unnatural Narrative in Hypertext Fictions". *A Poetics of Unnatural Narrative*, a cura di Alber, Nielsen e Richardson, pp. 185-98.
- Bell, Alice, e Jan Alber. "Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology". *Journal of Narrative Theory* vol. 42, no. 2, 2012, pp. 166-92.
- Churchill, Caryl. *L'amore del cuore. Teatro*, vol. 1. A cura di Paola Bono, traduzione di Laura Caretti, Editoria & Spettacolo, 2016.
- Eugenides, Jeffrey. *The Virgin Suicides*. Bloomsbury Publishing, 1993.
- Fludernik, Monika. "Verso una narratologia 'naturale'". Traduzione e introduzione di Filippo Pennacchio. *Enthymema*, 8, 2013, pp. 141-91.
- Herman, David, Peter J. Rabinowitz, Robyn R. Warhol e Brian Richardson. *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*, Ohio State UP, 2012.
- Kafka, Franz. *Racconti*. Traduzione di Rodolfo Paoli, Mondadori, 1992.
- Mäkelä, Maria. "Realism and the Unnatural". *A Poetics of Unnatural Narrative*, a cura di Alber, Nielsen e Richardson, pp. 142-66.
- Phelan, James. "Implausibilities, Crossovers, and Impossibilities. A Rhetorical Approach to Breaks in the Code of Mimetic Character Narration". *A Poetics of Unnatural Narrative*, a cura di Alber, Nielsen e Richardson, pp. 167-84.
- Richardson, Brian. *Unnatural Narrative: Theory, History and Practice*. Ohio State UP, 2015.
- . *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Ohio State UP, 2006.
- . "What is Unnatural Narrative Theory?". *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, a cura di Jan Alber e Rüdiger Heinze, de Gruyter, 2011, pp. 23-40.
- Thoss, Jeff. "Unnatural Narrative and Metalepsis: Grant Morrisons's *Animal Man*". *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, a cura di Jan Alber e Rüdiger Heinze, de Gruyter, 2011, pp. 189-209.

# Narrativa innaturale, narratologia innaturale. Oltre i modelli mimetici

Jan Alber<sup>1</sup>, Stefan Iversen<sup>2</sup>, Henrik Skov Nielsen<sup>2</sup>  
e Brian Richardson<sup>3</sup>

<sup>1</sup>RWTH Aachen University, <sup>2</sup>Aarhus University, <sup>3</sup>University of Maryland

Negli ultimi anni lo studio della narrativa innaturale ha portato allo sviluppo di un nuovo e stimolante paradigma della teoria narrativa. Fra gli studiosi – i più giovani come i più affermati – è progressivamente cresciuto l'interesse per l'analisi dei testi innaturali, molti dei quali, nei paradigmi narratologici esistenti, sono stati tipicamente trascurati o marginalizzati. Mediante la collaborazione di quattro studiosi che hanno contribuito allo sviluppo della narratologia innaturale, questo articolo cerca di presentare sinteticamente alcuni principi fondamentali, strutturare alcune conclusioni, ampliare il lavoro con esempi mirati e, infine, prospettare possibili sviluppi.

Più precisamente, il saggio cercherà dapprima di chiarire che cosa significhi il termine *innaturale* [*unnatural*] e in che modo la narratologia innaturale differisca sia dalla teoria narrativa classica, strutturalista, sia da quella cognitivista standard. Quindi, verranno presentati quattro esempi di analisi testuale per illustrare le possibili implicazioni dell'operare entro il paradigma della narratologia innaturale. Per esaminare gli *storyworld* innaturali, prima esploreremo la natura di mondi fisicamente impossibili mediante l'esempio della temporalità rovesciata di "Viaggio al seme", di Alejo Carpentier; continueremo poi con l'analisi di un mondo logicamente impossibile con "La babysitter", di Robert Coover. Di seguito, ci occuperemo del problema delle menti innaturali tramite il romanzo *Fame*, di Knut Hamsun, mentre con "Il cuore rivelatore", di Edgar Allan Poe, presenteremo un esempio di atto narrativo innaturale. Inoltre, l'articolo illustrerà come lo studio dell'innaturale nella narrativa possa gettare nuova luce sul funzionamento della narrativa in generale, soffermandosi infine su alcuni problemi e interrogativi ancora aperti sollevati da un approccio innaturale.

## 1. La narrativa e l'innaturale

La maggior parte delle definizioni del termine *narrativa* [*narrative*] dimostra un evidente pregiudizio mimetico,<sup>1</sup> in quanto assume come forme narrative prototipiche<sup>2</sup> i testi realistici classici o i racconti 'naturali'. Tali definizioni, cioè, si concentrano troppo sull'idea che le narrazioni siano modellate sul mondo reale e di conseguenza ignorano quei numerosi e interessanti aspetti

<sup>1</sup> Secondo James Phelan, «le risposte alla componente mimetica [della narrativa] implicano un interesse del pubblico per i personaggi come persone possibili e per il mondo narrativo come mondo simile al nostro» (20).

<sup>2</sup> Il nostro uso della parola *realismo* non è ristretto al movimento del Realismo del diciannovesimo secolo, ma si riferisce piuttosto a un racconto «che sembra offrire una descrizione accurata, obiettiva e sicura o un'impressione come di autentica realtà. Questo effetto semiotico, che si basa sull'assunzione che la lingua sia uno specchio non deformato del 'reale', o una finestra trasparente sul 'reale', si fonda su un insieme di convenzioni letterarie che hanno lo scopo di produrre un'illusione realistica» (Palmer, *Realist Novel* 491). Il termine *racconto 'naturale'* indica la narrazione orale spontanea, vale a dire quelle narrazioni che avvengono naturalmente o pratiche discorsive quotidiane nel senso di Labov.

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

della narrativa che James Phelan ha definito *synthetic*.<sup>3</sup> Analogamente, tutti i manuali e i testi di narratologia contengono sezioni dedicate alla temporalità narrativa, che però, per la stragrande maggioranza, insistono su pratiche ed esempi mimetici e 'naturali', riproducendo il modello di Genette e le sue categorie di ordine, durata e frequenza. Solo pochi dedicano una riflessione teorica, o almeno un riferimento, ai diversi tipi di temporalità impossibile riscontrabili nella letteratura sperimentale, nelle visioni medievali, nei testi rinascimentali di carattere più ludico, nella fantascienza o nella narrativa postmoderna.

Concordiamo con altri narratologi sul fatto che in molti racconti lo storyworld rappresentato (vale a dire le sue coordinate spazio-temporali), i personaggi e l'atto narrativo che produce il racconto siano strettamente correlati a script e schemi propri del mondo reale. Molti racconti vertono su un essere umano o antropomorfo, che si tratti di una persona pienamente delineata o semplicemente di una voce, e ci danno informazioni su una o più menti che esperiscono un cambiamento nel tempo in uno scenario simile al mondo reale. Quello che vogliamo rilevare mediante la nozione di *innaturale* è che i racconti sono anche ricchi di elementi innaturali. Molti racconti sfidano, ostentano, deridono, giocano e sperimentano con alcuni o con tutti questi assunti fondamentali sulla narrativa. Più precisamente, questi racconti possono decostruire radicalmente il narratore antropomorfo, il tradizionale personaggio umano e le menti associate con essi, oppure possono trascendere le nozioni di spazio e di tempo del mondo reale, portandoci così verso le più remote possibilità concettuali.

Brian Richardson, per esempio, definisce i racconti innaturali come testi anti-mimetici che violano i parametri del realismo tradizionale ("Beyond Story and Discourse") o che trascendono le convenzioni del racconto naturale, ovvero delle forme di narrazione orale spontanea (*Unnatural Voices*). Il romanzo di Virginia Woolf *Orlando* esemplifica il primo caso, in quanto decostruisce le nozioni mimetiche della temporalità. Più precisamente, questo testo ci mette di fronte a quella che Richardson chiama una temporalità «differenziale»: «l'eroe eponimo invecchia a un ritmo diverso rispetto a quello delle persone che lo (la) circondano, in quanto una cronologia viene sovrapposta a un'altra più ampia» ("Beyond Story and Discourse" 50). *The Cyberiad*, di Stanislaw Lem, esemplifica invece il secondo caso, in quanto va al di là della «mimesi di situazioni discorsive reali» (*Unnatural Voices* 5). Il narratore di questo romanzo non è un essere umano, ma una macchina. Richardson sostiene che, «se un racconto, come si afferma solitamente, prevede che ci sia qualcuno che narra un insieme di eventi a qualcun altro, allora questo modo di concepire la narrativa deve essere interamente rivisto alla luce dei molti modi attraverso i quali gli autori più innovativi problematizzano ogni elemento di questa formula, e in particolare il primo» (5).

Il lavoro che proponiamo in questo articolo è sorretto dall'intenzione comune di enfatizzare due aspetti della narrativa: 1) i modi in cui racconti strani e innovativi mettono in discussione le interpretazioni mimetiche della narrativa e 2) le conseguenze che l'esistenza di racconti di questo tipo può avere sulla nostra concezione generale di che cosa sia un racconto e delle sue potenzialità.

## 2. Gli obiettivi della narratologia innaturale

Lo studio della narrativa innaturale è diretto contro quello che si potrebbe chiamare *riduzionismo mimetico*, ovvero l'idea secondo cui ogni aspetto della narrativa possa essere spiegato sulla base della nostra conoscenza del mondo e dei parametri cognitivi che ne derivano. David Herman, per esempio, sostiene che «un nucleo di principi e parametri cognitivi supporta la comprensione di tutti i racconti». Tuttavia, come Maria Mäkelä ha mostrato in "Possible Minds:

<sup>3</sup> Secondo Phelan «le risposte alla componente sintetica [della narrativa] implicano l'interesse e l'attenzione del pubblico verso i personaggi e verso il racconto in generale come costruzioni artificiali» (20).

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

Constructing—and Reading—Another Consciousness as Fiction”, nel momento in cui eleviamo i racconti naturali a modello di ogni tipo di racconto e assumiamo che le menti finzionali siano identiche a quelle delle persone reali, perdiamo di vista molte caratteristiche e forme peculiari della narrativa. Allo stesso modo, supporre che tutte le storie siano situate all'interno di un contesto comunicativo paragonabile a quello delle situazioni narrative della vita reale (Herman, *Basic Elements*) può portare a trascurare le peculiari possibilità dei racconti innaturali.

Gli studiosi che operano nella tradizione della narratologia innaturale sostengono che i racconti siano interessanti proprio perché possono descrivere situazioni ed eventi che trascendono, estendono, o mettono in discussione la nostra conoscenza del mondo. Secondo Jan Alber, i racconti «non si limitano a riprodurre mimeticamente il mondo così come noi lo conosciamo. Molti racconti ci pongono di fronte a mondi bizzarri, governati da principi che hanno davvero poco a che vedere con il mondo reale intorno a noi» (*Impossible Storyworlds* 79). I mondi immaginari possono essere simili al mondo in cui viviamo, ma non lo sono necessariamente: possono anche proporci scenari o eventi fisicamente o logicamente impossibili. Per esempio, è possibile che il narratore sia un essere umano o di natura antropomorfa, ma è anche possibile che sia – lui, lei o esso – un animale, un oggetto inanimato, una macchina, un cadavere, uno spermatozoo, un narratore onnisciente in prima persona o un narratore altrimenti impossibile (Nielsen, “The Impersonal Voice”; Heinze). Allo stesso modo, i personaggi possono fare molte cose che nel mondo reale sarebbero semplicemente impossibili. Per esempio, possono trasformarsi in qualcun altro, oppure possono torturare il loro autore perché lo considerano un cattivo scrittore. È inoltre importante notare che i racconti finzionali hanno la possibilità di destrutturare in modo radicale le nostre nozioni di spazio e di tempo. Genericamente parlando, lo studio della narrativa innaturale si prefigge di descrivere i modi in cui gli storyworld rappresentati deviano dai frame del mondo reale e, in un secondo momento, di interpretare queste deviazioni.<sup>4</sup>

Nelle prossime sezioni tratteremo più approfonditamente tre aspetti distinti, ma spesso intimamente collegati, dell'innaturalità nei racconti. Più precisamente, dapprima analizzeremo gli storyworld innaturali, poi ci occuperemo di menti innaturali e infine ci concentreremo sugli atti narrativi innaturali.

### 3. Storyworld innaturali

Con il termine *storyworld* si intende «il contesto o l'ambiente circostante» in cui sono inseriti «gli esistenti, i loro attributi e le azioni e gli eventi in cui essi sono coinvolti» (Herman, “Storyworld” 570). Gli storyworld, pertanto, sono strettamente correlati all'evocazione di un tempo e di uno spazio, ovvero di parametri spazio-temporali. Uno storyworld non naturale presenta elementi impossibili, da un punto di vista fisico o logico, relativi all'organizzazione spaziale o temporale del mondo rappresentato.<sup>5</sup>

Uno *storyworld* fisicamente impossibile può portare a situazioni innaturali che sfidano il nostro pensiero sui concetti basilari della narratologia, come si può vedere nelle narrazioni che procedono a ritroso nel tempo. Ci sono due tipi di narrazioni anticronologiche: quelle del primo tipo, a cui si possono ascrivere opere come *The Long View*, di Elizabeth Howard, *How*

<sup>4</sup> È inutile dire che il termine *deviazione* ha per noi una connotazione positiva: il nostro uso del termine *innaturale* è simile all'uso del termine *queer* in *queer studies* (si veda anche Alber, “Unnatural Narratives”). Inoltre, può essere importante rilevare che, mentre tutte le istanze dell'innaturale hanno un effetto straniante nel senso di Viktor Šklovskij, non tutte le istanze di straniamento implicano ciò che noi chiamiamo *innaturale*. Inoltre, l'innaturale è una sottocategoria dei tipi di anti-illusionismo di Werner Wolf.

<sup>5</sup> Si veda anche Alber, “Impossible Storyworlds—And What To Do with Them” e “Unnatural Narratives”.

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

*the Garcia Girls Lost Their Accents*, di Julia Alvarez, e *Betrayal*, di Harold Pinter, presentano uno storyworld stabile e sono facilmente riconducibili a una struttura narrativa mimetica. Altre forme di narrazione anticronologica che contengono situazioni fisicamente impossibili presentano problemi più spinosi per la narratologia convenzionale. Un romanzo come *La freccia del tempo*, di Martin Amis, può essere definito attraverso quella che Richardson ha chiamato «temporalità antinomica» (“Beyond Story and Discourse” 49-50). Nel romanzo, la consumazione di un pasto è descritta in questi termini:

you select a soiled dish, collect some scraps from the garbage, and settle down for a short while. Various items get gulped up into my mouth, and after skillful massage with my tongue and teeth I transfer them to the plate for additional sculpture with knife and spoon and fork. (Amis 15)

Il tempo stesso scorre all'indietro; siamo chiaramente nel dominio del fisicamente impossibile.

Il blocco narrativo centrale di “Viaggio al seme”, di Alejo Carpentier, come il romanzo di Amis e *Spiegelgeschichte*, di Ilse Aichinger, si dipana come una sorta di doppia linea narrativa che si muove contemporaneamente avanti e indietro nel tempo (2-12). In un testo mimetico, il narratore racconta la storia retrospettivamente (i.e., il passato verbale), mentre la ricezione della stessa storia, da parte dei lettori, è prospettica: il lettore interessato vuole conoscere ciò che è già avvenuto e si avvicina sempre di più al momento in cui la storia viene raccontata. Nella narrazione antinomica, invece, i personaggi e gli eventi narrati si allontanano progressivamente dal momento della narrazione, mentre il lettore continua a muoversi prospettivamente, sebbene la freccia del tempo abbia invertito il proprio corso. Il protagonista di Carpentier, cioè, procede nel tempo dal proprio letto di morte fino alla propria infanzia, lasciandosi alle spalle ciò che via via è già accaduto. Così, quando Marcial, il protagonista, è vittima di un attacco di cuore, il testo recita:

Don Marcial si trovò, all'improvviso, lungo disteso in mezzo alla stanza. Alleggerito da un peso alle tempie, si alzò con sorprendente rapidità. (18-19)

Le narrazioni antinomiche possono essere facilmente riconosciute tramite questa domanda: «Che cosa è accaduto il giorno precedente?». Le risposte possono differire, a seconda di come elaboriamo il testo. Sebbene la storia avanzi stabilmente verso il passato, il testo può essere compreso solo da un lettore che sia sempre consapevole del capovolgimento del normale corso del tempo che esso opera. La storia di Carpentier dimostra anche un certo ‘humour narratologico’, in quanto propone una scena realistica che rappresenta una sorta di obliquo commento della narrazione rovesciata: subito prima (o dopo?) di firmare il documento che lo costringerà a lasciare la propria casa,

Pensava ai misteri della scrittura, a quei riccioli neri che si allacciano e si snodano [...] stringendo e sciogliendo compromessi, giuramenti, sodalizi, testimonianze, dichiarazioni, unioni, titoli, date, terreni, alberi e pietre. (19)

La tecnica narrativa di Carpentier, in quanto mostra dettagliatamente come la scrittura possa letteralmente disfare il flusso del tempo, diventa un'allegoria della costruzione e della distruzione continue delle imprese e delle conquiste umane.

Più avanti nella storia, il narratore introduce un analogo psicologicamente plausibile della narrazione antinomica che lo comprende:

Una notte [...] Marcial ebbe la sensazione strana che gli orologi della casa segnassero le cinque, poi le quattro e mezza, poi le quattro, poi le tre e mezza... Era come la percezione remota di

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

altre possibilità. [...] Fu un'impressione fugace, che non lasciò la minima traccia nel suo spirito [...]. (25)

Via via che la narrazione procede verso la fine, lo scorrere del tempo accelera; le descrizioni che ne derivano sono ancora più inusuali: con l'entrata di Marcial nella propria infanzia,

I mobili crescevano. Si faceva più difficile appoggiare gli avambracci al tavolo della sala da pranzo. (32)

In queste rappresentazioni di un'azione continua, le stesse relazioni causali sembrano agire al contrario. Una simile teleologia mette in discussione la tesi che Marie-Laure Ryan propone nella propria trattazione della narrazione antinomica, dove afferma che «quando l'ordine cronologico viene invertito, le relazioni causali vengono distrutte» (“Temporal Paradoxes in Narrative” 149). Infine, la natura stessa viene rovesciata:

Gli uccelle tornarono nell'uovo in un turbinio di piume. I pesci si coagularono in un grumo di uova [...]. Le palme serrarono le foglie, sparendo nella terra come ventagli richiusi. (Carpentier 41-42)

Un fatto interessante è che muoversi indietro nel tempo non elimini la morte: l'annientamento attende a entrambi gli estremi dello spettro temporale.

Ora vorremmo passare a occuparci di storyworld logicamente impossibili e analizzare il caso di “La babysitter” di Robert Coover, un racconto che mette in scena diverse sequenze di eventi reciprocamente incompatibili. In questo racconto, Dolly e Harry Tucker vanno a una festa, un sabato sera, mentre una babysitter resta a occuparsi dei loro tre figli, Jimmy, Bitsy e un neonato. Non lontano da lì, il ragazzo della babysitter, Jack, e il suo amico Mark giocano a flipper e discutono di come approfittarsi di lei (208). Quindi il racconto si frammenta in una sarabanda di possibilità e sviluppa una molteplicità di filoni narrativi reciprocamente incompatibili a partire da questa situazione iniziale. In uno di questi centosette scenari, Jack e Mark telefonano alla babysitter, ma lei non permette loro di raggiungerla (217); in una seconda versione, i due la raggiungono e la seducono (216); in un terzo scenario, cominciano a sedurla, ma vengono interrotti da Mr. Tucker (222); in una quarta versione, Mr. Tucker si allontana di nascosto dalla festa per tornare a casa a fare sesso con la babysitter (218), mentre in un quinto scenario i due vengono interrotti da Jack (230); in una sesta versione, Jack e Mark tentano di violentare la babysitter (225), mentre in un settimo scenario la violenza è interrotta da Jimmy (231); e così via. La storia si chiude con una serie di finali possibili nei quali, variamente, la babysitter viene violentata e uccisa (237) o affoga accidentalmente il neonato (237), i Tucker tornano a casa dalla festa e trovano tutto a posto (238-39), oppure Mrs. Tucker scopre che tutti i suoi figli sono stati uccisi, suo marito è scomparso, c'è un cadavere nella vasca da bagno e la casa è un disastro (239).<sup>6</sup>

Quale significato possiamo attribuire a questo caos logicamente impossibile? In questa sezione vorremmo suggerire che un modo di confrontarsi con le narrazioni innaturali sia quello di accostarsi all'innaturale sulla base di parametri cognitivi preesistenti. Monika Fludernik sostiene che, quando un racconto resiste a un'immediata naturalizzazione sulla base di parametri del mondo reale, «abbandoniamo il tentativo e cominciamo a prendere sul serio la struttura innaturale» (“Natural Narratology and Cognitive Parameters” 256). Indubbiamente, un modo di rispondere alle sfide interpretative della narrativa innaturale consiste nel creare nuovi

<sup>6</sup> Questi scenari violano il principio di non contraddizione, perché si escludono a vicenda: o Mr. Tucker torna a casa per fare sesso con la babysitter o non lo fa. Nel caso di “La babysitter”, tutti gli scenari proposti sono veri contemporaneamente.

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

parametri cognitivi rimescolando e/o ricombinando frame e script già esistenti (Alber, “Impossible Storyworlds” 80-84; “Unnatural Narratives”).

All’inizio di “La babysitter” siamo ancora in grado di distinguere tra sequenze narrative reali, o che almeno sembrano esserlo, e sequenze che invece sembrano essere sogni, desideri, fantasie, film o programmi televisivi. Con il procedere del racconto, però, la linea di demarcazione si fa sempre più incerta, perché le varie fantasie e frammenti di film iniziano a mescolarsi con la realtà e l’una con l’altra. Thomas E. Kennedy afferma che «la realtà, qui, è ogni singola cosa, la somma di ogni sua parte: ciò che accade, ciò che viene solo immaginato, ciò che si vede, si spera, si sogna, si progetta, si attua, si sente e si pensa» (64). Dato che il reale e ciò che si immagina hanno il medesimo statuto ontologico, l’idea di Tom Petitjean secondo la quale si potrebbe distinguere tra una sequenza di eventi effettiva (vale a dire «quelle parti della storia che fanno riferimento a un’ora precisa, indicata in cifre invece che a parole») e varie possibilità non attualizzate non rende giustizia al testo (50).

Al contrario di Petitjean, noi accettiamo l’innaturalità del testo e intraprendiamo un processo di arricchimento dei nostri frame per arrivare a concepire uno scenario impossibile nel quale dei processi interiori come sogni, desideri e fantasie diventano reali quanto la realtà esterna. E quindi, come secondo passo, possiamo riflettere sul fine, o sul ‘punto’, di questo scenario innaturale. Ciò che vorremmo sostenere è che “La babysitter” faccia uso di sequenze narrative reciprocamente incompatibili per renderci consapevoli delle possibilità cancellate e ci permetta di scegliere quelle che, per qualsiasi ragione, preferiamo. Analogamente, Marie-Laure Ryan interpreta questo racconto sulla base della sua strategia del *do it yourself* e afferma che «le sequenze contraddittorie del testo vengono offerte ai lettori come materiali con cui crearsi le proprie storie» (“From Parallel Universes” 671). Il racconto di Coover trasforma il reale in uno spazio di possibilità, resistendo alla propria riduzione a semplice resoconto di come stiano le cose. Il testo si concentra sulla possibilità di evadere dalle routine delle nostre vite quotidiane e ci spinge a riflettere su come sarebbero potute andare le cose (anche se gli scenari prospettati comprendono lo stupro, la violenza o la morte). Con le parole di Richard Andersen, “La babysitter” rileva «l’importanza della varietà come mezzo per combattere la tendenza dell’uomo a ridurre la vita e la finzione a dei minimi termini che egli può comprendere, ma che inevitabilmente lo tradiscono con la propria angustia» (100).

Similmente, Ryan vede “La babysitter” come «un kit di costruzioni che invita a giocare liberamente con i pezzi che contiene» (“From Parallel Universes” 671). Questa strategia di lettura ci potrebbe anche aiutare a interpretare altre narrazioni che proiettino scenari logicamente impossibili. Per esempio, il racconto “L’ascensore”, di Robert Coover, ci propone quattordici scenari (almeno in parte) reciprocamente esclusivi che descrivono i diversi viaggi in ascensore di Martin, il protagonista. Kennedy commenta “L’ascensore” in questo modo: «La storia di Martin, la storia dell’ascensore, è un conglomerato della gamma di idee, emozioni e possibilità incarnata in ciascuno di noi, di quel flusso di contraddizioni che nella narrativa tradizionale è intollerabilmente confusivo e anti-illusionistico, ma qui serve a rendere il racconto più completo e complesso» (49).

Nel 1699, il filosofo tedesco Leibniz impose un vincolo ai mondi possibili, affermando che «le cose possibili sono quelle che non implicano una contraddizione» (513). Questa affermazione ha chiaramente influenzato i modi in cui oggi sono concepiti i mondi possibili e alternativi. Secondo Marie-Laure Ryan, la concezione più comune dei mondi possibili associa la possibilità alle leggi logiche: «qualsiasi mondo che rispetti i principi di non contraddizione e del terzo escluso è un PW [mondo possibile. N.d.R.]» (“Possible Worlds Theory” 446). Secondo questa concezione, i mondi che includono o implicano una contraddizione logica sono impensabili o vuoti. Umberto Eco, per esempio, afferma che dai mondi logicamente impossibili non possiamo ricavare altro che «il piacere della nostra sconfitta logica e percettiva» (76-77). Ma c’è un’altra prospettiva. Ruth Ronen segnala che «le impossibilità in senso logico sono diventate

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

un dispositivo letterario importantissimo e questo dimostra che le contraddizioni, di per sé, non determinano il crollo di un mondo finzionale» (55). Come Ruth Ronen, anche noi non concepiamo le impossibilità logiche come violazioni della semantica dei mondi possibili. Piuttosto, le concepiamo come «un nuovo campo nel quale esercitare [...] un potere creativo» a cui noi, come lettori, siamo invitati ad attribuire un significato (Ronen 57). Fatto interessante, nel 1988 il filosofo Graham Priest ha pubblicato un articolo in cui poneva la seguente domanda: «Che cosa c'è di così negativo nelle contraddizioni logiche?». La risposta del filosofo, piuttosto sorprendente, è «niente, forse». Per lui «non c'è niente di male nell'avere credenze contraddittorie» (426, 410).<sup>7</sup> Non sorprendentemente, sottoscriviamo in pieno questa affermazione. Spesso i testi narrativi ci mettono davanti a storyworld logicamente (o fisicamente) impossibili e noi pensiamo che dovremmo riflettere sui loro eventuali significati, invece di rifugiarli.

### 4. Menti innaturali

L'idea di una mente esperiente come condizione necessaria o addirittura sufficiente per la narrativa è emersa solo in tempi abbastanza recenti. Negli ultimi dieci anni abbiamo assistito a una moltiplicazione degli approcci riguardanti ciò che David Herman chiama «il nesso di mente e racconto» (*Basic Elements* 173), principalmente, ma non solo, per effetto dell'ascesa delle scienze cognitive e in particolare della cosiddetta *Teoria della Mente* (*Theory of Mind* – ToM).<sup>8</sup> La premessa fondamentale di questi approcci è l'idea che la lettura della mente [*mind reading*] sia un'attività quotidiana. Secondo la ToM, siamo in grado di comprendere le altre persone in quanto costruiamo le loro menti sulla base della nostra.

Sebbene gli incroci tra questa idea e la narratologia abbiano prodotto diverse intuizioni importanti, siamo portati a pensare che, imponendo sulle menti rappresentate teorie disegnate sulla nostra conoscenza delle menti reali, rischiamo di perdere di vista alcune caratteristiche fondamentali dei testi narrativi: il fatto che essi possano funzionare secondo logiche diverse – nel caso della fiction, per esempio, facendo leva sulla propria non-referenzialità – in modo tale da generare casi di ciò che Stefan Iversen chiama *menti innaturali* (“In Flaming Flames”).<sup>9</sup> Le menti innaturali appaiono in molte e diverse narrazioni. Il lettore è in genere sollecitato a evocare una mente, ma questo processo è ostacolato, alterato o variamente messo in discussione da caratteristiche identificabili e descrivibili del racconto. Le menti innaturali possono presentarsi al livello della storia (nella forma di un personaggio), al livello del discorso narrativo (nel caso di un narratore eterodiegetico), o di entrambi (nel caso di un narratore omodiegetico).

Le differenze tra le forme piuttosto diverse di menti innaturali possono essere delineate come un continuum che va dai casi di menti innaturali noti e divenuti ormai convenzionali ai casi più bizzarri e opachi rinvenibili nella narrativa sperimentale. Tra questi due estremi troviamo una vasta gamma di narrazioni che chiaramente facilitano l'evocazione inferenziale di

<sup>7</sup> Per esempio, Priest crede che sia «razionale (razionalmente possibile – anzi, razionalmente necessario) credere che l'affermazione del mentitore sia vera e falsa» (Priest 410). Un esempio potrebbe essere offerto da una frase come *Questa frase è falsa*, o da *Un Cretese afferma: tutti i Cretesi mentono sempre*. Affermazioni come queste sono vere quando sono false e false quando sono vere.

<sup>8</sup> Esempi di rilievo sono quelli di Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*; di Margolin, *Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative*; di Palmer, *Fictional Mind*; di Zunshine, *Why We Read Fiction*; e di Herman, *Basic Elements of Narrative*.

<sup>9</sup> Le menti innaturali presentano delle analogie strutturali e con il concetto di *mente illeggibile* di H. Porter Abbott. Indagando quei «personaggi che sfuggono a una lettura tradizionale fatta di stereotipi opachi a causa di un'insufficiente azione narrativa necessaria a liberarli dalla loro rigidità», Abbott afferma «l'importanza di non consentire a delle risposte predefinite di sovrascrivere l'esperienza immediata di una mente finzionale illeggibile» (“Unreadable Minds” 449, 463).

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

una mente da parte del lettore e, tuttavia, conferiscono a questa mente capacità che travalicano quelle delle menti umane o decostruiscono uno o più degli elementi chiave di una mente umana funzionante.<sup>10</sup>

Gli esempi sono numerosi. Verso il polo dell'ormai convenzionale troviamo fenomeni come i narratori 'onniscienti' (ciò che Genette descrive come narrazione eterodiegetica con focalizzazione zero) o i racconti riflettorizzati della letteratura modernista (per Genette, narrazione eterodiegetica con focalizzazione interna). È interessante notare, in relazione a questi casi, che Dorrit Cohn parla del «potere *innaturale*» dei narratori in terza persona «di vedere nella vita interiore dei propri personaggi» (106; corsivo nostro). Spostandosi verso l'altra estremità del continuum, si trovano le menti innaturali dei narratori 'onniscienti' (o telepatici) in prima persona (per Genette, narrazione omodiegetica con focalizzazione zero). Esempi sono *Moby-Dick*, di Herman Melville, *Midnight's Children*, di Salman Rushdie, e *The Grid*, di Rick Moody. Inoltre, si potrebbe citare il bambino impossibilmente eloquente di *Virginie: Her Two Lives*, di John Hawkes, o i narratori oggetto (come in *The Adventures of a Banknote*, di Thomas Bridges). Un altro esempio molto discusso è *La freccia del tempo (Time's Arrow)*, di Martin Amis, in cui la mente del protagonista e narratore Odilo Unverdorben genera una narrazione innaturale. Per quanto riguarda le menti innaturali dei personaggi, si potrebbe citare la pièce *Blue Kettle*, di Caryl Churchill, in cui le menti dei personaggi vengono 'infettate' dalle parole *blue* e *kettle* e questi due lessemi distruggono poi gradualmente il dialogo e infine l'opera nel suo complesso.

Sebbene esperimenti così radicali rappresentino dei casi molto evidenti, abbiamo scelto di concentrarci sulla mente innaturale di una narrazione meno estrema, ma comunque innaturale. *Fame (Suli)*, di Knut Hamsun, è riconosciuto come uno dei più importanti precursori del modernismo in Europa e tipicamente viene letto come un racconto autodiegetico, che presenta al lettore una versione più anziana (che narra) e una più giovane (che esperisce) dello stesso protagonista. Noi, però, riteniamo che tale lettura ignori alcune caratteristiche essenziali di questo testo, caratteristiche che sono intimamente collegate con i modi in cui esso simultaneamente sollecita e altera la ricostruzione operata dal lettore di una mente umana coerente.

Analizzeremo due versioni diverse di questo testo sulla base di un approccio ToM, al fine di illustrare il potere esplicativo di un approccio mimetico e allo stesso tempo di mostrare alcuni limiti che esso rivela di fronte a una narrazione innaturale. Palmer descrive l'approccio ToM in questo modo: «il lavoro che facciamo per costruire altre menti reali ci prepara, come lettori, al lavoro di costruzione delle menti finzionali. Poiché gli individui finzionali sono necessariamente incompleti, servono dei frame, degli script e delle regole di preferenza che forniscano gli elementi predefiniti necessari per colmare le lacune dello storyworld e i presupposti necessari perché il lettore possa costruire, a partire dal testo, delle menti caratterizzate da una continuità della coscienza [...]. La strategia del lettore consiste nell'unire i puntini» (*Fictional Minds* 176; corsivo nostro). Il termine chiave, in questo passo, è *continuità della coscienza*, che si

<sup>10</sup> Il fatto che le menti, nelle narrazioni letterarie, siano scritte, cioè non reali, e che la letteratura spesso eccella nel ritrarre lo strano o il trasgressivo non è passato inosservato agli approcci basati sulla ToM (si veda Palmer, *Fictional Minds* 186; Margolin 273, 288), ma, quando si tratta dello sviluppo di nuovi metodi e definizioni sulla base di un approccio ispirato alla ToM, la seguente premessa rimane sempre valida: «le menti immaginarie, anche su Plutone, devono operare nello stesso modo delle menti reali» (Palmer, *Fictional Minds* 202). Discutendo della possibilità di narrazioni che sfidino i nostri parametri per la costruzione delle menti nella vita reale, Palmer fa riferimento a «certe narrazioni fantasy, fantascientifiche e postmoderne» (179; si veda anche 201). Vorremmo aggiungere che molti altri generi e tipi di narrativa costringono il lettore a costruire menti che, in un modo o nell'altro, trasgrediscono quello che consideriamo il normale funzionamento della mente.

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

riferisce al *frame della continuità della coscienza*. Questo frame è quello che il lettore usa per leggere la mente di un personaggio come quella che Palmer chiama una *narrazione incastonata*.<sup>11</sup>

L'effettivo processo di 'unione dei puntini' – l'applicazione del frame della continuità della coscienza e quindi la ricostruzione di una mente sulla base degli spunti forniti dal racconto – usa tre strumenti cognitivi dinamici diversi, ma correlati. Uno strumento è collegato al fatto che il lettore oscilla tra la formulazione di ipotesi sugli atti e la natura della mente narrata e la correzione di queste ipotesi, allorché il racconto fornisce ulteriori dettagli. Un altro strumento consente al lettore di attribuire volta per volta un passato, un presente e un futuro alla mente narrata.<sup>12</sup> L'ultimo strumento è strettamente correlato con l'assunto che sia le menti narrate, sia quelle reali debbano essere comprese sulla base di un'alternanza di stati durevoli e cambiamenti dinamici.<sup>13</sup>

Il passo che segue è l'inizio del frammento di *Fame* pubblicato anonimo sulla rivista danese *Ny Jord* nel 1888:

It was in those days when I wandered about hungry in Kristiania, that strange city which no one leaves before it has set its mark upon him. It was an evening two years ago during the spring. I had been sitting in one of the cemeteries working on an article for one of the papers. While I was struggling with this it got to be ten o'clock, darkness came on, and the gate was going to be closed. I was hungry, very hungry. (Hamsun, "Sult" 413)<sup>14</sup>

Lette isolatamente, queste cinque frasi forniscono al lettore un numero di puntini che aspettano solo di essere connessi. La prima frase mette in moto tutti e tre i processi: dal passato verbale inferiamo una differenza tra l'io affamato a Kristiania, che esperisce, e l'io narrante, non più affamato, che racconta la storia. Da «mark» deduciamo che il passato si è impresso sull'«io narrante», e ciò presuppone un cambiamento fra stati durevoli e cambiamenti dinamici. Potremmo visualizzare la situazione come la tipica situazione retrospettiva in cui un 'io narrante' inquadra un 'io narrato'. La terza, la quarta e la quinta frase presentano elementi che consentono al lettore di ricostruire l'«io narrato» come un essere isolato e disperato («cemeteries»), che vuole scrivere ma si trova in difficoltà («struggling»). Inoltre, l'«io» sembra essere affamato e senza soldi e, sulla base di queste informazioni, deduciamo che scriva, forse, per potersi comprare del cibo. Combinando queste inferenze con quelle derivanti dalla prima frase, il lettore stabilisce che il povero scrittore che lotta tra i defunti nel crepuscolo riesce in qualche modo a superare la propria crisi, dal momento che egli è una versione precedente della mente che racconta la storia, cosicché deve essere sopravvissuto. La seconda frase sottolinea con forza che i due 'io' devono essere percepiti come due istanze della stessa mente, separate dal tempo e dotate di differenti privilegi epistemologici.

Ora rivolgeremo la nostra attenzione alla versione finale del testo, intitolata *Fame (Sult)* e pubblicata nel 1890. L'incipit si presenta così:

It was in those days when I wandered about hungry in Kristiania, that strange city which no one leaves before it has set its mark upon him..... Lying awake in my attic room, I hear a clock strike six downstairs. It was fairly light already and people were beginning to walk up and down the stairs. Over by the door, where my room was papered with old issues of

<sup>11</sup> I due concetti sono correlati in questo modo: «Il primo [il frame della continuità della coscienza] è il mezzo con cui siamo in grado di costruire le menti finzionali; il secondo [la narrazione incastonata] è il risultato di questa costruzione» (Palmer, *Fictional Minds* 183).

<sup>12</sup> «Il passato viene fatto agire sul presente così da produrre il futuro» (Palmer, *Fictional Minds* 179).

<sup>13</sup> «I personaggi devono rimanere entità stabili [...] ma devono anche cambiare, così da rimanere interessanti» (Palmer, *Fictional Minds* 179).

<sup>14</sup> Lasceremo i passi di Hamsun nelle versioni inglesi commentate dagli autori. N.d.T.

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

*Morgenbladet*, I could see, very clearly, a notice from the Director of Lighthouses, and just left of it a fat, swelling ad for freshly baked bread. (Hamsun, *Hunger* 3; traduzione rivista)

Che cosa è cambiato? La prima frase stabilisce la stessa divisione fra io narrato e io narrante e invita il lettore ad attivare una doppia serie di passati, presenti e futuri: un 'io narrante' e un 'io narrato', entrambi esistenti come parti della stessa mente, una mente che a quel tempo era a Kristiania e aveva fame, ma che ora è altrove a scrivere della propria fame di un tempo.

Tralasciando i ventisette puntini e passando alla seconda frase, notiamo il tempo presente: l'io' è «sdraiato ad occhi aperti» (*lying awake*). Un modo per spiegare o naturalizzare questo passaggio dal passato al presente sarebbe sostenere che il tempo presente della seconda frase sia un presente storico, finalizzato a riattualizzare gli eventi nel loro accadere: l'adesso di *lying* non è quello della narrazione, ma quello del narrato. Una tale spiegazione, tuttavia, faticerebbe a rendere conto del ritorno al passato verbale della frase immediatamente successiva. Niente, nell'azione o nella riflessione rappresentate, sembra suggerire o motivare questo cambiamento, poiché la scena (o situazione) rimane la stessa. E, cosa più importante, una tale spiegazione non renderebbe giustizia ai molti altri cambiamenti temporali di questo tipo che si verificano nel corso della narrazione. Un altro esempio recita: «On reaching the jail, I can see it's past eleven, and I decide to drop in at the editor's then and there. I stopped outside the door to the office to check if my pages were in the right order» (83). Variazioni più elaborate si possono ritrovare nella lunga scena in cui il protagonista inventa la parola *Kubooa* e discute i possibili significati di questa parola appena inventata:

I had made up my mind what the word shouldn't mean, but had taken no decision on what it should mean. That is a minor question! I said aloud to myself, clutching my arm and repeating that it was a minor question. The word had been found, thank God, and it was the main thing. But my thoughts worry me ceaselessly and keep me from falling asleep; nothing seemed to me good enough for this rare word. (76)

L'ultima frase ci mostra in che senso questi cambiamenti nella forma temporale di *Fame* non siano solo parte di una costruzione convenzionale in cui un 'io narrante' sta vicino a un 'io esperiente', diverso dal suo io precedente e dotato della possibilità di distinguere le proprie valutazioni retrospettive dalle proprie azioni ed emozioni del passato. Questi cambiamenti pregiudicano i tentativi del lettore di combinare le due istanze dell'io' nella continuità di una stessa coscienza e lo fanno perché le azioni, i pensieri e i sentimenti del tempo dell'azione si mescolano con le azioni, i pensieri e i sentimenti del tempo della scrittura. Gli effetti dello spostamento dei tempi verbali generano sorpresa e confusione, proprio perché coesistono in un modo tale per cui le differenze tra le esperienze (normalmente attribuite all'io narrato) e i pensieri retrospettivi (normalmente attribuiti all'io narrante) scompaiono in un modo che rende molto difficile, per il lettore, mantenere separate le due istanze dell'io.

Dorrit Cohn ha descritto *Fame* come un caso di *narrazione consonante*: «La presentazione consonante della coscienza passata dipende dall'auto-annullamento della voce narrante e pochi autori di narrativa finzionale autobiografica hanno voluto o sono stati capaci di mettere completamente a tacere questa voce. Hamsun è l'eccezione principale». Tuttavia, questo racconto non è privo di quelli che normalmente vengono descritti come i privilegi di un 'io narrante', e cioè il giudizio e la valutazione delle azioni dell'io narrato; piuttosto, ci troviamo di fronte a uno scenario in cui entrambi questi atti avvengono simultaneamente.

Se Cohn legge il romanzo come se esso fosse basato su un modello retrospettivo o autobiografico (sebbene l'io narrante' taccia), Martin Humpál fa un passo in più: «*Fame* può essere definito un "racconto autobiografico retrospettivo" solo in un senso molto limitato, che riguarda esclusivamente il suo orientamento di genere più superficiale e basilare come discorso

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

in prima persona. Questa definizione, d'altra parte, può essere piuttosto fuorviante, perché il romanzo manca di un carattere esplicitamente retrospettivo» (58).

Ora possiamo commentare i ventisette puntini dell'incipit della versione finale di *Fame*. Questi puntini hanno preso il posto della frase che stabiliva la continuità tra le due istanze della mente, separandole nel tempo e collegandole come parti della stessa mente. Nel frammento di *Fame*, la frase si decodifica così: «Ora sto narrando di questa specifica serata del mio passato». Come si decodifica la sostituzione? Non si decodifica. Piuttosto, essa sottolinea l'allontanamento da uno degli assunti di base del nostro modo di comprendere qualcuno che narra, e cioè il fatto che la narrazione sia retrospettiva. In *Fame*, la parte della coscienza che narra e quella che viene narrata sono fuse in una e quella che ci viene presentata è una coscienza che nella realtà non sarebbe possibile. Cerchiamo di recuperare la continuità, ma siamo costretti a confrontarci con la discontinuità e, se ci ostiniamo a leggere la presentazione della coscienza da parte del romanzo come faremmo di fronte a menti naturali o reali, perdiamo gran parte del significato di questo romanzo.

Come si vede, sull'importanza delle menti innaturali nella narrativa ci sarebbe da dire molto più di quanto non abbia prodotto questa lettura degli incipit delle due versioni di *Fame*. Concentrandosi sugli effetti piuttosto sottili e tuttavia dirompenti provocati dalla manipolazione, all'interno del racconto, di quello che Palmer chiama il *frame della continuità della coscienza*, questa lettura ha riguardato principalmente uno specifico aspetto della costruzione di una mente innaturale, e cioè la temporalità e l'identità nel corso del tempo. Passando a casi più estremi di menti innaturali, questo approccio dovrebbe anche trovare modi per affrontare l'innaturale derivante da quello che le menti narrate pensano e da come lo pensano quando mettono in crisi i tentativi di ricostruirle come menti che funzionano secondo le logiche che guidano la nostra attività quotidiana di *mind reading*.

Qui abbiamo suggerito un modo per portare avanti questo tipo di ricerca: esso consiste nel mettere in contatto i numerosi e utilissimi strumenti analitici sviluppati nel dominio delle scienze cognitive con le narrazioni innaturali, allo scopo di evidenziare i punti di forza e i punti di debolezza dell'applicazione di questi strumenti alle narrazioni che sfidano gli schemi interpretativi tradizionali del lettore, cercando al tempo stesso di sviluppare ulteriormente questi strumenti e di perfezionarli.

### 5. Atti narrativi innaturali

In questa sezione ci occuperemo dei racconti che violano le convenzioni del racconto naturale e, in particolare, del modello della comunicazione narrativa. Come abbiamo visto, gli story-world innaturali contengono scenari ed eventi impossibili dal punto di vista fisico o logico, mentre le menti innaturali costringono il lettore a costruire delle coscienze che sfidano il frame della continuità della coscienza. Gli atti narrativi innaturali comprendono enunciazioni impossibili fisicamente, logicamente, mnemonicamente o psicologicamente. Molti teorici (come Banfield, Patron e Fludernik) hanno già sostenuto che alcune narrazioni letterarie non possano essere intese come un atto di comunicazione da parte di un narratore. Per esempio, Fludernik ritiene che non sia necessario presupporre un narratore per qualsiasi testo narrativo: «Nei testi che non presentano marcatori linguistici che segnalino la presenza di uno speaker (io, elementi deittici, marcatori espressivi e indizi stilistici), la presenza di un narratore è meramente implicita, 'nascosta'. In questi casi, secondo la mia proposta teorica, insistere sulla presenza di uno speaker significa compiere una mossa interpretativa, secondo la quale il lettore conclude che ci deve essere qualcuno che narra la storia, dal momento che c'è un discorso narrativo, e che pertanto ci deve essere un narratore (o una voce narrativa) nascosto all'interno del testo» ("New wine" 622). E che cosa dire, allora, dei testi che usano esplicitamente «io, elementi deittici, marcatori espressivi e indizi stilistici»? Questi racconti prevedono sempre un narratore,

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

diversamente dagli altri? E questa domanda prefigura due tipi di testi del tutto diversi a livello ontologico (443)?

Molti lettori e teorici si sono abituati alla presenza di atti narrativi innaturali – come le narrazioni onniscenti e quelle riflettorizzate – nelle narrazioni finzionali in terza persona. L'uso del pronome di prima persona io, d'altra parte, sembra collegare saldamente il discorso rappresentato a un soggetto antropomorfo. Noi però riteniamo che questa descrizione basata sul mondo reale trascuri molti casi interessanti, come quello dei narratori onniscenti in prima persona. In alcune narrazioni in prima persona, il narratore sa molto più di ciò che potrebbe sapere se fosse una persona reale.

In “The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction”, Henrik Skov Nielsen ha mostrato che la persona a cui fa riferimento il pronome io nelle narrazioni finzionali in prima persona non deve essere necessariamente il narratore. Per quanto strano ciò possa sembrare, la tesi di Nielsen rappresenta una soluzione al problema posto sopra, se ci siano due tipi di testi narrativi ontologicamente diversi, uno con e l'altro senza narratore – un problema che ha perseguitato la teoria narrativa a partire dal lavoro di Käte Hamburger. Questa ripresa di una posizione che non è certo diffusamente accettata risulterà forse sorprendente, ma il fine è dimostrare che gran parte della teoria di Hamburger conserva la propria validità anche rispetto alle narrazioni finzionali in prima persona. Hamburger prende come punto di partenza la distinzione tra discorsi narrativi e non narrativi, sostenendo che nella finzione narrativa non vi sia alcun soggetto dell'enunciazione. Secondo Hamburger, gli enunciati narrativi non sono proposizioni che possano essere vere o false rispetto alla realtà, ma proposizioni che riguardano qualcosa che esiste solo in virtù di questi stessi enunciati. Inoltre, Hamburger ritiene che il caso della narrazione finzionale in prima persona sia del tutto diverso, poiché le narrazioni di questo tipo sono più simili alle autobiografie, che non alla finzione narrativa: qui, il soggetto dell'enunciazione narra qualcosa che esiste indipendentemente dall'enunciazione stessa.

Hamburger sostiene che, se c'è un soggetto dell'enunciazione, allora questo narnerà qualcosa che esiste a priori dalla sua narrazione. Al contrario, se non c'è un soggetto dell'enunciazione, allora gli enunciati finzionali creeranno il mondo che descrivono. Di conseguenza, come riconosce la stessa Hamburger, c'è una differenza insormontabile tra l'ontologia del mondo narrato nell'uno e nell'altro caso e, a suo giudizio, solo il mondo narrato del primo caso appartiene al dominio della finzione vera e propria. Hamburger conclude che la narrazione finzionale in prima persona non appartiene al dominio della finzione vera e propria. La sua conclusione appare decisamente controintuitiva e, storicamente, la narrazione finzionale in prima persona è sempre stata un problema evidente per qualsiasi *no-narrator theory*, dato che sembra indiscutibile che i racconti in prima persona siano prodotti da narratori ‘personalizzati’ in prima persona. Nelle teorie che non prevedono la possibilità di un narratore, quindi, non si è mai trovato un posto per le narrazioni finzionali in prima persona.

Secondo Nielsen, quando il lettore percepisce come autorevoli degli enunciati narrativi che in una narrazione non finzionale qualificerebbero chiaramente il narratore come inattendibile o perfino pazzo, ciò avviene perché le frasi non dovrebbero essere attribuite univocamente al personaggio o a una sua versione più vecchia e più saggia. Questa conclusione ha una conseguenza più ampia: in quanto contrapposti agli enunciati dei testi autobiografici – ed essendo invece simili a quelli della narrazione in terza persona – gli enunciati delle narrazioni finzionali in prima persona non costituiscono affermazioni relative alla realtà. Invece, creano un mondo finzionale che non esiste indipendentemente da questi stessi enunciati.<sup>15</sup>

In questa prospettiva, le narrazioni in prima persona diventano simili a quelle in terza persona. Scopriamo così che possiamo eliminare la distinzione di Hamburger tra narrazioni con

<sup>15</sup> La maggiore parte delle persone, probabilmente, concorderebbe con questa descrizione, che di fatto, però (e come afferma Hamburger), è incompatibile con il fatto di concepire i personaggi narratori come soggetti di enunciazione che parlino di cose nel mondo narrato.

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

o senza soggetto dell'enunciazione: le narrazioni in prima e in terza persona, infatti, sono entrambe caratterizzate dall'assenza di un narratore che parli di qualcosa e da un mondo narrativo creato dagli atti di riferimento.

Ancora una volta, riteniamo che la teoria di Hamburger sia applicabile anche nel dominio della finzione in prima persona, che lei stessa non riusciva a comprendere. L'io, come tutti gli altri elementi della finzione, è creato dal riferimento. Questo vale anche per gli alberi, le case, le navi spaziali e tutte le persone, inclusa la persona a cui si riferisce il pronome di prima persona singolare.

Nella lettura che segue de "Il cuore rivelatore" di Edgar Allan Poe, affronteremo le conseguenze analitiche di un approccio innaturale alla narrativa. Cercheremo di dimostrare che una lettura innaturale giunge a conclusioni e interpretazioni totalmente differenti da quelle prodotte da una lettura mimetica, basata sui parametri del mondo reale. Nel "Cuore rivelatore", la presenza nella narrazione stessa di ciò che viene raccontato mette in crisi radicalmente la distinzione fondamentale tra narrazione e narrato. Anzitutto, consideriamo il titolo. Esso ci informa, evidentemente, che sarà il cuore a svelare, o a parlare. Ma cosa dovrebbe divulgare o comunicare, questo cuore? Il cuore svela che l'assassino è il narratore in prima persona, ma solo se prendiamo in parola questo stesso narratore e se crediamo che il cuore della vittima improvvisamente inizi a battere, con un rumore forte e rivelatore, da sotto le assi del pavimento, cosa alquanto improbabile, dato che i poliziotti non lo sentono. Ci sono ben poche prove a sostegno della tesi che il cuore stia letteralmente parlando, all'interno del mondo narrato.

D'altra parte, in ciò che dice il titolo – che il cuore sarebbe appunto un cuore *tell-tale* (rivelatore) – ci potrebbe essere una verità più profonda. Vale la pena di notare che il sintagma *tell-tale* può essere letto come comprensivo di una o due parole: può essere usato come un aggettivo, nel senso indicato sopra di *rivelatore* [*tale bearing, revealing*], ma anche come un nome, nel senso di *qualcuno che racconta* [*one who tells tales*].<sup>16</sup> Poe lo scrive con il trattino e in tal modo accentua il secondo senso della parola, la parola stessa e il genere del racconto – la narrazione. Quindi il cuore non è solo un cuore rivelatore, ma anche un cuore che racconta. In un certo senso, e come suggerisce il titolo, è il cuore a narrare, ma a livello della narrazione più che a livello di ciò che è narrato. Il racconto si conclude in questo modo:

Was it possible they heard not? Almighty God! — no, no! They heard! — they suspected! — they knew! — they were making a mockery of my horror! — this I thought, and this I think. But anything better than this agony! Anything was more tolerable than this derision! I could bear those hypocritical smiles no longer! I felt that I must scream or die! — and now— again! — hark! louder! louder! louder! *louder!* — "Villains!" I shrieked, "dissemble no more! I admit the deed! — tear up the planks! — here, here! — it is the beating of his hideous heart!" ("Tell-Tale Heart" 31; corsivi dell'originale)

L'ultima pagina del testo alterna verbi al passato e al presente e inoltre usa un presente deittico: «No doubt I now grew very pale [...] and now again! — hark» (31; corsivo dell'originale). I due livelli che dovrebbero essere costituiti dal tempo della narrazione e dal tempo del narrato tendono a fondersi. Di conseguenza, non c'è nessuna situazione esterna al racconto, nessun 'io narrante' che ora sia al sicuro al di fuori dell'allora del narrato. Esposizione e ripetizione convergono e diventano indistinguibili, in modo tale che diventa impossibile decidere se le ultime parole – «now—again» e «here, here!» – appartengano all'ora della narrazione o all'*allora* del narrato. In aggiunta a questa convergenza temporale, verso la fine della narrazione emerge un ritmo estremamente insistente. La narrazione infatti è caratterizzata da due movimenti, nei quali, in primo luogo, il tono emotivo del tempo del narrato arriva a smentire completamente la calma studiata del tempo della narrazione («observe [...] how calmly I can tell

<sup>16</sup> Si veda su [www.oed.com](http://www.oed.com)

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

you the whole story» [29]) e, in secondo luogo, il ritmo arriva a dominare il significato, cosicché il finale è caratterizzato da soprassalti e ripetizioni invece che da sequenzialità narrativa. Entrambi questi movimenti possono essere considerati come conseguenze del fatto che la narrazione venga «straight from the heart».

Nell'ultima pagina, un ritmo quasi claustrofobico toglie il respiro al lettore come al narratore in prima persona e questo ritmo è sostenuto e punteggiato dalla frase «but the noise steadily increased», che viene ripetuta tre volte e culmina infine in una pura sistole trocaica: «louder! louder! louder! *louder!*». Alla fine, il cuore arriva a controllare interamente la narrazione e più di ogni altra cosa sentiamo il battito del cuore, cosa che, se torniamo al testo, ci viene detta proprio nelle ultime parole: «Here, here! — it is the beating of his hideous heart!» (31). Qui la narrazione e il battito del cuore convergono. Sul confine tra logica e linguaggio, il ritmo e l'indicibile prendono il sopravvento: è il *cuore* che sta narrando, qui. Il suono del battito che narra la storia del cuore è in qualche modo invisibile e tuttavia presente in tutto il testo proprio come suono. Arrivati a questo punto, lo sentiamo come l'io, ma non possiamo cercarlo e trovarlo come fanno invece i poliziotti. Le ultime parole del testo creano e nascondono questo suono: «Here, here! — it is the beating of his hideous heart!». Se guardiamo «here» [qui] non vediamo nessun cuore che batte, ma, se ascoltiamo, esso sembra urlarci «Hear, hear!».<sup>17</sup> Sintomaticamente, invece di tornare alla cornice, “Il cuore rivelatore” termina con un momento di orrore e rivelazione e, soprattutto, ciò che viene raccontato – nella forma di riconsiderazioni, dubbi, paure e tensione – si riflette direttamente nella narrazione. Il racconto di Poe inizia con queste parole: «and observe [...] how calmly I can tell you the whole story», ma, quando arriva ai fatti più disturbanti, esso stesso ne è turbato, vacilla e sembra avere il fiato corto, tanto che viene usato il presente deittico. Se quindi il racconto e la narrazione sembrano convergere e ciò che è raccontato sembra accadere qui e ora, diventa difficile, a nostro giudizio, concepire il testo come narrazione di qualcosa che sia già accaduto. Il racconto sembra tematizzare esplicitamente l'idea proposta sopra, secondo la quale non c'è un narratore che parli di qualcosa, ma un mondo narrativo, che comprende l'io e le sue azioni, create dagli atti di riferimento. Che cosa succede, ci si potrebbe domandare, se la struttura della narrazione non prevede che essa ci racconti che cosa sia accaduto, ma che ciò che viene raccontato stia effettivamente accadendo?

Il testo suggerisce ripetutamente che ciò che il pronome di prima persona vorrebbe cancellare non è il vecchio, ma il suo «eye» [occhio]. Si consideri, per esempio, questo passaggio:

I loved the old man. He had never wronged me. He had never given me insult. For his gold I had no desire. I think it was his eye! — yes it was this! He had the eye of a vulture [...]. I found the eye always closed; and so it was impossible to do the work; for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye [...]. The old man was stone dead. His eye would trouble *me* no more. (29-30; corsivo dell'originale)

Nella maggior parte delle versioni attuali che seguono Griswold, l'ultima frase del primo passo citato si presenta così: «One of his eyes resembled that of a vulture» (Poe, *The Complete Tales* 199). Ciò modifica la struttura della frase in senso comparativo e cambia il singolare *eye* nella forma plurale *eyes*. Nella versione originale, il significato della frase diverge da quello della versione di Griswold da un punto di vista semantico e fonetico. A livello semantico, nella versione originale il lettore è portato a pensare al narratore come se questo fosse osservato dall'occhio di un avvoltoio, il quale, come sa ogni lettore di narrativa pulp, è sempre in cerca di creature morenti o già morte. Da un punto di vista fonetico, è significativo che Poe si attenga alla forma singolare per tutto il racconto. È abbastanza evidente, quindi, che l'io non vorrebbe uccidere il vecchio, ma il suo «eye», «his Evil Eye». E a essere distrutto dall'omicidio non è solo

<sup>17</sup> «Hear e here sono omofoni: sono pronunciati allo stesso modo, ma hanno significati differenti.

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

L'occhio – «the Evil Eye» –, ma anche l'io malvagio: «the Evil I».<sup>18</sup> In modo molto più sfuggente di «William Wilson», «Il cuore rivelatore» sembra generare precisamente l'effetto che «William Wilson» spiega nelle ultime parole del racconto che porta il suo nome:

*You have conquered, and I yield. Yet henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist—and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.* (Poe, *The Complete Poems* 292; corsivo dell'originale)

È precisamente dal punto in cui il narratore crede di essere finalmente libero dal suo doppio, essendosi liberato dall'occhio [*the eye*], che il cuore prende il sopravvento e la prima persona non è più padrona delle sue parole. Inoltre, questo punto è messo doppiamente in rilievo, sia come il punto dell'appartamento in cui il protagonista sente il cuore raccontare storie su di lui e, contro il proprio volere, è costretto ad ascoltare le accuse che gli vengono rivolte, sia come un punto del racconto, il quale – proprio quando è necessario rendere il discorso del cuore – sembra essere assunto ancora più chiaramente dal cuore, ma non nel senso che esso stia letteralmente parlando nel mondo narrato, ma nel senso che esso, come narratore, produce la propria rivelazione dell'assassinio del protagonista, contro il suo consenso, al livello della narrazione.

Non è che una lettura naturale del testo sia impossibile – anche se essa dovrebbe rendere conto della fusione del tempo della narrazione con il tempo dell'azione ecc. James Phelan, nei suoi utilissimi commenti a questo saggio, ci ha proposto una lettura molto sottile, secondo la quale «la storia sembra presentarci un personaggio così sopraffatto dal senso di colpa da arrivare a immaginare che il cuore batta così forte da essere udito, così sopraffatto che, quando diventa narratore, la sua colpa rimane tanto forte da fargli perdere la calma e il distacco della retrospettiva [...] e la sua narrazione è influenzata dal fatto che egli senta il cuore nuovamente come lo sentiva prima».

Una lettura di questo tipo è non solo plausibile, ma anche persuasiva, e probabilmente non può essere confutata. Si potrebbe arrivare a dire che le spiegazioni naturali e innaturali in certo modo si completano a vicenda, poiché nell'opera di Poe la volontà aliena e il discorso impersonale sono inestricabilmente collegati, a prescindere dal fatto che il discorso involontario sia causato da una colpa insostenibile o meno e a prescindere anche dall'altro fatto che ciò si manifesti tramite un cuore rivelatore o tramite un gatto nero in una cripta. L'incontro con una volontà contraria che sopraffà la volontà propria del soggetto e con un discorso impersonale si colloca nel processo stesso della narrazione in entrambe le spiegazioni.

Si potrebbe osservare, tuttavia, che il narratore mostra ben pochi segni di rimorso e che non sembra tanto sopraffatto dal senso di colpa, quanto soddisfatto e perfino orgoglioso del proprio atto. In secondo luogo, si potrebbe sostenere che la spiegazione naturale non renda giustizia a molti elementi che contraddicono la situazione naturale della narrazione, entro la quale l'atto narrativo, al momento della narrazione, prevede un'unità di *io*, *qui* e *ora*. Infatti, il testo sembra compromettere strategicamente tutti e tre gli elementi, dal momento che l'ora è «now—again», e quindi sia ora, sia allora, che, analogamente, «here» è assai sfuggente nel suo accostarsi per omofonia sia alla vista sia all'udito e nel suo riferimento ambiguo alla situazione del narrato come della narrazione e che, infine, il gioco su *I* e *eye* fa sì che sia difficile stabilire univocamente se il riferimento sia a colui che parla o al suo antagonista. In questo testo così ossessivamente attento alla vista e all'udito, sembra improbabile che il fatto che l'uso di omofoni (parole che hanno lo stesso suono, ma sono scritte diversamente) sia collegato, rispettivamente, alla vista e all'udito, sia una coincidenza. Quando una narrazione che verte su un discorso impersonale tende anche alla spersonalizzazione, le descrizioni naturali, e cioè basate sul mondo reale, tendono a diventare problematiche. La risonanza del discorso impersonale

<sup>18</sup> Si vedano anche Pillai e Robinson.

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

nel discorso del soggetto dell'enunciazione come in quello del soggetto enunciato istituisce un processo paradossale e di reciproco annullamento, nel quale 'io narrato' e 'io narrante' e tempo del narrato e tempo della narrazione diventano indistinguibili e non possono più funzionare come concetti operativi per il testo che ne deriva. Come abbiamo dimostrato, nel racconto di Poe l'esistenza del soggetto è messa in dubbio – quanto meno l'esistenza del soggetto letterario che tradizionalmente cerchiamo di comprendere e afferrare in modi simili a quelli in cui cerchiamo di comprendere i soggetti del mondo reale. Qui invece troviamo un discorso che si riferisce al soggetto come a un 'io', ma senza appartenergli. Costruire la 'mente' del protagonista sembra essere un compito molto diverso dalla costruzione delle menti nell'interazione quotidiana.

### 6. Conclusioni, questioni aperte e nuove prospettive

Questo articolo ha delineato la cornice teorica di base di quella che vorremmo chiamare *narratologia innaturale*. Più precisamente, ha fornito una definizione del termine *innaturale* e ha proposto un abbozzo dei nostri propositi e dei nostri obiettivi, discutendo inoltre le conseguenze analitiche di un approccio ai racconti da una prospettiva non mimetica. Come abbiamo messo in luce, le nostre letture innaturali di storyworld, menti e atti narrativi portano a conclusioni e interpretazioni diverse da quelle dei modelli tradizionali basati esclusivamente sulla nostra conoscenza del mondo reale.

Dal nostro punto di vista, ci sono essenzialmente due modi per rispondere alle sfide interpretative poste dai racconti innaturali. In primo luogo, come abbiamo mostrato nella sezione intitolata «Storyworld innaturali», si può cercare di confrontarsi con l'innaturale riorganizzando e ricombinando script e frame già esistenti. Per esempio, potremmo cercare di dare un senso alle impossibilità logiche della "Babysitter", di Robert Coover, intraprendendo un processo di ampliamento dei frame che ci permetta di prospettare uno scenario impossibile in cui i processi interiori abbiano lo stesso statuto ontologico della realtà esterna. Quindi, si può sostenere che il testo giochi con una pletera di opzioni diverse, permettendoci di scegliere quella che preferiamo.

In secondo luogo, in alternativa a tali proposte più o meno intrepide di interpretazione, che derivano dal «bisogno umano di creare significato» (Fludernik, *Fictions* 457), si può semplicemente accettare il fatto che molti racconti trascendano le situazioni che è possibile immaginare nel mondo reale. In un certo senso, si può dire senza tema di contraddizione che, se il racconto orale spontaneo è una manifestazione prototipica della narrazione, allora molti racconti letterari divergono dal prototipo. Da questo punto di vista, i racconti letterari sono più o meno atipici. Tuttavia, assumere che molti romanzi, racconti e testi narrativi letterari di altro tipo stiano alla categoria della narrazione come gli emù stanno alla categoria *uccello* (si veda Herman, *Basic Elements*) potrebbe non essere del tutto esente da problemi. Trattando i racconti innaturali come casi marginali, potremmo lasciarci sfuggire degli elementi decisivi. Per esempio, la narrazione in prima persona al tempo presente (la cosiddetta narrazione simultanea) può indubbiamente essere assimilata a fenomeni del mondo reale come le cronache delle partite di calcio. Noi però crediamo che un approccio mimetico di questo tipo finisca con il banalizzare la letteratura (inoltre, vale la pena di notare che le cronache delle partite di calcio non sono auto-diegetiche e che avvengono immediatamente dopo l'azione, piuttosto che contemporaneamente a essa). Queste istanze narrative si comprendono meglio come forme che mettono in risalto la resistenza del testo a descrizioni nei termini del mondo-reale e il potere creativo dei dispositivi finzionali. Invece di cercare di forzare tutti i racconti entro uno stesso schema, potremmo accettare che alcuni di essi siano situati e altri no, o che alcuni presuppongano un

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

narratore e altri no, e quindi analizzare le possibili conseguenze, come abbiamo cercato di fare sopra.<sup>19</sup>

Anche se nelle nostre analisi ci siamo concentrati sulla narrativa finzionale, vorremmo osservare che le caratteristiche innaturali sono elementi costitutivi, importanti e problematici della maggior parte delle narrazioni e che il sintetico e il mimetico, o l'innaturale e il naturale, sono spesso intrecciati. In quanto narratologi innaturali, vogliamo essere pronti a cogliere l'innaturale per ritrovarlo, eventualmente, là dove altri, con i loro orientamenti mimetici, non lo rilevano. Vorremmo concludere l'articolo indicando alcune delle nuove prospettive e delle questioni aperte derivanti dal nostro approccio innaturale.

Per prima cosa, la presenza nelle narrazioni di elementi innaturali solleva la questione fondamentale e fondamentalmente elusiva della relazione tra narrativa e finzione. In questo articolo abbiamo affrontato i fenomeni innaturali esclusivamente all'interno di testi finzionali più o meno sperimentali. Questo, tuttavia, non significa che tali fenomeni si presentino soltanto nella letteratura finzionale sperimentale. I testi realisti standard, per esempio, sono pieni di elementi innaturali quali narrazione onnisciente, parallelismi, intrecci senza sbavature, chiusure perfette o, per dirla con James Phelan, «narrazione ridondante» (1-30). Anche i racconti riflettorezzati della letteratura modernista sono innaturali nella misura in cui, nel mondo reale, non possiamo leggere le menti delle altre persone; tuttavia, lo possiamo fare nel mondo della finzione e questo, almeno in parte, è ciò che rende i testi modernisti così avvincenti e interessanti. Vale anche la pena di notare che molta della fiction più recente – come il romanzo di Bret Easton Ellis *Glamorama* e *Waiting for the Barbarians*, di J.M. Coetzee – usa la narrazione in prima persona al presente. Interessante è la definizione che Dorrit Cohn propone del «presente finzionale» come di una «postura verbale 'impossibile' del narratore»; questi racconti, secondo la studiosa, hanno «il vantaggio di svincolare il testo narrativo da un'origine fissata nel tempo» (106).

Inoltre, gli elementi innaturali non si trovano solo nei racconti finzionali. Come afferma altrove Iversen, storyworld, menti e atti narrativi innaturali non solo si incontrano anche nei testi non finzionali, ma in alcuni casi (come nelle narrazioni del trauma) ne costituiscono l'essenza profonda (“In Flaming Flames”). Un punto di partenza per future ricerche potrebbe essere l'osservazione che eventi orribili e/o sublimi verificabili nel mondo reale sembrano richiedere dispositivi innaturali, al di là della distinzione tra testi finzionali e non finzionali. Un esempio potrebbe essere *La Mémoire et les Jours*, la testimonianza di Charlotte Delbo, deportata e prigioniera ad Auschwitz. Questa autobiografia ci mette davanti due versioni reciprocamente esclusive dell'«io narrante», che si risolvono in uno scenario che Lawrence L. Langer descrive opportunamente come «due voci che competono per il primato [...] ciascuna onesta, ciascuna incompleta» (3).<sup>20</sup>

Il nostro approccio innaturale solleva molte domande: quale potrebbe essere una definizione positiva del concetto di racconto che includa tutti i racconti, naturali e innaturali, ed escluda contemporaneamente i testi non narrativi? Qual è la differenza tra un racconto innaturale e un testo che non è nemmeno un racconto? Possiamo distinguere in modo netto fra testi non narrativi, da una parte, e racconti innaturali, dall'altra? In altre parole, quali sono le caratteristiche oggettive che i racconti naturali condividono con gli altri racconti? Quale

<sup>19</sup> Di recente, H. Porter Abbot ha introdotto un'utile distinzione tra diversi tipi di «difficoltà narrativa», che portano a quella che egli chiama «resistenza del lettore» (“Immersion” 131): il tipo «defamiliarized» (con riferimento a Šklovskij), quello «veiled» (con riferimento a Derrida, de Man e Miller) e il «cognitive sublime». In contrasto con le prime due proposte, il contributo personale di Abbott non vuole arrivare a un'interpretazione negativa o positiva; piuttosto, esso implica «un'immersione in uno stato di disorientamento». Il primo tipo di effetto e di reazione di Abbot è correlato con il nostro primo tipo di reazione, mentre gli altri due sono correlati con diversi aspetti del nostro secondo tipo di reazione.

<sup>20</sup> Sul versante letterario, un esempio classico è *Speak Memory: An Autobiography Revisited*, di Vladimir Nabokov, le cui caratteristiche innaturali sono state notate da Christian Morau (40-53).

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

potrebbe essere una definizione di tutti i racconti, ovvero una definizione che tenga conto delle caratteristiche di cui le definizioni naturali non tengono conto? Cosa dobbiamo pensare del fatto che i testi non finzionali possano usare una serie di dispositivi e caratteristiche innaturali (Nielsen, *Natural Authors*) che, paradossalmente, tendono a essere trascurate da quelle teorie che prendono le mosse dal racconto naturale? Peraltro, arrivare a una definizione che si applichi a tutti e solo i racconti sulla base di un insieme davvero minimo di elementi identificativi potrebbe rivelarsi impossibile.

In secondo luogo, si potrebbe essere orientati ad analizzare la relazione tra racconti innaturali e temporalità per come essa si riflette nelle questioni relative al mutamento delle convenzioni nella storia letteraria. Si potrebbe sostenere che i racconti innaturali e l'invenzione di nuove tecniche e modi di raccontare che fino ad allora erano stati giudicati 'impossibili' siano tra le forze più rilevanti della storia letteraria: nuovi modi di raccontare non sono solo nuovi modi di raccontare le stesse storie, in quanto espandono il repertorio del narrabile. E questa idea è connessa alle questioni della convenzionalizzazione e della naturalizzazione. Non c'è dubbio che le nuove forme e le nuove tecniche (come l'onniscienza narrativa, il racconto riflettore, la narrazione simultanea e i racconti in seconda persona o in prima persona plurale), con il tempo, diventino convenzionali. Questo però non significa necessariamente che vengano anche naturalizzate. Pertanto, vorremmo anche rilevare l'intrinseca innaturalità di certe forme ormai convenzionali, per esempio, l'uso dell'onniscienza nelle opere tradizionali del realismo o l'uso della narrazione in prima persona al tempo presente in molta narrativa recente. La differenza tra naturalizzazione e convenzionalizzazione è cruciale: come abbiamo detto, molte forme narrative convenzionali contengono ancora un grado di innaturalità ed è importante evidenziare questo fatto (Nielsen, "Unnatural Narratology"). Più precisamente, vogliamo distinguere tra scenari ed eventi innaturali che sono già stati convenzionalizzati e convertiti in una categoria cognitiva (come l'animale parlante, il narratore onnisciente o dispositivi quali il discorso indiretto libero e la psiconarrazione) e scenari ed eventi innaturali che ancora ci colpiscono come bizzarri, strani o inusuali.

In terzo luogo, quando ci si confronta con l'innaturale nella narrativa, è necessario prendere in considerazione i problemi relativi a contesto, autori e lettori e intenzioni. In che misura dobbiamo tenere conto delle differenze culturali tra diversi autori e lettori, per dire che cosa conti come innaturale? È possibile dire che cosa sia naturale e che cosa innaturale, senza tenere conto delle differenze culturali e storiche? E se la nozione di naturale dell'emittente differisce ampiamente da quella del ricevente?

Richard Carstone, uno dei personaggi principali del romanzo di Dickens *Bleak House*, sintetizza bene la nostra conclusione: «tutta questa faccenda ci mette in una situazione innaturale, con cui le relazioni naturali sono incompatibili» (599). Dal nostro punto di vista, l'innaturale è ovunque ed è giunto il tempo che la teoria narrativa si disponga a riceverlo.

### Bibliografia<sup>21</sup>

Abbott, H. Porter. "Immersion in the Cognitive Sublime: The Textual Experience of the Extratextual Unknown in García Márquez and Beckett". *Narrative*, vol. 17, no. 2, 2009, pp. 131-41.

---. "Unreadable Minds and the Captive Reader". *Style*, vol. 42, no. 4, 2008, pp. 448-70.

<sup>21</sup> La bibliografia dell'articolo originale è stata aggiornata per rendere conto di eventuali nuove edizioni delle opere citate. Inoltre, si è sostituito il riferimento alla traduzione inglese del racconto citato di Carpentier con uno a una traduzione italiana.

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

- Alber, Jan. "Impossible Storyworlds—And What To Do with Them". *Storyworlds: A Journal of Narrative Study*, vol. 1, no. 1, 2009, pp. 79-96.
- . "The 'Moreness' or 'Lessness' of 'Natural' Narratology: Samuel Beckett's 'Lessness' Reconsidered". *Style*, vol. 36, no. 1, 2002, pp. 54-75. Riedito in *Short Story Criticism*, 74, 2004, pp. 113-24.
- . "Unnatural Narratives". *The Literary Encyclopedia*, www.litencyc.com, 2009.
- . *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. U of Nebraska P, 2016.
- Alber, Jan, and Rüdiger Heinze, a cura di. *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. De Gruyter, 2011.
- Amis, Martin. *Time's Arrow*. Harmony, 1991.
- Andersen, Richard. *Robert Coover*. Twayne, 1981.
- Carpentier, Alejo. "Viaggio al seme". *Guerra del tempo*. 1958. Traduzione di Maria Nicola, Sclerio, 2019, pp. 11-43.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell UP, 1978.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton UP, 1978.
- Coover, Robert. "The Babysitter". *Pricksongs and Descants: Fictions by Robert Coover*, Plume, 1969, pp. 206-39.
- . "The Elevator". *Pricksongs and Descants: Fictions by Robert Coover*, Plume, 1969, pp. 125-37.
- Dickens, Charles. *Bleak House*. A cura e con introduzione di Nicola Bradbury, Penguin, 2003.
- Eco, Umberto. *The Limits of Interpretation*. Indiana UP, 1990.
- Ellis, Bret Easton. *Glamorama*. Alfred A. Knopf, 1999.
- Fludernik, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Routledge, 1993.
- . "Natural Narratology and Cognitive Parameters". *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, a cura di David Herman, CSLI Publications, 2003, pp. 243-67.
- . "New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing". *New Literary History*, 32, 2001, pp. 619-38.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Traduzione di Jane E. Lewin, Cornell UP, 1988.
- Gerrig, Richard. *Experiencing Narrative Worlds*. Yale UP, 1993.
- Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. Klett, 1957.
- Hamsun, Knut. *Hunger*. Traduzione di Sverre Lyngstad, Rebel Inc., 1996.
- . *Sult*. Nordisk Forlag, 1980.
- . "Sult". *Ny Jord*, 1, 1888, pp. 413-56.
- Heinze, Rüdiger. "Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction". *Narrative*, vol. 16, no. 3, 2008, pp. 279-97.
- Herman, David. *Basic Elements of Narrative*. Wiley-Blackwell, 2009.

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

- . Introduction. *The Cambridge Companion to Narrative*, a cura di David Herman, Cambridge UP, 2007, pp. 3-21.
- . *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. U of Nebraska P, 2002.
- . "Storyworld". *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, a cura di David Herman, Manfred Jahn e Marie-Laure Ryan, Routledge, 2005, pp. 569-70.
- Humpál, Martin. *The Roots of Modernist Narrative: Knut Hamsun's Novels Hunger, Mysteries and Pan. Solum*, 1998.
- Iversen, Stefan. "Den uhyggelige fortaelling i Johannes V. Jensens tidlige forfatterskab" ["The Uncanny Narrative in the Early Works of Johannes V. Jensen"]. PhD thesis, Aarhus U, 2008.
- . "In Flaming Flames?: Crises of Experientiality in Non-Fictional Narratives". *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, a cura di Jan Alber e Rüdiger Heinze, pp. 89-103.
- Kennedy, Thomas E. *Robert Coover: A Study of the Short Fiction*. Twayne, 1992.
- Labov, William. *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. U of Pennsylvania P, 1972.
- Langer, Lawrence L. *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. Yale UP, 1991.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Philosophical Papers and Letters*. Vol. 2, a cura e traduzione di Leroy E. Loemker, Reidel, 1969.
- Mäkelä, Maria. "Possible Minds: Constructing—and Reading—Another Consciousness as Fiction". *FREE Language INDIRECT Translation DISCOURSE Narratology: Linguistic, Translational, and Literary-Theoretical Encounters*, a cura di Pekka Tammi e Hannu Tømmola, Tampere UP, 2006, pp. 231-60.
- . "Who Wants to Know Emma Bovary? How to Read an Adulterous Mind through Fractures of FID". *Linguistic and Literary Aspects of Free Indirect Discourse from a Typological Perspective*, a cura di Pekka Tammi e Hannu Tømmola, Tampere UP, 2003, pp. 55-72.
- Margolin, Uri. "Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative". *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, a cura di David Herman, CSLI, 2003, pp. 271-94.
- Moraru, Christian. *Memorious Discourse: Reprise and Representation in Postmodernism*. Fairleigh Dickinson UP, 2005.
- Nielsen, Henrik Skov. "The Impersonal Voice in First Person Narrative Fiction". *Narrative*, vol. 12, no. 2, 2004, pp. 133-50.
- . "Natural Authors, Unnatural Narratives". *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, a cura di Jan Alber e Monika Fludernik, Ohio State UP, 2010.
- . "Unnatural Narratology, Impersonal Voices, Real Authors, and Non-Communicative Narration". *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, a cura di Jan Alber e Rüdiger Heinze, pp. 71-88.
- Palmer, Alan. *Fictional Minds*. U. Of Nebraska P, 2004.
- . "Realist Novel". *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, a cura di David Herman, Manfred Jahn e Marie-Laure Ryan, Routledge, 2005, pp. 491-92.
- Petitjean, Tom. "Coover's 'The Babysitter'". *Explicator*, vol. 54, no. 1, 1995, pp. 49-51.

## Narrativa innaturale, narratologia innaturale

Alber, Iversen, Nielsen e Richardson

- Phelan, James. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell UP, 2005.
- Pillai, Johann. "Death and its Moments: The End of the Reader in History". *MLN*, vol. 112, no. 5, 1997, pp. 836-75.
- Poe, Edgar Allan. *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe*. Alfred A. Knopf, 1958.
- . *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Castle Books, 2001.
- . "The Tell-Tale-Heart". *The Pioneer*, January 1843, pp. 29-31.
- Priest, Graham. "What is so Bad about Contradictions?". *The Journal of Philosophy*, vol. 95, no. 8, 1998, pp. 410-26.
- Richardson, Brian. "Beyond Poststructuralism: Theory of Character, the Personae of Modern Drama, and the Antinomies of Critical Theory". *Modern Drama*, 40, 1997, pp. 86-99.
- . "Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction". *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, a cura di Brian Richardson, Ohio State UP, 2002, pp. 47-63.
- . "Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others". *Narrative*, vol. 9, no. 2, 2001, pp. 168-75.
- . "Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame". *Narrative*, vol. 8, no. 1, 2000, pp. 23-42.
- . *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Ohio State UP, 2006.
- . "Voice and Narration in Postmodern Drama". *New Literary History*, 32, 2001, pp. 681-94.
- Robinson, E. Arthur. "Poe's 'The Tell-Tale Heart'." *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 19, no. 4, 1965, pp. 369-78.
- Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge UP, 1994.
- Ryan, Marie-Laure. "From Parallel Universes to Possible Worlds. Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative". *Poetics Today*, vol. 27, no. 4, 2006, pp. 633-74.
- . "Possible-Worlds Theory". *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, a cura di David Herman, Manfred Jahn e Marie-Laure Ryan, Routledge, 2005, pp. 446-50.
- . "Temporal Paradoxes in Narrative". *Style*, vol. 43, no. 2, 2009, pp. 142-64.
- Shklovsky, Victor. "Art as Technique". *Russian Formalist Criticism*, a cura di Lee T. Lemon e Marion J. Reis, U of Nebraska P, 1965, pp. 3-24.
- Tammi, Pekka. "Against 'Against' Narrative". *Narrativity, Fictionality, and Literariness: The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*, a cura di Lars-Åke Skalin, Örebro UP, 2008, pp. 37-55.
- . "Against Narrative ('A Boring Story')". *Partial Answers*, vol. 4, no. 2, 2006, pp. 19-40.
- Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. [Aesthetic Illusion and the Shattering of Illusion in Narrative: Theory and History with a Focus on Anti-Illusionist Narratives in English.]* Niemeyer, 1993.
- Zunshine, Lisa. "Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness". *Narrative*, vol. 11, no. 3, 2003, pp. 270-91.
- . *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Ohio State UP, 2006.