

## Verso una narratologia 'naturale'

Monika Fludernik

Albert-Ludwigs-Universität, Friburgo

---

### Abstract

Si traduce qui, per la prima volta in lingua italiana, un testo di Monika Fludernik. Si tratta di un saggio, pubblicato nel 1996 sul «Journal of Literary Semantics», in cui la studiosa austriaca anticipa alcuni dei contenuti che pochi mesi più tardi andranno a costituire il primo capitolo della sua opera a oggi più nota, e cioè *Towards a 'Natural' Narratology*. Tra le sue pagine, che di quest'ultima riprendono il titolo, Fludernik si sofferma sulle basi della propria teoria narratologica, oggi assai diffusa a livello internazionale ma al contrario poco o punto penetrata in Italia. A partire dai concetti di esperienzialità e racconto naturale, viene illustrato un paradigma teorico – la narratologia 'naturale', appunto – per più versi lontano dalle proposte di molti narratologi «classici», anzitutto nella misura in cui pone al suo centro il lettore, il suo coinvolgimento cognitivo con i testi. Non solo. Nel corso della trattazione Fludernik sottolinea come tale paradigma possa essere esteso in senso diacronico, come cioè i suoi presupposti consentano d'integrare le trasformazioni dai testi subite nel corso del tempo. In altre parole, esso si presta ad accogliere al suo interno una vasta gamma di forme narrative, dalle pratiche narrative orali alla scrittura storiografica, e dai romanzi modernisti a larga parte della *fiction* secondonovecentesca.

La traduzione del saggio è fatta precedere da un'introduzione di carattere più generale in cui viene presentato il pensiero di Monika Fludernik, e insieme valutato il suo apporto al dibattito teorico sviluppatosi in seno alla comunità scientifica a partire dai primi anni Duemila.

---

### Parole chiave

Monika Fludernik, *Verso una narratologia 'naturale'*, narratologia, cognitivism, esperienzialità.

### Contatti

filippo.pennacchio@gmail.com

---

## Introduzione

di Filippo Pennacchio

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

addetti ai lavori, ma viceversa sconosciute – è da credere – a chi non abbia frequentato gli sviluppi cui la teoria narratologica è andata incontro negli ultimi anni.

Uno dei primi tentativi, a ogni modo. All'altezza del tardo 2012, sempre Carocci ha dato infatti alle stampe un volume, stavolta incluso nella collana «Studi superiori», a titolo *Il racconto*,<sup>I</sup> in cui Paolo Giovannetti riparte proprio da alcune proposte di Fludernik per (ri)discutere il concetto stesso di racconto (da intendersi ovviamente non come *short story*, bensì come equivalente, va da sé imperfetto, dell'inglese *narrative* e del francese *récit*).<sup>II</sup> Non solo. Per il loro tramite Giovannetti mette in luce le articolazioni interne ai domini di finzionalità e narratività, la fallacia intrinseca ad alcune dicotomie – per esempio quella tra *fabula* e *intreccio* – spesso assunte *for granted*, la necessità di rivedere i criteri in base ai quali si distingue ciò che è narrativo da ciò che invece narrativo non è. Né manca di sottolineare, va detto, come tali proposte consentano di compensare molte lacune della narratologia «classica», strutturalista in senso lato.

Dirò a breve in che cosa consistono tali compensazioni, e quali sono queste lacune, ma intanto è bene sottolineare come entrambi i testi in questione testimonino dell'esigenza di 'importare' nel dibattito in lingua italiana una proposta teorica già da molto tempo in circolazione. In larga parte dell'universo *global*, in effetti, la narratologia da Fludernik sviluppata già intorno alla metà degli anni Novanta rappresenta un modello affatto noto: *il* modello, anzi, con il quale è quasi d'obbligo confrontarsi, da cui è necessario ripartire per elaborare nuove proposte teoriche. Per dirne una, nell'aprile 2013 in cui queste righe sono scritte si dibatte ormai ampiamente di una «unnatural narratology», di una narratologia innaturale, cioè, ma anche di «unnatural narratives», di «nonmimetic fiction» e di un più generale oltrepassamento di alcuni cosiddetti «modelli mimetici». Riprendendo gli assunti formulati da Fludernik in *Towards a 'Natural' Narratology*, dove in buona sostanza si ipotizza – vedi *infra* – che larga parte delle *narratives* di ogni tempo e luogo avrebbero una matrice «naturale», essendo costruite a partire da *pattern* in vigore nel mondo reale, un'équipe di studiosi gravitanti tra nord Europa e Stati Uniti ha messo in luce come «Many narratives defy, flaunt, mock, play, and experiment with some (or all) of [the] core assumptions about narrative» (Alber et al., *Unnatural* 114); come insomma molta parte dei testi di finzione decostruisca – poniamo – l'immagine antropomorfa del narratore, il concetto di *mindreading* o quelli di tempo e spazio. E al limite hanno elaborato, questi studiosi, una serie di proposte che si facciano carico di descrivere tali caratteristiche, di sistematizzarle all'interno di un paradigma teorico in grado di «approximate and conceptualize Otherness, rather than to stigmatize or reify it» (Alber and Heinze, «Introduction» 2).<sup>III</sup>

Appunto. Laddove a livello internazionale i testi di Fludernik sono ormai considerati alla stregua di classici, in Italia il suo pensiero è a stento penetrato. Di modo che operazioni come quelle promosse da Carocci finiscono per rimarcare una sorta di scollamento temporale: l'asimmetria tra la (scarsa – o peggio: nulla) ricezione nostrana e la (notevole) fortuna di cui nel resto del mondo godono i suoi testi. E ciò rischia di risultare ancor più vistoso se si considera che detti testi hanno svolto e continuano a svolgere un ruolo deci-

---

<sup>I</sup> Recentemente ne ha discusso Stefano Ballerio sulle pagine di «Enthymema» (Rev. of *Il racconto*).

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

<sup>III</sup> A riguardo, cfr. anche il botta-e-risposta sulle pagine di «Narrative» tra Alber-Iversen-Nielsen-Richardson e Fludernik stessa, «contenuto» in Fludernik, «How Natural» e in Alber et al., «What is Unnatural?».

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

Di qui la decisione di dare voce, per la prima volta in italiano, direttamente al pensiero di Fludernik, attraverso la traduzione di un importante saggio edito nel 1996 sulle pagine del «Journal of Literary Semantics». Più nello specifico, si tratta di un intervento che con minime variazioni<sup>V</sup> riprende il primo capitolo del suo testo a oggi più noto, appunto *Towards a 'Natural' Narratology*, incentrato sulla messa in rilievo delle principali invarianti teoriche sottese alla proposta di una narratologia ‘naturale’. L'intenzione, traducendolo, è quella di colmare il *gap* di cui sopra, nella convinzione che gli assunti esposti tra le sue pagine siano di grande importanza rispetto agli attuali sviluppi degli studi narratologici. Ma anche perché, di fatto, si ritiene che altrettanto importanti siano le implicazioni metodologiche, le ricadute operative di tali assunti: il contributo effettivo allo studio dei testi narrativi. Nel contempo, con esso si intende introdurre al pubblico italiano la sua autrice, presentare il profilo di una studiosa attiva già a partire dalla metà degli anni Ottanta.

Operazione, quest'ultima, non del tutto agevole, a ben vedere. È in effetti difficile sintetizzare in poche parole il contributo di Monika Fludernik (Graz, 1957) alla causa narratologica, e altresì dare conto del suo percorso: sia perché la mole di testi negli anni data alle stampe è assai vasta,<sup>VI</sup> sia perché gli aspetti da lei sondati sono molteplici, spesso afferenti, per così dire, a diversi comparti teorici. Un rapido *excursus* nell'opera della studiosa austriaca mostra infatti come ad attrarne l'attenzione siano stati volta a volta precise marche discorsive – in particolare, il discorso indiretto libero –, alterazioni più e meno vistose dei modi tradizionali di raccontare – il *present-tense* è al centro di almeno tre importanti saggi (“The Historical Present Tense”, “The Historical Present Tense in English Literature”, “Chronology”); sulle *you-narratives* cura un numero monografico della rivista «Style» (*Second-Person*) –, ma anche problemi inerenti alla definizione dei generi letterari (“History and Metafiction”), al ruolo del lettore svolto nei processi interpretativi (“Narrative Schemata”), alla funzione del linguaggio retorico (il volume più recente da lei curato – *Beyond* – raccoglie una serie di interventi intorno alla metafora). Testi cui andrebbero ag-

---

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

<sup>V</sup> Le più significative delle quali verranno segnalate *infra*.

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

giunti alcuni contributi di stampo tematico,<sup>VII</sup> insieme a un volume e a diversi saggi in cui sono affrontate questioni riconducibili a un ambito genericamente definibile come *postcolonial* (*Hybridity*, “Cross-Mirrorings”, “The Narrative Forms”). Né è da trascurare il fatto – su cui qualcosa in più dirò nelle prossime righe – che i testi a partire dai quali vengono condotte tali indagini non sono vincolati a un preciso arco temporale, né a una e una soltanto tradizione letteraria. Se infatti il *core* delle analisi di Fludernik s’impenna su alcuni capisaldi del modernismo (tra i nomi che più spesso ricorrono tra le sue pagine, vanno ricordati per lo meno quelli di Virginia Woolf e Katherine Mansfield), a essere presi in considerazione sono altresì autori premoderni (particolare rilievo nel contesto della sua teoria svolge l’inglese Aphra Behn)<sup>VIII</sup> e – all’estremo opposto – postmoderni, quando non sperimentali *tout court* (è il caso dell’inglese Gabriel Josipovici, cui nel 2000 dedica un intero volume monografico – *Echoes*). Un repertorio testuale che se da un lato suggerisce come sottesa alla proposta di Fludernik sia una sorta di tensione diacronica,<sup>IX</sup> dall’altro è consustanziale all’elaborazione di una teoria i cui parametri, come vedremo, sono suscettibili di variare nel corso del tempo, di essere ridefiniti pari passo al procedere della storia della letteratura.

Beninteso, a fronte di tale eterogeneità il percorso di Fludernik è tutto fuorché incoerente o asistemico. Seguendo da vicino la sua vicenda bio-bibliografica si ha anzi l’impressione di un progressivo sviluppo, di un maturare di motivi che nel complesso ‘fanno sistema’. Anglista di formazione – a partire dal 1975 studia a Graz sotto la guida di Franz Karl Stanzel, con il quale discute una tesi di dottorato sullo *Ulysses*<sup>X</sup> –, i suoi primi interessi sono rivolti quasi esclusivamente alle strategie narrative alla base del romanzo di Joyce. In particolare, ai diversi gradi di narratività esibiti al suo interno (“Ithaka”) e al problema – giudicato fuorviante – di distinguere tra una prima parte più lineare e una seconda al contrario più incline allo sperimentalismo, all’interpolazione di più modalità discorsive e registri stilistici (“Narrative and Its Development”, “*Ulysses*”). Ma è soprattutto alla «forma e funzione del dialogo» e agli intrecci vocali – enunciativi, dunque – che entro il romanzo si realizzano che la sua attenzione si concentra, come mostrano fra l’altro una serie di articoli volti a riflettere sul modo in cui pensieri e parole possono essere rappresentati linguisticamente e, poco dopo, il suo primo contributo monografico. È in questo periodo, infatti, che Fludernik – tra 1984 e 1992 di stanza all’Università di Vienna – va elaborando la propria teoria intorno all’indiretto libero, poi destinata ad assumere forma definitiva nel 1993, quando è edita da Routledge con il titolo di *The Fictions of Language and the Languages of Fictions*. Si tratta di un lavoro per più versi ambizioso. An-

---

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

<sup>VIII</sup> In Fludernik, *Towards* 37 considerata «the first real novelist».

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

<sup>X</sup> Il titolo, *Erzähler- und Figurende in James Joyces Ulysses*, è traducibile grosso modo come *Le voci del narratore e dei personaggi nell’Ulisse di Joyce*.

zitutto, per l'alto numero di testi presi in considerazione (accanto a esempi tratti dalla letteratura inglese, francese e tedesca, ne sono contemplati altri tratti da quella russa e giapponese); ma anche (specialmente) perché i ragionamenti svolti al suo interno conducono l'autrice a una sostanziale ridiscussione, per certi versi a un ribaltamento, delle tesi a suo tempo esposte da Ann Banfield in *Unspeakable Sentences*. Impossibile qui riassumere, finanche approssimativamente, in che modo Fludernik ridiscuta le tesi banfieldiane. Sintetizzando al massimo, si potrebbe dire che per un verso l'ipotesi – sin dal titolo centrale al lavoro di Banfield – in base alla quale frasi contenenti passaggi in indiretto libero sarebbero «impronunciabili», non dicibili cioè oralmente – quindi costrutti puramente artificiosi, realizzabili solo per iscritto –, viene da Fludernik contestata attraverso il ricorso a numerosi esempi, tratti da un repertorio di conversazioni orali, in cui frasi del genere viceversa si realizzano. Per altro verso, l'indagine di Fludernik intende dimostrare come da un punto di vista pragmatico l'indiretto libero sia un fenomeno che «materializes in the reading process» (*Fictions* 441), valutabile volta a volta in base al *framework* discorsivo entro cui è contenuto. Non sarebbe cioè separabile, tale fenomeno, dal contesto in cui si realizza; piuttosto, questo contesto indurrebbe il lettore a formulare ipotesi interpretative in base alle quali inquadrare ciò che avviene da un punto di vista discorsivo. In altre parole, e per semplificare all'estremo una serie di ragionamenti assai complessi, studiando l'indiretto libero Fludernik realizza che per determinare – e in sede critica per spiegare – la natura di specifici aspetti testuali si rende necessario prendere in considerazione da un lato fenomeni di natura non prettamente scritturale (le conversazioni orali, appunto); dall'altro, il modo in cui il lettore a questi fenomeni si rapporta: nello specifico, come legge i passaggi in cui l'indiretto libero si manifesta, in che modo – e perché – li “assegna” al narratore piuttosto che al personaggio al momento ‘in scena’. Si tratta in entrambi i casi di aspetti cruciali, su cui in seguito Fludernik insisterà a più riprese: e le cui implicazioni risultano a tal punto decisive da necessitare di un nuovo paradigma sullo sfondo del quale essere lette. È lei stessa ad ammetterlo nelle righe che aprono e poi concludono il volume del 1993; ed è sempre lei a puntualizzare, in apertura del testo cui queste pagine sono dedicate, che

*Towards a 'Natural' Narratology* grew from material that was too unwieldy to be included in *The Fictions of Language and the Languages of Fiction* since I found that the larger narratological issues that I was broaching required nothing short of a radical reconceptualization of narratology, indeed required the creation of a new narrative paradigm (*Towards* xi).

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

Intorno a metà anni Novanta, la narratologia in quanto disciplina non gode certo di ottima salute. Nulla di paragonabile, quantomeno, rispetto all'*exploit*, o meglio al *revival*, vissuto nel corso dei successivi vent'anni, della sua «golden age» (161), come la definirà Brian McHale recensendo un altro importante lavoro di Fludernik. A quest'altezza, la critica decostruzionista da un lato e i *cultural studies* dall'altro – ma i due fenomeni non sono

certo slegati – sembrano minarne la tenuta, cooperare al suo discredito. L'opera degli studiosi di *gender*, per esempio, pone l'accento sul fatto che gli strumenti messi in gioco dalla narratologia «classica» siano inservibili al fine di dare conto di un contesto e di un insieme di dinamiche extra-testuali che pretendono invece, in sede critica, di essere presi in considerazione; mentre la lezione in particolare di Jacques Derrida riverbera nell'opera di quegli studiosi che si fanno carico di descrivere fenomeni, letterari ma non solo, che programmaticamente rifuggono le tradizionali categorie interpretative. Non è un caso, del resto, che nello stesso anno in cui l'opera di Fludernik viene data alle stampe sia pubblicato un altro testo, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, il cui autore, Andrew Gibson, in modo reciso smentisce la possibilità che una teoria del racconto costruita sull'asse genettiano-bremondiano sia in grado di restituire la complessità di testi che appunto – come nel caso di *Le Voyeur*, di Alain Robbe-Grillet – «seems precisely to resist such categorisation» (Gibson, *Towards* 224). Non solo. Scrive infatti Gibson che la narratologia in quanto disciplina avrebbe creato (i corsivi sono miei) «a system of *domination*», cercando di ridurre «the *plural spaces* connected by the narrative parcours to geometric space, and the “mobile state” in narrative to a “fixed point”» (26). E proprio perciò si sarebbe rivelata inadatta (*costitutivamente* inadatta) a confrontarsi, prima ancora che con i testi, con una nuova logica culturale, per dirla con Fredric Jameson. Al punto che, come lo stesso Gibson sintetizzerà l'anno successivo recensendo proprio *Towards a 'Natural' Narratology*, «there is a logical contradiction in calling oneself both a narratologist – though not a narrative theorist – and a post-structuralist» (Rev. of *Towards* 237).<sup>XI</sup>

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

<sup>XI</sup> A tale proposito, cfr. le repliche di Fludernik in «Natural Narratology».

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

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

In effetti, è proprio in questo senso, alla luce di un'interpretazione mimetica, di un *modo di leggere* mimetico, che va intesa l'ipotesi di ridefinire la narratività in termini di parametri cognitivi, cioè «naturali». Fludernik allude a uno *step* ulteriore rispetto alla narratologia «tradizionale», e individua nella pragmatica, nella teoria della ricezione – in particolare, nella *frame theory* – gli ambiti da cui attingere gli strumenti utili per tale ridefinizione. Se infatti la narratività è stata tradizionalmente intesa come un qualcosa di oggettivo, derivabile a partire da un *set* di tratti al testo immanenti, la definizione di Fludernik muove in tutt'altra direzione: enfatizzando come si tratti di una qualità attribuita dal lettore attraverso la messa in gioco di parametri «naturali», basati sulla nostra esperienza, sul no-

---

<sup>xii</sup> Il quale così concludeva la sua *Theory of Narrative*: «The continuum of forms on the typological circle – Stanzel si riferisce alla rappresentazione grafica della sua teoria per mezzo di un “cerchio tipologico”, un grafico dove sono rappresentati i principali modi di raccontare realizzati a partire dalla modernità – can also be understood as a theoretical program encompassing the various possibilities of narration which are gradually being realized in the historical development of the novel and the short story» (237).

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

stro essere-nel-mondo: in altre parole, sulla nostra *embodiedness* (13).<sup>XIV</sup> È dalla sfera della vita quotidiana, in particolare dalle interazioni vis-à-vis, che attingiamo gli strumenti necessari a cogliere e distinguere ciò che è narrativo da ciò che non lo è; ed è partire dalle strutture cognitive che quotidianamente impieghiamo per orientarci nel mondo che deriviamo i modelli per interpretare e rapportarci ai testi di finzione. Mentre leggiamo, sostiene Fludernik, commisureremmo ogni aspetto testuale alla nostra esperienza di vita vissuta; tenderemmo a dare un'interpretazione mimetica dei testi, come se si trattasse di costrutti «naturali». Come poi spiegherà in un saggio datato 2001, «When readers read narrative texts, they project real-life parameters into the reading process and, if at all possible, treat the text as a real-life instance of narrating» (“New Wine” 623). Cioché, appunto, la narratività si rivelerebbe non tanto «a quality adhering to a text»: quanto piuttosto «an attribute imposed on the text by the reader who interprets the text as *narrative*, thus *narrativizing* the text» (“Natural Narratology” 244).

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

Da un lato, il riferimento è al concetto di «natural narrative» così come inteso da William Labov e Joshua Waletzky. E cioè come «spontaneous occurring storytelling» (Fludernik, *Towards* 13). Naturali, per Labov-Waletzky, sarebbero quei racconti che ‘avvengono’ in modo spontaneo, come nel caso delle conversazioni quotidiane, delle barzellette o degli aneddoti: «generi» che appunto, al contrario di quanto avviene, per esempio, nel caso della poesia epica, si realizzano naturalmente, ovvero spontaneamente. Ebbene, nell'ottica di Fludernik tali racconti non solo rappresenterebbero «the basic incarnation of storytelling», «the central paradigmatic mode and medium of narration» (332), ma anche fungerebbero da prototipo: da modello a partire dal quale vengono imbastite narrazioni più complesse. Di conseguenza, studiandoli si darebbe la possibilità di comprendere il modo in cui comunichiamo in termini narrativi, e altresì di capire i meccanismi alla base di racconti più ‘evoluti’ – scritturali, segnatamente. Così come in una conversazione quotidiana – sostiene Fludernik – il processo comunicativo si articola a partire da una struttura tutto sommato stabile, cioè attraverso una serie ben precisa di passaggi comunicativi, allo stesso modo avverrebbe nella narrativa scritta, sebbene con variazioni più e

---

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

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

È un aspetto, quest'ultimo, che molto ha a che fare con la seconda (duplice) fonte cui Fludernik attinge per definire il concetto di «naturale». Si tratta per un verso della cosiddetta linguistica «naturale», ovvero quella branca disciplinare che colloca i processi linguistici all'interno di più ampie dinamiche cognitive, *naturali* in quanto legate all'*embodiedness* dei parlanti; per l'altro, delle scuole della *prototype* e della *frame theory*: i cui studiosi ipotizzano che le situazioni di *real-life* siano spiegabili in termini di «holistic situation schemata» (Fludernik, *Towards* 17), a partire da un repertorio di azioni e motivi immagazzinati nella nostra mente. In altri termini, per rapportarci a nuove situazioni attingeremmo a quanto già conosciamo, metteremmo in gioco *frames* e *scripts*, cioè modelli di orientamento cognitivo in grado di guidare i nostri processi interpretativi. È di qui che Fludernik riparte, ipotizzando che nel rapportarci ai testi narrativi faremmo ricorso a un bagaglio di *real-life experiences*, e più in generale mobiliteremmo un complesso sistema di dinamiche cognitive, riassumibili attraverso un modello articolato su quattro livelli distinti benché interrelati, che in parte riprendono la proposta formulata da Paul Ricoeur in *Tempo e racconto*, in parte si spiegano alla luce di alcune più tradizionali proposte narratologiche.

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

---

<sup>xv</sup> Scrive infatti Fludernik (*Towards* 55): «In so far as structural patterns typical of oral types of narration can be observed to survive in written texts, I will suggest that they can then legitimately be called reflexes of oral structures of storytelling, with the immediate proviso that oral structures *function differently* in the written medium and are subject to quite extensive remodelling for the various purposes of the more literary genres». E poi, in relazione al rapporto tra il genere romanzo e le «natural narratives» o «the earlier episodic tale»: «one can also discover a good number of features which survive from natural narrative well into the most recent novel on the market. Such features include the functions of the narrator figure, which can involve address to a listener (or to a fictional narratee); moralizing and evaluative commentary; explicit distancing from the story-events as well as empathetic identification with the protagonists; quite deliberate structural trimming of the story in the process of producing a plot; as well as mimetic impersonation on the basis of discourse representation (including the attribution of typical mental responses to narrative agents)» (56-7).

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

<sup>xvii</sup> Laddove con il concetto di «situazione narrativa» (*Erzählsituation*) Stanzel designa la particolare articolazione di alcuni elementi presenti in qualsiasi romanzo o racconto – segnatamente: la persona, la prospettiva e il modo. Stanzel ipotizza cioè che nel corso della storia si siano dati, nel contesto delle letterature occidentali, tre modi di raccontare, appunto tre «situazioni narrative», ciascuna delle quali

te ai testi di finzione applicheremmo particolari stili cognitivi a seconda della configurazione che al loro interno assumono alcuni specifici contrassegni – anzitutto la voce narrante, la prospettiva e il modo narrativo. Se per esempio in un romanzo o *short story* è presente la figura di un narratore *overt*, che cioè, con Chatman, «racconta chiaramente» (211-2), saremmo portati ad attivare un TELLING *frame*, poiché appunto riconosciamo che l'azione comunicativa sottesa a quel particolare romanzo o *short story* è guidata da una voce che – proprio come avviene in una conversazione «naturale» – sta raccontando qualcosa. Aprendo le pagine del *Chef-d'œuvre inconnu* e leggendone le prime righe («Vers la fin de l'année 1612, par une froide matinée de décembre, un jeune homme dont le vêtement était de très mince apparence, se promenait devant la porte d'une maison située rue des Grands-Augustins, à Paris» (Balzac 37)), proietto una situazione narrativa che si svolge all'insegna del *telling*, appunto di un «parlare». Laddove invece, leggendo anche solo poche parole – l'incipit – di un testo come il seguente: «Sleep failed him more often now, not once or twice a week but four times, five» (DeLillo 5) è difficile ravvisare un'analoga azione comunicativa. In un caso del genere, un *frame* basato sul *telling* fatica a spiegare quanto sta avvenendo. Piuttosto, ritrovandomi come precipitato all'interno del personaggio – nel suo «ora» –, alla cui interiorità e a cui pensieri posso accedere in modo per così dire im-mediato, senza cioè che qualcuno (un narratore) me li presenti chiaramente, è probabile che ad essere attivato sia un *frame* all'insegna dell'EXPERIENCING. Tenderei cioè a leggere quel particolare testo come il racconto di un'esperienza vissuta dal personaggio, come del resto avverrebbe, secondo Stanzel, nei romanzi e racconti scritti attraverso stilemi figurali.<sup>XVIII</sup> E mentre in quei testi dove l'accesso all'interiorità dei personaggi è problematizzato e il narratore dissemina pochissime tracce di sé (tipico è il caso di certe *short stories* di Hemingway, esemplari di un modo di raccontare neutrale) il *frame* attivato sarebbe quello del VIEWING (vedremmo cioè *insieme al personaggio*, senza poter fare direttamente esperienza della sua sfera emotiva), in una lunga serie di testi contemporanei – si pensi a quanto accade, tipicamente, nella *fiction* di David Foster Wallace – attiveremmo un REFLECTING-*frame* per riportarci a un narratore il quale «reduces his or her involvement to the passive activity of reflection, registering thoughts and memories as they drift across his or her mind» (Fludernik, *Towards* 275).<sup>XIX</sup>

articola in maniera diversa questi tre elementi. Così, se la situazione narrativa «autorale» sarebbe incentrata su un narratore in terza persona, tipicamente onnisciente, il quale per raccontare adotta una prospettiva esterna, quella «in prima persona» sarebbe invece caratterizzata da un personaggio il quale, tendenzialmente, mantiene con la storia raccontata un rapporto di tipo personale, secondo un modello in senso lato autobiografico: mentre nella situazione narrativa «figurale» il narratore si spersonalizzerebbe (diverrebbe, di fatto, invisibile) al fine di aderire al punto di vista di uno o più personaggi.

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

<sup>XIX</sup> A questi quattro *frames* (anche se l'ultimo – il *reflecting* – è inteso come una particolare forma di *telling*), Fludernik ne aggiunge un ulteriore, quello dell'ACTION o dell'ACTING: «Properly speaking, this [...] frame really belongs with level I [vedi *infra*] since it refers to the *what* and not to the *how* of narrative experience. However, as will become clear in a moment, in terms of the interpretative *use* made of frames located on level II, ACTING also is one of the frames that readers resort to in the process of narrativization, and this schema – visualized at level II – does not merely comprise understandings about goal-oriented human action but additionally invokes the entire processuality of event and action series. When readers attempt minimally to narrativize texts that are highly inconsistent they may have to rely on the rock-bottom schema of actionality to tease out a rudimentary sense in story-referential

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

Del resto, è proprio a questa capacità di sintesi cognitiva che Fludernik allude introducendo – si tratta della terza fonte cui attinge per definire il suo concetto di «naturale» – la nozione di «naturalizzazione», ripresa da Jonathan Culler. In *Structuralist Poetics*, Culler sosteneva infatti che nel corso dei nostri atti di lettura saremmo portati a ‘sintetizzare’ in modo attivo eventuali inconsistenze testuali o alterazioni a un particolare codice – quello del realismo. Tenderemmo cioè a inserire «the strange or deviant within a discursive order and thus made to seem natural» (Culler 137). Per essere meno oscuri: leggendo un romanzo come *Les Bienveillantes*, di Jonathan Littell, il cui narratore-protagonista affianca al racconto – dettagliatissimo – di una lunga serie di crimini nazisti silenzi inspiegabili circa la sua vita personale, o riferisce di eventi che è chiaro siano andati diversamente, cercheremmo, ben prima di giudicarlo inattendibile, di trovare una giustificazione ai suoi imperscrutabili atteggiamenti. Ipotizzando un personaggio travolto dalla follia militare, per esempio, o figurandocelo, non del tutto a torto, quale spudorato mentitore: oppure ancora (più semplicemente?) *naturalizzandolo* come un uomo per il quale «Tout ce qu’il faisait devenait un spectacle pour lui-même» (Littell 414). Fludernik assume questa ipotesi nel pieno della sua portata, ma al concetto di naturalizzazione sostituisce quello di «narrativizzazione», a designare il processo attraverso cui il lettore proietta sui testi uno specifico *macro-frame*, quello della narratività:

Narrativization, that is the re-cognition of a text as narrative, characterizes a process of interpretation by means of which texts come to be perceived as narratives. In the process

terms» (*Towards* 44). Va inoltre precisato che nel saggio qui tradotto detti sintagmi non compaiono esattamente in questo modo. Per esempio, Fludernik non parla di un *reflecting frame*, ma di una «self-reflexive consciousness», e più in generale, nello schema che sintetizza il suo modello, contempla cinque opzioni – cinque modi di costituire (di mediare) una *consciousness* –, laddove in *Towards a ‘Natural’ Narratology* questi sono ridotti a tre (*telling*, *viewing* e *experiencing*, con il *reflecting* visto appunto come una sorta di sottocategoria del *telling*). Lo schema che si può leggere più oltre nel saggio tradotto riprende quest’ultimo modello, per motivi di chiarezza e coerenza argomentativa. Per una discussione più aggiornata in proposito (e per ulteriori suoi – dello schema – aggiustamenti) si rimanda a Fludernik (“A Reply”).

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

of narrativization readers engage in reading such texts as manifesting experientiality, and they therefore construct these texts in terms of their alignment with experiential cognitive parameters (*Towards* 313).

Dove l'enfasi è posta da un lato sul concetto di narrativizzazione piuttosto che di naturalizzazione poiché, com'è lei stessa a spiegare, «new generic options do not in the process of narrativization *become* natural, although they become naturalized [...]. [N]arrativized non-natural text types do not ever *become* natural, although a new cognitive parameter may become available» (330).<sup>XXI</sup> Dall'altro lato, l'enfasi è posta sulla natura mimetica di tale processo. «[N]arrativization – scrive Fludernik – relies on realistic story parameters», per cui «textual encounters are reinterpreted as relating to a fictive reality that shares a number of qualities with the “real” world» (316). Solo nel caso in cui questi parametri non siano più recuperabili, dove «all attempts at referentiality utterly fail – no *situation* is any longer evoked, no setting, no *dramatis personae*, no minds, no speakers», e dove «Language exists in and of itself [...], free-floating in proper Deriddean fashion» (303), si esce dal dominio del narrativo per sconfinare in quello della pura *écriture*, del lirismo, di una scrittura sganciata dalla nostra contingenza esperienziale.

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

Con il concetto di esperienzialità, Fludernik definisce la «quasi-mimetic evocation of a real-life experience» (ivi 12), cioè la capacità – o qualità – di un testo di rappresentare un'esperienza; o meglio, di evocare nel lettore la sensazione che mentre legge stia entrando in contatto con un'esperienza di vita vissuta, del tutto consona ai nostri parametri «naturali». Meglio ancora, l'esperienzialità chiamerebbe in causa «actantial frames, correlates with the evocation of consciousness or of a speaker role, and relies on the cognitive schema of human embodiedness» (Fludernik, “Experientiality” 155). In altre parole, a determinare lo statuto narrativo o meno di un testo – la sua narratività –, è il fatto che al suo interno sia rappresentato un personaggio umano, o più in generale antropomorfo, il quale vive, anzi *manifesta* un'esperienza. In gioco sarebbe anzitutto la dimensione intima di tale personaggio, la sua *consciousness*: la realizzazione, in altre parole, che entro il tessuto testuale è in gioco una sfera emotiva con la quale durante i nostri atti di lettura possiamo entrare in contatto. Contatto che può realizzarsi, lo si è detto, a partire da schemi cognitivi desunti dalla nostra esperienza di vita vissuta, dalla nostra *embodiedness*. Solo nel momento in cui realizzo che, esattamente come avviene nel corso di una conversazione quotidiana, «naturale», a essere rappresentato è un personaggio portatore di un vissuto esperienziale, un contenuto, quindi un racconto, può essere veicolato. Ed è appunto questa realizzazione che consente di attivare la narratività annidata nel testo.

Si tratta di un passaggio decisivo, foriero di conseguenze cruciali per lo studio dei testi narrativi. E infatti Fludernik vi si diffonde ampiamente, specie nella parte centrale del

---

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

saggio qui proposto: adducendo numerosi esempi a riprova e soffermandosi sulle implicazioni derivanti dalla scelta di porre in rilievo la componente esperienziale. Perciò non aggiungerò altro. Salvo un appunto riguardo alla genesi di tale concetto, ovvero alle due fonti principali cui Fludernik ha attinto, e un'osservazione circa l'apertura a future indagini narratologiche che esso consente.

Quanto al primo punto, è lei stessa ad ammettere che il concetto di esperienzialità ha molto a che vedere con la centralità che la rappresentazione dell'interiorità assume a partire dalla seconda metà del diciannovesimo secolo: quando cioè, come ha spiegato Dorrit Cohn, «the growing interest in the problems of individual psychology [porta] the audible narrator [to] disappear from the fictional world» (25). È questo un aspetto che chiaramente lega Fludernik a Stanzel, il quale a più riprese sottolinea la novità intrinseca a un racconto di tipo figurale, incentrato sull'interiorità dei personaggi. Non del tutto a torto, si potrebbe dire che per Stanzel tutto nella storia del romanzo tende lì, che la valorizzazione, iniziata nella seconda metà dell'Ottocento e poi culminata nel corso del modernismo, del cosiddetto «consciousness factor» chiude idealmente la storia moderna del genere. Non per caso, allorché nella sua zona figurale inizia ad addensarsi un numero sempre più alto di testi, il cerchio tipologico approntato (anche) per descrivere il divenire delle forme letterarie è idealmente esaurito, ogni sua zona saturata. Così, del resto, suggerisce anche Fludernik: la quale ammette a chiare lettere – ciò che peraltro l'ha esposta a critiche non del tutto infondate<sup>XXII</sup> – che «the rise of the so-called *novel of consciousness* marked a significant step in the history of the novel as a genre» (*An Introduction* 79), e che, di fatto, «the discovery of the consciousness factor [sarebbe] a rediscovery of the deep-structural potentialities of the art of oral storytelling within the written medium» (*Towards* 313).

D'altro canto, nell'idea che l'esperienzialità sia *il solo modo* di 'realizzare' l'incontro tra il lettore e l'interiorità di un personaggio, risuona l'eco delle parole di Käte Hamburger, il suo noto pronunciamento in base al quale «la finzione epica è il solo spazio cognitivo dove l'io-originarietà (*Ich-Originalität*) (cioè la soggettività) di una terza persona può essere rappresentata come tale». <sup>XXIII</sup> Ebbene, se intesa in questo senso, l'esperienzialità – la rappresentazione di un'esperienza per mezzo di un personaggio – diventa un fattore indispensabile al farsi narrativo di un testo: al punto da coincidere *tout court* con la narratività.

Si tratta di una mossa, dicevo, non certo priva di conseguenze decisive. In primo luogo, la centralità del concetto di esperienza porta infatti a svalutare drasticamente il ruolo

---

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

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

lo dell'agire inteso – a partire per lo meno da Bremond – come sequenza di eventi l'un l'altro *temporalmente* collegati. Se infatti per la narratologia 'classica' a definire un racconto in quanto tale è la presenza al suo interno di uno o più eventi, o meglio la loro consecuzione (il loro *emplotment*) in vista di una risoluzione finale,<sup>xxiv</sup> per Fludernik, al contrario, dagli eventi un testo può essere del tutto dispensato: e nondimeno seguitare a essere colto come narrativo. A suo avviso, possono infatti esistere racconti senza un intreccio, ma non – vedi *infra* – «without a human (anthropomorphic) experiencer of some sort at some narrative level». L'esperienzialità essendo il solo elemento discriminante,<sup>xxv</sup> si può dare una *fiction* il cui protagonista non necessariamente agisce: ma la cui interiorità – il cui nucleo esperienziale – ha modo di emergere. Lo ha di recente rimarcato Paolo Giovannetti, sostenendo che in ottica fludernikiana sarebbe del tutto accettabile in quanto racconto anche un sintagma della serie «Filippo si sentiva triste»: dove «nessuna azione è percepibile, ma il testo riesce nondimeno a costituire l'immagine di una *persona*, anzi di un personaggio, a cui sono attribuiti dei sentimenti, un'interiorità» (38).

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

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

---

<sup>xxiv</sup> Così, a opinione di Genette, «non appena venga dato un atto o un evento, fosse pure unico, viene data una storia, perché c'è trasformazione, passaggio da uno stato anteriore a uno stato posteriore e risultante» (Genette 12-3); mentre per Chatman «le narrative [cioè i racconti] comportano sia la trasformazione che l'autoregolazione» (Chatman 17).

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

Questi, molto per sintesi, i principali presupposti teorici sviluppati da Monika Fludernik in *Towards a 'Natural' Narratology*. Alle cui implicazioni si è volutamente solo accennato, rimandando al testo qui di seguito tradotto per una più esaustiva trattazione.

Semmai, e per concludere, credo sia importante rimarcare il fatto che pur facendosi carico di descrivere un nuovo paradigma, di illustrare le possibili convergenze tra narratologia e cognitivismo, tra teoria del racconto e neuroscienze, Fludernik non accantona mai del tutto l'analisi del testo, non trascura le ricadute operative del suo approccio. Benché centrale al suo paradigma siano concetti tradizionalmente avulsi dall'analisi narratologica, e nonostante esso possa apparire fin troppo sbilanciato 'dalla parte del lettore', al suo interno trovano spazio analisi assai scrupolose di categorie e nozioni «classiche», condivise da molti altri narratologi: le quali sono nel contempo indagate in senso diacronico, nel loro 'divenire storico' e progressivo complessificarsi. Così, se il primo capitolo, in buona sostanza analogo al saggio che segue, consiste nell'esposizione dei principali lineamenti teorici, i successivi sei capitoli configurano uno studio della forma dai testi assunta nel corso della storia. Fludernik conduce cioè il suo discorso mostrando come il concetto di «racconto» abbia preso forma e poi sia andato rifinandosi nel passaggio dai racconti orali (cui il secondo capitolo è dedicato) ai testi medievali e pre-moderni (il terzo capitolo è incentrato sulle strutture narrative «before the novel», e comprende analisi – fra l'altro – di sermoni e leggende dei santi); e dal romanzo realista e modernista (il quarto capitolo si sofferma in particolare sul romanzo inglese «from Behn to Woolf»; il quinto, che riprende diverse intuizioni già messe nero su bianco in *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, indaga alcune particolari soluzioni discorsive in uso nel romanzo modernista) fino a testi secondo- e tardonovecenteschi, di cui è sondata – nel sesto capitolo – «The strategic expansion of deictic options» e – nel settimo – i «Games with Tellers, Telling and Told». Infine, nell'ottavo e ultimo capitolo i principali contrassegni narratologici vengono riletti alla luce della sua teoria 'naturale'. Dalla riconsiderazione della dicotomia storia-discorso, di cui viene contestato lo status «as an absolute of narratology» (*Towards* 333), alla categoria della focalizzazione, considerata – con buona pace della quota ingente di studiosi che negli anni vi si è scornata – tutto sommato accessoria rispetto a quelle di voce e modo,<sup>xxvi</sup> Fludernik volta a volta propone, potremmo dire, nuove soluzioni a vecchi problemi: pur tuttavia non scartando mai del tutto le conclusioni cui altri narratologi sono giunti, rivisitandole senza sbarazzarsene completamente. D'altra parte, come lei stessa ha spiegato,

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

È forse in questi termini che andrebbe inteso *Towards a 'Natural' Narratology*, e più in generale l'opera di Monika Fludernik. Non tanto come un superamento della narratologia «classica»: quanto piuttosto come una sua *estensione*, come un tentativo di rileggerla alla luce di una lunga serie di considerazioni maturate anche in ambiti limitrofi agli studi di teoria della letteratura. Di fatto, se si è scelto di tradurre non uno dei saggi scritti dopo il 1996, ma quello dov'è illustrata per la prima volta la sua teoria, è anche per questo motivo. Perché qui – dalle prossime pagine – sembra trapelare il desiderio di mostrare in che

---

<sup>xxvi</sup> Su questo aspetto, cfr. in particolare Fludernik, “Mediacy”.

cosa questa estensione e rilettura consiste, e quali sono le conseguenze teoriche, metodologiche e critiche che ne possono discendere. Del resto, l'ambizione del presente lavoro è anche quella di presentare al lettore italiano una proposta teorica in grado – questa, per lo meno, è l'opinione dello scrivente – di ridiscutere in modo proficuo alcuni dei più noti assiomi narratologici: di esporre, con le parole della sua autrice, *un nuovo paradigma*; o forse, più semplicemente, un altro modo di vedere le cose.

## Bibliografia

- Abbott, H. Porter. "Narrativity." *the living handbook of narratology*. Eds. Peter Hühn et al. Hamburg: Hamburg University Press. Web. 5 maggio 2013. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity>>.
- Alber, Jan. "The 'Moreness' or 'Lessness' of 'Natural' Narratology: Samuel Beckett's *Lessness* Reconsidered." *Style* 36.2 (2002): 54-75. Stampa.
- Alber, Jan and Monika Fludernik, eds. *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: The Ohio State University Press, 2010. Stampa.
- . "Introduction." Alber and Fludernik 1-31.
- Alber, Jan et al. "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models." *Narrative* 18.2 (2010): 113-36. Stampa.
- . "What is Unnatural about Unnatural Narratology? A Response to Monika Fludernik." *Narrative* 20.3 (2012): 371-82. Stampa.
- Alber, Jan and Rüdiger Heinze, eds. *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin: de Gruyter, 2011. Stampa.
- . "Introduction." Alber and Heinze 1-19.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 3rd ed. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 1985. Stampa.
- Balzac, Honoré de. *Le chef d'oeuvre inconnu et autres nouvelles*. Ed. Adrien Goetz. Paris: Gallimard, 1994. Stampa.
- Ballerio, Stefano. "Neuroscienze e teoria letteraria. I – Premesse teoriche e metodologiche." *Enthymema* 1 (2010): 164-89. Web. 4 maggio 2013. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/585/775>>.
- . "Neuroscienze e teoria letteraria. II – Un esperimento di lettura." *Enthymema* 2 (2010): 207-46. Web. 4 maggio 2013. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/753/962>>.
- . Rev. of *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. *Enthymema* 7 (2012): 204-8. Web. 5 maggio 2013. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2691/2918>>.
- Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. London: Routledge & Kegan Paul, 1982. Stampa.
- Bernini, Marco e Marco Caracciolo. *Letteratura e scienze cognitive*. Roma: Carocci, 2013. Stampa.

- Calabrese, Stefano, ed. *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*. Bologna: Archetipolibri, 2009. Stampa.
- Casadei, Alberto, ed., con la collaborazione di Sara Boezio, Ida Campeggiani e Veronica Ribechini. *Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi*. Numero monografico di *Italianistica* 40.3 (2012). Stampa.
- Chatman, Seymour. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* [1978]. Trad. Elisabetta Graziosi. Milano: il Saggiatore, 2003. Stampa.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978. Stampa.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975. Stampa.
- DeLillo, Don. *Cosmopolis*. New York: Scribner, 2003. Stampa.
- Fludernik, Monika. "Ithaka': An Essay in Non-Narrativity." *International Perspectives on James Joyce*. Ed. Gottlieb Gaiser. New York: Whitston, 1986. 88-105. Stampa.
- . "Narrative and Its Development in *Ulysses*." *The Journal of Narrative Technique* 16.1 (1986): 15-40. Stampa.
- . "*Ulysses* and Joyce's Change of Artistic Aims: External and Internal Evidence." *James Joyce Quarterly* 23.2 (1986): 173-88. Stampa.
- . "The Historical Present Tense Yet Again: Tense Switching and Narrative Dynamics in Oral and Quasi-Oral Storytelling." *Text* 11.3 (1991): 365-98. Stampa.
- . "The Historical Present Tense in English Literature: An Oral Pattern and its Literary Adaptation." *Language and Literature* 17 (1992): 77-107. Stampa.
- . "Narrative Schemata and Temporal Anchoring." *Journal of Literary Semantics* 21.2 (1992): 118-53. Stampa.
- . *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London-New York: Routledge, 1993. Stampa.
- . "History and Metafiction: Experience, Causality, and Myth." *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Eds. Bernd Engler and Kurt Müller. Paderborn: Schöningh, 1994. 81-102. Stampa.
- , ed. *Second-Person Narrative*. Special issue of *Style* 28.3 (1994). Stampa.
- . *Towards a 'Natural' Narratology*. London-New York: Routledge, 1996. Stampa.
- , ed. *Hybridity and Postcolonialism: Twentieth-Century Indian Literature*. Tübingen: Stauffenberg, 1998. Stampa.
- . "Carceral Topography: Spatiality and Liminality in the Literary Prison." *Textual Practice* 13.1 (1999): 42-77. Stampa.
- . "Cross-Mirrorings of Alterity: The Colonial Scenario and its Psychological Legacy." *ARIEL* 30.3 (1999): 29-62. Stampa.
- . *Echoes and Mirrorings: Gabriel Josipovici's Creative Oeuvre*. Peter Lang: Frankfurt am Main, 2000. Stampa.

- . "New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing." *New Literary History* 32.3 (2001): 619-38. Stampa.
- . "Chronology, Time, Tense and Experientiality in Narrative." *Language and Literature* 12.2 (2003): 117-34. Stampa.
- . "Natural Narratology and Cognitive Parameters." *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Ed. David Herman. Stanford: CSLI, 2003. 243-67. Stampa.
- . "Experientiality." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan. London-New York: Routledge, 2005. Stampa.
- . "The Metaphorics and Metonymics of Carcerality: Reflections on Imprisonment as Source and Target Domain in Literary Texts." *English Studies* 86 (2005): 226-44. Stampa.
- . *An Introduction to Narratology* [2006]. Trans. Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik. London-New York: Routledge, 2009. Stampa.
- . "Mediacy, Mediation and Focalization: The Squaring of Terminological Circle." Alber and Fludernik 105-33.
- . "Towards a 'Natural' Narratology: Frames and Pedagogy: A Reply to Nilli Diengott." *Journal of Literary Semantics* 39.2 (2010): 203-11. Stampa.
- , ed. *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor*. London-New York: Routledge, 2011. Stampa.
- . "The Narrative Forms of Postcolonial Fiction." *The Cambridge History of Postcolonial Literature*. Ed. Ato Quayson. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 903-37. Stampa.
- . "How Natural Is 'Unnatural Narratology'; or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology?" *Narrative* 20.3 (2012): 357-70. Stampa.
- Fludernik, Monika and Greta Olson, eds. *In the Grip of the Law: Prisons, Trials and the Space Between*. Peter Lang: Frankfurt am Main, 2004. Stampa.
- Genette, Gérard. *Nuovo discorso del racconto* [1983]. Trad. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1987. Stampa.
- Gibson, Andrew. *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996. Stampa.
- . Rev. of *Towards a 'Natural' Narratology*. *Journal of Literary Semantics* 26.3 (1997): 234-8. Stampa.
- Giovannetti, Paolo. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Roma: Carocci, 2012. Stampa.
- Hamburger Käte. *Logique des genres littéraires* [1957]. Trad. Pierre Cadiot. Préface de Gérard Genette. Paris: Seuil, 1996. Stampa.
- Herman, David. "Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology." *PMLA* 12.5 (1997): 1046-59. Stampa.
- , ed. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: The Ohio State University Press, 1999. Stampa.

- . *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002. Stampa.
- . *Basic Elements of Narrative*. Malden: Wiley-Blackwell, 2009. Stampa.
- Jahn, Manfred. "Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology." *Poetics Today* 18.4 (1997): 441-68. Stampa.
- Littell, Jonathan. *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard, 2006. Stampa.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Bologna: il Mulino, 2011. Stampa.
- McHale, Brian. Rev. of *An Introduction to Narratology*. *Style* 45.1 (2011): 161-5. Stampa.
- Passalacqua, Franco e Federico Pianzola. "Continuity and Break Points: Some Aspects of the Contemporary Debate of Narrative Theory." *Enthymema* 4 (2011): 19-34. Web. 5 maggio 2013. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/1185/1394>>.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Revised ed. University of Nebraska Press: Lincoln-London, 2003. Stampa.
- Stanzel, Franz Karl. *A Theory of Narrative* [1979]. Trans. Charlotte Goedsche. Preface by Paul Hernadi. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Stampa.
- Sternberg, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. Stampa.

### Nota di traduzione

Si traduce di seguito *Towards a 'Natural' Narratology*, pubblicato sul «Journal of Literary Semantics», 25, 2 (1996), alle pp. 97-141. Qualora le traduzioni delle opere da Fludernik citate nel corpo del testo non fossero disponibili in italiano, sono da considerarsi opera del traduttore. Eventuali chiarimenti circa la natura di alcune scelte traduttive saranno forniti nel corso della traduzione tra parentesi quadre.

Si ringrazia l'autrice per avere concesso il permesso alla traduzione.

## Verso una narratologia 'naturale'

Monika Fludernik

Albert-Ludwigs-Universität, Friburgo

Le seguenti pagine, benché in parte riviste per l'occasione, sono tratte da un lavoro *in progress*<sup>1</sup> su una teoria del racconto che abbraccia l'intero spettro dei generi narrativi. Al contrario dei modelli narratologici 'classici' di Bal, Chatman, Genette, Prince o Stanzel, il modello che qui intendo presentare tratta la narratività *non* a partire dal romanzo o dalla *short story* realista e modernista, ma da quei tipi di discorso finora poco indagati, tra cui forme di narrazione [ovvero di *storytelling*] orale e pseudo-orale, compresi i racconti conversazionali, la poesia e la storia orale; la scrittura storiografica, ma anche alcune antiche forme di racconto scritto (l'epica e le storie medievali, le vite dei santi, le narrazioni epistolari che si realizzano dal quattordicesimo al sedicesimo secolo, insieme a testi che spaziano dall'età elisabettiana all'opera di Aphra Behn). E, dall'altra parte dello spettro, testi postmodernisti (scritti nei modi del racconto neutrale o attraverso il ricorso al tempo presente, alla seconda persona e alla prima persona plurale, o all'insegna di pronomi impersonali quali *it*, *one*, il tedesco *man* e il francese *on*, e ancora, testi incentrati sullo *skaz* e opere di autori in senso lato sperimentali – da Samuel Beckett a Maurice Roche e Clarice Lispector, da Kazuo Ishiguro a Christa Wolf). L'enfasi posta su forme narrative non canoniche (non canoniche, intendo dire, rispetto alle odierne discussioni intorno al romanzo) per molti aspetti rende necessaria la modifica degli attuali paradigmi narratologici, e nel contempo solleva una lunga serie di questioni metodologiche circa i presupposti alla loro base. In altre parole, il loro studio costringe a rivedere il concetto stesso di narrazione, e a riflettere intorno alla necessità di un nuovo paradigma, incentrato su parametri cognitivi e sul ruolo attivo del lettore nei processi interpretativi, ma anche in grado di farsi carico della descrizione di testi sia finzionali che non finzionali. Da questo punto di vista, i presupposti realistici della narratologia classica possono essere trascesi in funzione di un'analisi che non considera il realismo quale unico modello cui commisurare il dominio del racconto: bensì come *quel* modello che consente la piena applicazione di strategie di lettura all'insegna del mimetismo.

L'ispirazione per il termine 'naturale' che compare nel sintagma *narratologia 'naturale'* deriva da tre diverse aree di ricerca: l'analisi del discorso, la linguistica cognitiva e la *reader-response theory*. Ciascuna di esse verrà presa in considerazione, e i rispettivi contributi illustrati in modo dettagliato. Per il momento, dirò solo che il *framework* entro cui il mio modello si colloca è di tipo costruttivista (cfr. Jahn, Nünning – "Informationsübertragung", "Bausteine" – e Sternberg), basato cioè sul presupposto che i lettori costruiscono attivamente i significati testuali, e nel farlo ricorrono a *frames* di tipo cognitivo. Nelle prossime pagine sosterrò inoltre che i racconti orali (in particolare, i racconti di tipo conversazionale, che si realizzano in modo spontaneo) sono legati, anzitutto da un punto di vista cognitivo, ai parametri percettivi propri dell'esperienza umana, e che questi parametri rimangono in vigore anche a fronte di testi scritti assai sofisticati, e nonostante la loro

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

superficie muti in modo anche radicale nel corso del tempo. Diversamente dai modelli narratologici tradizionali, la narratività (cioè la qualità della *narrativehood*, con Prince)<sup>2</sup> è qui costituita da quanto andrò definendo come esperienzialità, vale a dire dall'evocazione quasi-mimetica di un'«esperienza di vita reale». L'esperienzialità può essere legata a *frames* di tipo attanziale, ma ha a che fare anche – anzitutto – con l'evocazione di un mondo interiore, o con la rappresentazione di un soggetto parlante. Come qualsiasi altro aspetto inerente all'ambito narrativo, inoltre, l'esperienzialità è spiegabile alla luce del concetto di *corporeizzazione*, vale a dire a partire dalla nostra esperienza di vita vissuta, in cui centrale è la componente corporea – la nostra conformazione fisica. La natura (o meglio, la radice) antropomorfa dei testi narrativi e il suo legame con alcuni fondamentali parametri narratologici – per esempio, la *personhood* [qualcosa come «personalità», l'«essere una persona»], l'identità e l'azione – è stata ovviamente presa in considerazione dai teorici del racconto, i quali l'hanno anzi considerata un elemento decisivo, sorta di punto di partenza per qualsiasi tipo di analisi (cfr. Prince, *Narratology* e Ryan, *Possible Worlds*). Tuttavia, diversamente da questi ultimi, io credo che la narratività coincida *tout court* con l'esperienzialità, e che non necessiti, per essere costituita, di presupposti di tipo attanziale. In altre parole, all'interno del mio modello sono contemplati racconti privi di *plot*, ma non racconti privi di un essere umano o antropomorfo che vive un qualche tipo di esperienza. Questa radicale estromissione del *plot* dalla mia definizione di narratività discende dai risultati di alcune ricerche effettuate sui racconti orali: racconti in cui, come mostrerò, il coinvolgimento emotivo dei parlanti con l'esperienza raccontata e la sua assimilazione forniscono punti d'ancoraggio per la costituzione della narratività. Sosterrò quindi che i racconti incentrati unicamente sul *plot* sono dotati di una sorta di grado zero di narratività. E proprio perciò la scrittura storiografica, il puro *report* narrativo, i riassunti e molto altro di ciò che solitamente è classificato come racconto sarà relegato a una posizione marginale. La mia proposta, da questo punto di vista, interseca ma in ultima analisi si discosta da quella di Meir Sternberg, il quale, a differenza mia, propone una ridefinizione del concetto di narratività a partire dalla nozione di temporalità. Per come elaborata da Sternberg, quest'ultima rientra almeno in parte nel mio discorso – un po' come nel caso del concetto di configurazione, posto da Paul Ricoeur al livello di *Mimesis II* del suo modello [vedi *infra*] –, specie per ciò che riguarda le dinamiche che sussistono tra esperienzialità e la valutazione che a fatti conclusi il narratore fornisce di una data esperienza. Tuttavia, laddove la temporalità, per me, si costituisce solo nel corso del processo di lettura, per Sternberg (e altresì per Adams – cfr. *Narrative Explanation*) essa si colloca a livello della storia, in quella sorta di punto di tensione dove s'incontrano elementi sequenziali e retrospettivi [per una più approfondita analisi di questo aspetto, rimando al saggio di Sternberg tradotto da Franco Passalacqua – cfr. «Introduzione»].

Come avrò modo di illustrare più diffusamente nelle prossime pagine, nel contesto del mio *framework* teorico la narratività si colloca nel (e al limite coincide con il) cosiddetto fattore-coscienza [ovvero *consciousness factor*]: ciò che la lega strettamente al concetto di finzionalità. Senz'altro, quest'aspetto potrà lasciare perplesso più di un lettore, specie in ragione del fatto che il mio punto di partenza è costituito dal racconto orale, che si è soliti ritenere imperniato sul *plot*, e privo di tale fattore. Tuttavia, è proprio quest'ultimo che

<sup>2</sup> Comunicazione personale. Si veda comunque Prince (*Narratology* 217-41) per una definizione di narratività quale concetto (di tipo scalare) che indica ciò che fa di un testo un racconto. Nel suo *Dictionary of Narratology*, la definizione di narratività è in ogni caso più prossima alla mia (e, va da sé, a quella di altri critici): [cfr. la nota XIII dell'«Introduzione»].

consente d'integrare nel mio discorso forme più recenti di scrittura sperimentale, assieme a racconti orali, medievali, realisti e modernisti; e, soprattutto (appunto), mi permette di argomentare che la finzionalità in un contesto di tipo narrativo finisce per coincidere con l'esperienzialità. Le costruzioni di tipo finzionale, ovviamente, esistono anche al di là della dimensione del racconto, come nel caso della grammatica generativa chomskyiana: ma in casi del genere a difettare è proprio la componente umana, l'elemento per così dire antropomorfo. Nel contesto del mio modello, una frase anche molto semplice come «Il drago sta sognando» costituisce la narratività *in nuce*, nonostante siano necessari più elementi contestuali per trasformarla in una storia sul drago, o in una storia a proposito di qualcuno che incontra il drago o a proposito dei sogni di tale drago. Per il lettore, sono infatti sufficienti un'ambientazione riconoscibile e un personaggio dalle sembianze antropomorfe per 'dare vita' a un mondo finzionale, e per ipotizzare che una sfera interiore [una *consciousness*] e un insieme di azioni siano in qualche modo in gioco, in procinto di emergere. I testi di finzione si costituiscono perciò a partire da una serie di proiezioni ipotetiche da parte del lettore, non attraverso il delinarsi di una serie di eventi in successione. In altre parole, la narratività non è una qualità posseduta dai testi, quanto piuttosto il risultato del coinvolgimento interpretativo del lettore rispetto a questi ultimi.<sup>3</sup> Meglio, la narratività è il 'prodotto' della *narrativizzazione*, del processo attraverso il quale i lettori concepiscono il testo come un racconto. Il termine *narrativizzazione* si lega al concetto di *naturalizzazione*, elaborato da Jonathan Culler (cfr. *Structuralist*) per descrivere il processo attraverso il quale i lettori (ri)conoscono un testo come narrativo. Ovviamente, come avremo modo di vedere, il concetto – molto ampio – di naturalizzazione ha a che fare in molti modi diversi con i processi attraverso cui attribuiamo un senso a quanto leggiamo.

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

### 1.1 Il racconto naturale

Con il sintagma *racconto naturale* si è soliti definire, dal punto di vista dell'analisi linguistica del discorso (cfr. Labov), tutte le forme narrative «che si realizzano naturalmente»; vale a dire – più precisamente – quel tipo di pratica conversazionale caratterizzata dalla spontaneità. In effetti, rispetto alla più vasta area del racconto *orale*, il racconto naturale contempla soltanto forme spontanee (di qui l'utilizzo del termine 'conversazionale') di narrazione, mentre esclude la poesia orale e le pratiche narrative di stampo orale quali per esempio si praticano, ancora oggi, tra gli Acadiani della Nuova Scozia.<sup>4</sup> Nonostante la po-

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

<sup>4</sup> Mi riferisco qui a *storytellers* professionisti, in grado di rievocare e dare voce a storie che affondano le loro radici nella tradizione (ma non a poemi epici – cioè non alla poesia di tipo orale). Per una tratta-

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

Detto questo, vorrei sottolineare due diversi aspetti. Per un verso, il fatto che la narrazione di tipo orale può assumere molte forme: dal racconto spontaneo di esperienze personali (ciò che definisco racconto naturale in senso stretto) al racconto di barzellette e aneddoti, e dal racconto di esperienze altrui al mero *report* di fatti e circostanze – fino a quelle forme di racconto culturalmente istituzionalizzate, che in seguito si trasformeranno nell'epica e nella fiaba. Da questo punto di vista, è necessario distinguere non solo i differenti contesti in cui questi testi e tipi di discorso hanno luogo, di modo da consentire l'allestimento di una sorta di repertorio di strutture tematiche e formali coinvolte nella loro produzione (notevoli, per esempio, sono i vincoli imposti da barzellette e aneddoti – cfr. Euler), ma anche prendere in considerazione il livello di coinvolgimento di colui che questi testi enuncia, il grado di creatività linguistica, strutturale e tematica concesso, insieme alla libertà del *performer* rispetto a una serie di vincoli legati al contesto.

In secondo luogo, vorrei porre attenzione alle tensioni che si generano tra oralità, performatività e narratività. Gli studiosi che si sono concentrati su quest'ultimo aspetto, nonostante abbiano preso in considerazione testi concettualmente<sup>5</sup> orali (le fiabe esaminate da Vladimir Propp, i miti greci analizzati da Lévi-Strauss), si sono per lo più concentrati su testi scritti, e in particolare finzionali. Intendo discostarmi da questo approccio, ponendo al centro della mia indagine sia forme storiografiche (non finzionali, cioè) sia forme orali. Ripartendo dalla famosa frase di E.M. Forster, «Il re morì, poi la regina morì di dolore», che non mi ha mai convinto quale esempio paradigmatico di narratività<sup>6</sup> (e ciò non soltanto in ragione della sua assenza di discorsività – cfr. Sturges, *Narrativity*), intendo analizzare i testi letterari confrontandoli con forme narrative naturali, sostenendo che queste ultime ci dicono di più sulla narratività per come si manifesta anche in testi più complessi di quanto non facciano storie pseudo-orali (le fiabe) e frasi costruite *ad hoc* (come appunto è il caso di quella formulata da Forster) su cui i narratologi si sono spesso basati per le loro teorizzazioni.

zione dell'argomento relativa all'ambito dei nativi americani, si veda Tedlock – e inoltre si consideri che tradizioni del genere sono diffuse anche in Ghana (Anthony Appiah, comunicazione personale), e che testi come quelli di cui parla Tedlock sono stati incorporati entro la letteratura 'ufficiale', per esempio nell'opera di Leslie Silko. Le pratiche narrative di stampo orale realizzate in contesti di tipo comunitario sono senza dubbio molto diffuse presso le culture orali. Tuttavia, è per me impossibile distinguere tra poesia orale (appunto la cosiddetta poesia epica) e narrazioni di altra natura (folkloristica, diciamo) non avendo ben chiare le soluzioni linguistiche adottate entro i singoli testi. Non conoscendo la lingua – quindi non potendo distinguere tra un testo in versi e un testo in prosa (un aspetto che viceversa molti traduttori sembrano non prendere in considerazione) – categorizzazioni di questo tipo diventano rischiose. È questo il motivo per cui ho evitato di citare ulteriori fonti a riguardo.

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

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

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

Non solo: esso contempla alcune recenti acquisizioni nell'ambito del linguaggio orale, per esempio quelle relative alla sua sintassi (cfr. gli studi di Halford e Pilch o quelli di Chafe), che hanno portato ad accantonare definitivamente l'idea, precedentemente data per scontata, in base alla quale il linguaggio conversazionale sarebbe non strutturato, sgrammaticato, puramente performativo, frutto di una naturalezza irriflessa.<sup>7</sup> Appunto: la scoperta di una sintassi orale e dell'esistenza, in quest'ambito, di ben precise marche discorsive ha screditato tale snobismo, e costringe a rivedere i tradizionali paradigmi linguistici. Sebbene il risultato *pratico* di questo tipo di analisi sia consistito nella creazione di nuove aree di ricerca e nel ridimensionamento degli approcci tradizionali, in particolare di quello generativo, quanto è più importante, forse, è il fatto che in questo modo si siano poste le basi per un nuovo paradigma linguistico: un paradigma che al suo centro pone il discorso orale, e incorpora il linguaggio scritto come un particolare modo discorsivo – non come *il* solo modo discorsivo. Una simile svolta, va da sé, finisce per mettere in luce una pluralità sia di forme che di funzioni del discorso. Se si dovesse tracciare un parallelo, si potrebbe prendere a esempio il passaggio dalla matematica e dalla fisica cartesiana all'attuale scienza post-booleana e post-einsteiniana: che trattano la meccanica e la matematica cartesiana come modelli di particolare importanza (ma non perciò i soli possibili) in quanto adatti a un ambiente tipicamente umano. Allo stesso modo, un modello narratologico di stampo realista, benché particolarmente 'adatto' alla messa in rilievo dell'esperienzialità umana, può essere utilizzato, in certo senso, anche per analizzare testi

<sup>7</sup> Tali concezioni erano ancora attive presso la linguistica di marca strutturalista, ma sono state superate dagli studi di analisi del discorso.

meno immediatamente accessibili, come nel caso, per esempio, di certa *fiction* postmodernista.

Ovviamente, la mia idea di naturale non coincide con l'uso che del termine fa Barbara Herrnstein Smith, la quale contrappone il *discorso naturale* (cfr. Smith) a un discorso di tipo *fittizio*. Smith definisce il discorso naturale come «tutti quegli enunciati, pronunciati o scritti, che indicano il fatto che qualcuno stia dicendo qualcosa, in un certo momento, da qualche parte» (47) – ciò che appunto costituirebbe un atto linguistico non-fittizio. Nella misura in cui sono interessata soltanto al racconto, che a mio avviso non costituisce un atto linguistico nel senso stretto del termine [Fludernik si riferisce qui alla teoria degli atti linguistici, definita da John Searle e da Smith ripresa], le mie definizioni, di fatto, trascendono quelle di Smith. La mia idea di racconto naturale, in buona sostanza, neutralizza il tipo di distinzione da lei posta.<sup>8</sup>

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

## 1.2 La teoria linguistica della naturalezza: dai *frames* ai prototipi

In anni recenti, alcuni sviluppi nell'ambito della linguistica hanno portato a designare con il termine 'naturale' quegli aspetti del linguaggio che sembrano regolati o motivati da parametri cognitivi basati sulla corporeizzazione dell'esperienza umana. Il termine, per esempio, è utilizzato in questo senso dalla scuola austriaca della *Natürlichkeitstheorie* (qualcosa come 'teoria della naturalezza', per cui cfr. Dressler, *Semiotische* e "Cognitive"; Dressler *et al.* e i testi indicati nelle rispettive bibliografie). Aspetti del genere, benché non necessariamente 'etichettati' come *naturali*, sono stati portati alla luce dagli studi di linguistica cognitiva, in particolare dalla cosiddetta teoria del prototipo (cfr. Lakoff per un'introduzione) e da molti contributi apparsi sulla rivista «Cognitive Linguistics». Un terzo filone di ricerca, che la teoria del prototipo sostiene di ricomprendere, è quello della cosiddetta teoria del *frame* avviata da Schank e Abelson. Quest'ultima (ora nella sua fase MOP [acronimo che sta per «Memory Organization Packet»] – cfr. Kellerman *et al.*) tenta di spiegare il modo in cui ci rapportiamo alle situazioni quotidiane nei termini di

<sup>8</sup> Per un'altra proposta che *oppone* il racconto naturale a quello finzionale si veda Richardson ("Time" 306-7).

*schemata* di tipo olistico. Tali *schemata* (siano essi *frames*, *scripts* o *schemi*)<sup>9</sup> sono di natura prototipica, e si prestano a essere utilizzati in senso metonimico e metaforico per descrivere il modo in cui ci rapportiamo a nuovi contesti.

Questi tentativi di descrivere il linguaggio e i processi di comprensione umana si legano al tentativo, sviluppato in particolare dalla linguistica cognitiva, di leggere i processi linguistici come parte di più generali processi cognitivi, i quali a loro volta avrebbero la loro radice nella corporeizzazione umana in un contesto di tipo naturale. Facciamo qualche semplice esempio. La classificazione degli enti presenti nel mondo dipende in larga parte dall'uso che ne facciamo e dalle nostre *aspettative*. Per questo motivo, i cosiddetti concetti-base (*cavallo*, *albero*, *fiore*) sono immediatamente 'disponibili' per descrivere le interazioni quotidiane con l'ambiente in cui ci troviamo immersi: laddove concetti più complessi (*Highbland*, *pony*, *betulla*) – benché disponibili in particolari occasioni – non hanno un'immediata rilevanza cognitiva.<sup>10</sup> Buona parte di ciò che avviene quando ci troviamo di fronte a nuove situazioni, ha a che fare con l'estrapolazione di informazioni da situazioni già note, cioè con il ricorso a particolari *frames* e *scripts*. Così, nel celebre *script* del ristorante elaborato da Schank e Abelson,<sup>11</sup> un insieme di oggetti culturalmente determinati (tavoli, sedie, posate, tovaglie, fiori, candele, menu, camerieri ecc.) interagiscono in modo olistico con una serie di azioni (entrare, sedersi, ordinare, mangiare, pagare), di scopi (soddisfare il proprio appetito, evadere dalla noia, celebrare occasioni sociali quali incontri di lavoro, oppure corteggiare e festeggiare) e di rapporti causa effetto che discendono dalla nostra esperienza corporea (il cibo viene mangiato, di conseguenza il piatto resta vuoto e lo stomaco pieno). Buona parte della *frame theory*, nella misura in cui è volta a spiegare questi processi basilari, suona molto infantile: ma è proprio questo il punto. Tali connessioni sembrano semplici e perfino scontate perché legate al nostro corpo, alla matrice corporea [appunto alla corporeizzazione] della nostra esperienza umana. Similmente, il concetto di *frame* spiega il modo in cui interagiamo con gli oggetti in modo cognitivamente adeguato: tutte le case hanno porte, finestre, divani e giardini, e tutte queste parti dell'oggetto 'casa' si legano ai bisogni e alle azioni umane in modo 'naturale'. La teoria del prototipo, di fatto, suggerisce che le relazioni parte/tutto e l'orientamento davanti/dietro, destra/sinistra, sopra/sotto (così come molti altri concetti – per cui cfr. Lakoff 265-80) non solo giocano un ruolo cruciale nella nostra immediata esperienza corporea, ma anche influenzano il nostro modo di pensare concetti ben più 'astratti'. In particolare, è stato suggerito come la lessicalizzazione sia basata su parametri naturali di vario tipo.<sup>12</sup>

La linguistica naturale (così mi riferirò alla scuola della *Natürlichkeitstheorie*) tenta di analizzare diverse aree della linguistica a partire dai fattori naturali che riguardano o motivano certe forme e funzioni. Tali analisi si sono concentrate sulla fonetica e sulla fonologia, ma anche sulla morfologia (cfr. Dressler *et al.*), per esempio attraverso una teoria della sintassi naturale sviluppata da Mayerthaler e dal suo *team* presso l'Università di Klagenfurt (cfr. Mayerthaler e Maratschniger); in linea di principio, tuttavia, i presupposti alla

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

<sup>10</sup> Cfr. Lakoff 45-58.

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

<sup>12</sup> Per un'illustrazione di questo aspetto, cfr. Wierzbicka.

base della linguistica cognitiva sono applicabili anche alla semantica (l'area su cui più si concentra la teoria del prototipo). Per quanto riguarda la sintassi, le relazioni iconiche e l'influenza di parametri cognitivi (ruoli degli agenti ecc.) sull'ordine delle parole sono aspetti decisivi.<sup>13</sup>

Beninteso, non è mia intenzione, in queste pagine, applicare in modo pedissequo tutti i presupposti alla base della teoria del *frame* e del prototipo, specie per quanto riguarda i loro risvolti linguistici. Gli oggetti con i quali mi confronterò, cioè testi narrativi di dimensioni piuttosto considerevoli, saranno concepiti nei termini di *frames* generici, la cui origine può essere sia letteraria che non. Il concetto centrale che ho ripreso dalla linguistica naturale è quello dell'*embodiment* delle categorie cognitive, della loro corporeizzazione: e più in generale della dipendenza di categorie anche molto astratte da tali *embodied schemata*, da parametri che si legano alla nostra esperienza corporea. Sosterrò dunque che il processo e l'esperienza di lettura possono essere spiegati alla luce della dipendenza cognitiva dei lettori da tali parametri e *schemata*, e che ciò avviene, in certo senso, a diversi livelli, tra loro interagenti e interconnessi. Proprio in ragione di questo orientamento cognitivo, inoltre, nel corso delle prossime pagine avrò modo di chiarire la mia posizione in merito all'intreccio di narratività, finzionalità e causalità narrativa; e, ciò che forse è ancora più importante, cercherò di mostrare in che modo lo stesso concetto di *mimesis* si lega a vincoli e parametri cognitivi.

Questa mia breve introduzione alle diverse aree di ricerca che utilizzano il termine *naturale* dovrebbe avere chiarito in che senso io stessa abbia deciso di impiegarlo, e con quali connotazioni. La narratologia 'naturale' rappresenta un modello affatto utile per lo studio dei testi narrativi: un modello particolarmente attento alla natura strutturata del racconto naturale (e che rifugge la tentazione d'intenderlo come 'più naturale', per esempio, di romanzo e *short story*), ma nel contempo in grado di descrivere i parametri cognitivi alla base anche di forme narrative più complesse. In questo senso, spero di chiarire con più precisione in che cosa risiede la naturalezza del racconto naturale, e come tale qualità possa ritrovarsi anche in altri tipi di racconto. Ripeto: il concetto di *naturale* non dovrebbe essere utilizzato quale sinonimo di 'originario'; piuttosto, andrebbe utilizzato per indicare ciò che è 'ancorato' alla nostra esperienza quotidiana.

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

---

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

co sopra) a manifestazioni più complesse. In una scala del genere, si può sostenere che le forme spontanee siano naturali e prototipiche poiché forniscono una risorsa generica e tipologica per testi strutturati in modo sensibilmente più complesso.

## 2. Narratività

### 2.1 Storia *versus* esperienzialità

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

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

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

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

Se insomma Bremond, proprio a causa del suo insistere su aspetti che connotano, da un punto di vista cognitivo, l'agire umano, perde di vista l'aspetto teleologico del racconto, l'approccio cronologico tradizionale, basato sulla pura sequenzialità, rappresenta una sorta di vuoto esperienziale, poiché gli scopi degli agenti non vengono mai presi in considerazione. Nessuno di questi due modelli, in altri termini, è in grado di dare conto della logica complessiva del racconto, di tutti gli elementi che concorrono a definirla. Tale logica, d'altro canto, è descrivibile prendendo in esame non tanto (non solo) ciò che avviene a livello del *plot*, quanto piuttosto le intenzioni dell'autore implicito. Solo in questo modo può essere spiegato il legame che sussiste tra la trama che coinvolge i personaggi e il contro-*plotting* ordito dal Fato nell'*Edipo Re*, testo che Culler (cfr. "Fabula") ha scrupolosamente analizzato e per cui Sturgess (cfr. *Narrativity*) ha ipotizzato l'azione appunto di un autore implicito.<sup>14</sup> Tale dinamica, tipicamente, non si realizza nelle fiabe, ed è questo il motivo per cui non se ne trova menzione nei resoconti di Propp e Bremond. Semmai, è nel romanzo – specie in quello che si costruisce intorno a un enigma – che questa dinamica diventa decisiva (e in effetti l'altro esempio proposto da Culler è *Daniel Deronda* [romanzo di George Eliot, edito nel 1876]; in proposito, cfr. la lettura datane da Cynthia Chase).

Finora ho alluso a tre importanti elementi caratterizzanti la narratività – la sequenzialità (Forster), l'intenzionalità di tipo esperienziale (Bremond), e l'aspetto teleologico (Culler). Nel suo monumentale *Tempo e racconto*, Paul Ricoeur ha caratterizzato in modo appropriato questa triade di concetti riferendosi ai meccanismi cognitivi alla base della comprensione di una storia. Se l'*emplotment* riguarda la sequenza cronologica degli eventi e la loro articolazione in vista di una risoluzione finale, l'elemento configurazionale indica la comprensione globale (olistica) del *plot* – del *design* complessivo del testo. L'esperienza che il lettore fa della storia configura il livello da Ricoeur battezzato *Mimesis I*, e ha a che fare con il riconoscimento e l'attivazione della propria esperienza personale e con una serie di *frames*, *schemata* e *scripts*, alla luce dei quali quella particolare storia viene letta. Si tratta di un livello pre-testuale e pre-narrativo, in quanto riguarda soltanto le basi cognitive per la comprensione della storia al suo livello più basilare:

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

L'intelligibilità prodotta dalla costruzione dell'intrigo trova una sorta di primo ancoraggio nella nostra competenza nell'utilizzare in modo significativo il *dispositivo concettuale* che distingue strutturalmente l'ambito dell'*azione* da quello del movimento fisico. [...] Le **azioni** implicano dei **fini** la cui anticipazione non si confonde con qualche risultato previsto o predetto, ma impegna colui dal quale l'azione dipende. Le azioni, inoltre, rimandano a dei **motivi** che spiegano perché uno fa o ha fatto una certa cosa, situazione questa che noi distinguiamo chiaramente da quella in cui un evento fisico ha portato ad un altro evento fisico. Le azioni, poi, hanno degli **agenti** che fanno o possono fare delle cose che vengono ritenute appunto le *loro* opere: quindi questi agenti possono esser ritenuti **responsabili** di certe conseguenze delle loro azioni. Nel dispositivo, la regressione infinita aperta dalla domanda «perché?» non è incompatibile con la regressione finita aperta dalla domanda «chi?». Identificare un agente e riconoscergli dei motivi sono operazioni complementari. Noi comprendiamo anche che questi agenti agiscano e soffrano all'interno di *circostanze* che essi non hanno prodotto e che pure fanno parte della sfera pratica, in quanto circoscrivono il loro intervento di agenti storici entro il corso degli eventi fisici e offrono all'agire occasioni favorevoli o sfavorevoli. [...] Inoltre agire è sempre agire «con» altri: l'*interazione* può assumere la forma della cooperazione, della competizione o della lotta. [...] (Ricoeur, *Tempo e racconto* I 94-5; [i corsivi sono di Ricoeur, i grassetti di Fludernik]).

Al livello che Ricoeur definisce *Mimesis II*, entra in gioco la riconfigurazione cronologica, che viene «estratta» dalla semplice successione di eventi (110-1). Un simile «prenderinsieme» (111) trasforma la successione di eventi cronologicamente ordinati della *fabula* in «una totalità significante», in uno «spunto» o «tema» (114) e impone «il senso del punto finale» (112) che retroattivamente definisce i passaggi precedenti come (inevitabilmente) funzionali al punto finale:

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

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

Il modello di Ricoeur, che in maniera così magistrale combina sequenzialità ed *emplotment* con le loro prospettive esperienziali e teleologiche, è basato anzitutto sul concetto di temporalità, mentre le dinamiche connesse all'*esperienza* narrativa non entrano mai in gioco. E questo, io credo, gioca a sfavore dell'analisi per altri aspetti assai illuminante che Ricoeur dedica al racconto storiografico. Per Ricoeur, il fattore principale che connota quest'ultimo rimane l'*emplotment* del dato storico, la creazione di una vera e propria storia, realizzata in termini puramente letterari (in questo senso, cfr. anche White, *Tropics* e Rigney, "Du Récit historique", *Rhetoric*). Curiosamente, Ricoeur non sottolinea la differenza cruciale che sussiste tra i diversi tipi di azione esercitati, per così dire, da un personaggio

fittizio e da un (quasi)agente<sup>15</sup> storiografico: distinzione che non è legata tanto a elementi cognitivi che coinvolgono l'intenzionalità o il raggiungimento di scopi, quanto piuttosto all'*esperienza* necessariamente umana che connota i personaggi dei testi di finzione. Per essere chiari: i personaggi storici, com'è ovvio, sono percepiti quali normali esseri umani, dotati di scopi, di intenzioni celate, non privi di debolezze caratteriali, talvolta anche disonesti ecc.; tuttavia, la loro *esperienza* personale (le loro speranze e paure, i loro amori e odi, le loro sofferenze) diventa degno di nota solo nella misura in cui si riferisce al *plot* storico. Non è dunque una coincidenza che la storiografia sia spesso priva di interesse personale, e che sia così difficile 'rendere vivi' i personaggi storici; dopo tutto, la loro sfera emotiva, la loro vita intesa come esperienza personale, dev'essere messa al servizio dei fatti storici. Questo aspetto è ovviamente meno marcato nel caso delle *biografie* storiche, incentrate anzitutto sulla vita di una figura storica: mentre i recenti tentativi, realizzati in ambito storiografico, di descrivere l'esperienza quotidiana della gente comune mostrano una serie di strategie più affini a quelle appannaggio degli autori di romanzi storici che non degli storiografi. Viceversa, la storia sulla scia degli *Annales* rifugge qualsiasi tipo di *schemata* esperienziale.

Il tipo di qualità esperienziale proprio della finzione inevitabilmente si lega all'enfasi su di un personaggio, di modo che la raccontabilità della storia consiste o deriva dalle sue straordinarie conquiste, avventure o sofferenze, dalla messa in rilievo della sua astuzia, del suo coraggio, della sua statura eroica o della sua tragica caduta, specialmente in relazione alla traiettoria favorevole o sfavorevole della ruota del destino. Ciò non dovrebbe più di tanto stupire alla luce dello scopo dei racconti finzionali, che consiste anzitutto nel fornire 'griglie di lettura' per problemi propriamente umani in tipiche situazioni umane. La storiografia ha altri scopi, diverse esigenze. Anzitutto, fissare su carta ciò che rischia di scomparire dalla memoria condivisa, e poi interpretare gli eventi passati alla luce degli interessi presenti. La natura di tali scopi può essere didattica, ed è in questo senso che la scrittura storiografica si sovrappone a quella finzionale, poiché la letteratura, prima della sua liberazione nella sfera della ('pura') arte, doveva giustificare la sua esistenza in termini, appunto, didattici. Tuttavia, se la letteratura [la letteratura di finzione] ottempera a questo scopo focalizzandosi sul singolo e sulla complessità delle sue decisioni morali, la scrittura storiografica tende invece a concentrarsi sulla sfera politica, su aspetti decisionali e su verità storiche sfuggenti. Non che questi aspetti siano incompatibili, beninteso. Alorché la storia diventa narrazione, 'superando' la forma degli annali e delle cronache, con la loro presentazione di 'un fatto dopo l'altro', centrale diventa il *pattern* della grande vita, e quindi della biografia reale, nella quale si combinano l'elemento personale e quello storico (quindi politico). Le decisioni del re, in questo senso, sono viste nei termini di moralità personale (della sua idea di giustizia, indulgenza, saggezza, sincerità e via dicendo), e, similmente, le relazioni con altri soggetti sono concepite nei termini di lealtà, infedeltà, adulazione, sudditanza. Questo tipo di relazioni non erano mera retorica finché il sistema feudale è rimasto attivo, e anche in seguito esse hanno continuato a essere impiegate come utili finzioni ideologiche. *Historia rerum gestarum* e le vite dei re sono stati dunque modelli influenti di scrittura storica. Quando tuttavia la politica cessa di essere comprensibile nei termini della biografia reale, anche la storiografia 'accede' a stilemi e modi più propriamente finzionali [per esempio 'incorporando' l'elemento esperienziale, come Fludernik puntualizza a p. 25 del primo capitolo di *Towards a 'Natural' Narratology*].

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

Dove le strategie finzionali conducono al romanzo storico, la storiografia a sua volta sviluppa un'*écriture* di tipo romanzesco (Rigney, *Rhetoric*). Sono dunque la storiografia e la *fiction* prototipiche a essere in contrasto con il concetto stesso di esperienzialità, e i singoli romanzi o testi storiografici possono seguire tutt'altre regole.

## 2.2 Narratività

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

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

Non solo. Le mie distinzioni invalidano anche i criteri della pura sequenzialità e delle connessioni logiche quali elementi centrali all'analisi narratologica, benché sia disposta ad ammettere che essi giocano un ruolo importante (e al limite possono essere considerati necessari) nella maggior parte dei testi narrativi. Gli attanti non sono definiti, in primo luogo, dal loro coinvolgimento in un *plot*, ma, più semplicemente, dalla loro esistenza finzionale (dal loro status di *esistenti*, nei termini di Mieke Bal). Gli esistenti, nella misura in cui sono esseri umani, possono muoversi, parlare e pensare, e il loro agire necessariamente ruota intorno alla loro interiorità, alla loro autoconsapevolezza, alle loro percezioni e alla loro sfera emotiva. La decisione di subordinare l'azione all'esperienza umana si lega alla posizione dominante che la rappresentazione della vita interiore ha assunto nella letteratura del secolo scorso. Piuttosto che lamentare le presunte aberrazioni del romanzo cosiddetto psicologico, preferisco pensare che il racconto sia diventato tale solo nel corso del ventesimo secolo – nonostante un'analisi più equilibrata della storia della letteratura consenta di mettere in luce la presenza di strategie anti-*plot* ben prima del modernismo.<sup>16</sup> Dal mio punto di vista, il racconto è l'unica forma discorsiva in grado di rappresentare l'interiorità, in particolare l'interiorità altrui, e di farlo dall'interno<sup>17</sup> (ciò che già

<sup>16</sup> Cfr. a tale proposito Wolf.

<sup>17</sup> Ciò solleva la questione della relazione che l'ambito del racconto intrattiene con quello della poesia. Paradossalmente, la stretta vicinanza di romanzo modernista (in particolare, di quei romanzi incentrati solo e soltanto sulla dimensione interiore dei personaggi) e poesia (un aspetto che sia Woolf che Joyce realizzano deliberatamente) corrobora la mia ipotesi. La poesia che è in qualche modo narrativizzabile

Käte Hamburger e Dorrit Cohn – cfr. *Transparent* – andavano sostenendo). È proprio questa capacità (una *capacità negativa*,<sup>18</sup> sotto molti punti di vista) che distingue il racconto da altri tipi di discorso, fra cui appunto quello storiografico, e che lo rende più che mai vivo, malgrado i pronostici apocalittici formulati da coloro che ipotizzano la ‘morte dell’autore’ o l’avvento di una ‘letteratura dell’esaurimento’ [i riferimenti di Fludernik sono qui, rispettivamente, ai saggi *La morte dell’autore*, di Roland Barthes (1968) e *La letteratura dell’esaurimento*, di John Barth (1967)].

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

Un secondo paradigma rispetto al quale la mia definizione di narratività si trova in contrasto, sebbene alcuni suoi aspetti abbia cercato d’integrare entro il modello qui in corso di definizione, è quello proposto da Stanzel, per il quale, di fatto, narratività e mediazione [termine che qui traduce l’inglese *mediation*, da Fludernik utilizzato, in questa circostanza quantomeno, al posto di *mediacy*] finiscono per coincidere (un’idea non del tutto estranea anche nel caso di Chatman – cfr. il suo concetto di *narratore*). La mediazione, per come Stanzel ne discute in *A Theory of Narrative*, può realizzarsi in due modi diversi: per mezzo o di un *teller-character* o di un *reflector-character*. Nel primo caso, un narratore trasmette le informazioni; nel secondo, è attraverso il personaggio riflettore – dal suo punto di vista – che gli eventi sono raccontati, in modo per così dire im-mediato (non mediato, cioè). In entrambi i casi, una storia (una serie di eventi tra loro legati) rappresenta il significato del racconto, mentre il *telling* o il ricorso a un personaggio riflettore sono i modi attraverso i quali questa storia viene trasmessa. Nonostante, come dicevo, non abbia del tutto scartato tale idea, ipotizzando che i principali aspetti della teoria stanzeliana siano costruiti metaforici utili per comprendere i modi possibili di leggere i testi narrativi [vedi *infra*], la definizione di *narratività come storia mediata* non può essere preservata all’interno del mio modello. E ciò non solo perché, in questo modo, le forme drammatiche vengono escluse dall’ambito della narratività – un presupposto che non condivido, nonostante vorrei aderirvi, se non altro per questioni di tradizione e nostalgia personale –, ma anche perché, più in generale, le ipotesi di Stanzel si basano anch’esse, benché implicitamente, sull’idea di una catena di azioni, di una sequenzialità: il che è per me egualmente inaccettabile. Più in generale, il concetto stesso di *mediacy*, inteso come mediazione di una storia attraverso la forma (linguistica) di un racconto, dev’essere rivisto. Come per i concetti di azione e *plot*, la narrazione intesa quale atto personale di racconto o scrittura non può pretendere alcun primato o priorità (e lo stesso vale anche per i racconti realizzati all’insegna di un modo riflettorizzato). Semmai, andrebbe sottolineato come i romanzi e i racconti imperniati su un narratore, e altresì quelli filtrati da un personaggio riflettore, si basino su alcuni parametri naturali – appunto quello del parlare (del *telling*) e del fare esperienza (dell’*experiencing*). E tali parametri affondano le loro radici nella nostra esperienza quotidiana: rappresentano modelli di orientamento cognitivo cui ricorrere quando leg-

può essere considerata una forma di racconto: così come quei testi in prosa costruiti a partire da tropi – diciamo – metalinguistici si può dire appartengano all’ambito della poesia. Per questi aspetti, cfr. le prossime pagine, oltre al settimo capitolo di *Towards a 'Natural' Narratology*.

<sup>18</sup> In altre parole, un’abilità simil-keatsiana di provare empatia per un qualcosa [appunto l’interiorità altrui] che naturalmente è impossibile conoscere in modo diretto.

giamo storie di finzione. In altre parole, facciamo esperienza del mondo in quanto agenti, *tellers* o ascoltatori, ma anche come osservatori o come soggetti in grado di fare un'esperienza.

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

Le proposte di Stanzel intorno alla *mediacy* possono essere integrate nel presente modello anche da un altro punto di vista. Va infatti ricordato che Stanzel distingue vari gradi di *mediacy*, con il sommario o i sottotitoli dei capitoli (realizzati solitamente al presente) a costituire una sorta di grado zero (cfr. *Theory*, secondo capitolo). Se al presente si sostituisse il passato, questi sommari si trasformerebbero in una sorta di *report*, ma – così almeno io credo – essi non risulterebbero più 'narrativi'. Proporrei perciò di considerare certi riassunti come dotati di un grado zero di *narratività*, con il tempo presente a cancellare non la sequenzialità (o le connessioni logiche) – che di fatto sopravvivono entro tali riassunti – ma le *dinamiche dell'esperienza*. Ciò è quanto avviene con il noto effetto-*freezing*: il 'congelare' l'azione – sia nei sommari che in altri passaggi – attraverso l'uso del presente storico, come avviene in questa 'scena' tratta da un romanzo di Aphra Behn:

[Lo zio di Ottavio] era tutto occhi e orecchie, e sembrava non poter disporre degli altri suoi sensi. Ora la **fissa** [Silvia], come in attesa delle sue parole, e lei era lì, ferma, ancora piena di vergogna. Silvia rivolse lo sguardo verso il basso, senza sapere cosa dire. **Ottavio vede** entrambi, e non **sa** in che modo ricominciare il discorso; attende che sia suo zio a proferir parola: ma trovandolo del tutto muto gli **si avvicina**, e lentamente lo tirò per una manica. Lo **scopre** immobile; gli **parla**, ma invano: poiché [lo zio!] non poteva ascoltare nulla al di là dell'affascinante voce di *Silvia*, né vedeva nulla oltre al suo viso grazioso, né aspettava nient'altro che le sue parole, e volgeva a lei il suo sguardo (Behn 292-3; i passaggi tra parentesi quadre e i corsivi grassetto sono di Fludernik).

Si potrebbe perciò, ripartendo dal concetto di grado zero della *mediacy* di cui parla Stanzel, definire il grado zero della narratività come costituito dalla combinazione di pura sequenzialità e dell'assenza di dinamiche esperienziali, notando inoltre che tale assenza si lega alla mancanza di esplicite istanze che mediano i contenuti (siano esse *tellers*, *reflectors* o *viewers*). Riassunti e passaggi di puro *report* sono soltanto gli scheletri su cui si reggono le storie, e in quanto tali difettano sia della narratività in senso stretto che della *mediacy*.

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

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

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

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

Si può dire insomma che l'esperienzialità si lega a un certo numero di fattori cognitivamente rilevanti, a partire da quelli che riguardano la presenza di un protagonista umano e la sua reazione non solo fisica ma anche emotiva a una serie di eventi. Tuttavia, lo si è detto, l'esperienzialità può implicare soltanto la messa in rilievo dell'interiorità di un personaggio. In altre parole, perché si dia un racconto non è necessario che a essere mostrata sia la reazione di un personaggio di fronte a una serie di eventi; è in effetti sufficiente che a emergere sia la sua sfera intima, senza che 'in gioco' entri alcun tipo di azione. Sono questi i presupposti sui quali si basa qualsiasi testo narrativo. Il racconto nella sua forma basilare è incentrato esclusivamente sull'azione, ma sia l'agire che il pensare rappresentano solo una parte della nostra esperienza, del nostro rapportarci a quanto ci circonda. L'effetto estetico, per così dire, suscitato da un brano narrativo non necessariamente si lega al *plot*, al modo in cui una serie di passaggi conduce alla sua risoluzione, ma può derivare anche dall'evocazione mimeticamente motivata della coscienza umana e della sua spesso caotica esperienza dell'essere nel mondo. Questo divenire caotico trova sempre un corrispettivo estetico, diciamo, nel modo in cui gli episodi si configurano tra uno stadio iniziale e uno finale; e anche nel caso un racconto rifiuti in modo esplicito di

fornire un'interpretazione o valutazione dei fatti narrati tale caos è 'risolto' ipotizzando, benché implicitamente, la sua (di questo racconto) natura a-teleologica.

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

### 2.3 Finzionalità

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

Dal mio punto di vista, i concetti di narratività e finzionalità sono tra loro molto prossimi. La narratività, come ho cercato di mostrare, consiste nel tentativo di rappresentare l'esperienzialità umana in modo esemplare. Tuttavia, si tratta di un aspetto, quello appunto dell'esperienzialità, che nella nostra esperienza quotidiana non è immediatamente comprensibile: è qualcosa di non oggettivo, di indefinibile. La scrittura storiografica funziona invece in modo diverso, basandosi sull'evidenza documentaria, costruendosi a partire da *pattern* causali e da proposte interpretative, vagliando una vasta mole di dettagli in cerca di possibili configurazioni esplicative. In questo senso, la finzionalità è per me conaturata alla narratività, poiché l'esperienza rappresentata nei testi narrativi è di tipo non storico. Beninteso, ciò non significa che la finzionalità così intesa debba essere contrapposta ai concetti di verità o di realtà. La scrittura storiografica è 'finzionale', cioè fittizia, nella misura in cui fornisce un resoconto ordinato di una 'realtà' storica sfuggente: ma tale *fictiveness* dev'essere distinta dalla finzionalità in senso più letterario. Solo quest'ultimo tipo di finzionalità, consistente nella rappresentazione di esseri umani immaginari in uno spazio umano immaginario, è legato alla narratività, poiché l'enfasi sull'esperienzialità umana può manifestarsi in modo perfetto solo nella sfera ideale, come Aristotele ben sapeva.

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

tura) o essere desunta a partire da una voce del tutto disincarnata (come nel caso della poesia), in quanto pretende un coinvolgimento corporeo a partire dal quale può realizzarsi quel tipo di esperienza che è alla base del concetto di narratività.

In secondo luogo, la finzionalità non dev'essere inquadrata nei termini di un'opposizione – di cui qualcosa ho già detto – tra finzione e verità storica. Come ho cercato di mostrare, questa distinzione ha a che fare con parametri e aspettative extratestuali. Ciò non significa, ovviamente, che la storicità di *certa* finzione non sia di frequente fatta oggetto di commenti espliciti e anche di lunghe riflessioni, o che la scrittura storiografica non possa adottare tecniche finzionali. Nella misura in cui tali tecniche sono finzionali sono anche narrative, e allorché un testo di finzione finge di essere storico cerca di spostare la sua enfasi dalla narratività verso l'attendibilità documentaria e la prosa argomentativa.

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

Per concludere, tengo a rimarcare il fatto che per i narratologi la distinzione cruciale non dovrebbe essere quella tra il finzionale e lo storico, ma quella tra il narrativo e il non narrativo, con il discorso di tipo storiografico collocato (certo in modo ambiguo) sul confine tra questi due tipi di discorso. Finzionalità e narratività si sovrappongono in larga misura, a patto che il finzionale non venga ridotto a (o confuso con) ciò che è tradizionalmente etichettato come non storico e non referenziale. L'elemento della referenzialità può determinare classificazioni di tipo generico, ma non influenza la narratività di un testo o di un'enunciazione.<sup>19</sup>

### 3. Verso una narratologia 'naturale'

È ora giunto il momento di delineare più nello specifico il modello qui proposto, che costituirà la base delle mie successive indagini [Fludernik allude qui agli studi condotti dal

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

secondo al settimo capitolo di *Towards a 'Natural' Narratology*]. Al suo interno, una serie di parametri cognitivi agisce su più livelli – il che consente di valutare appieno la portata del concetto di naturale che ho precedentemente introdotto. Non solo. Come vedremo, esso si rivela utile anche in funzione di uno studio di tipo storico, di un'analisi diacronica dei testi narrativi.

Il modello si articola su quattro livelli, di cui il primo e più basilare è 'occupato' da una serie di parametri legati alla nostra esperienza di vita reale, di fatto coincidenti con gli *schemata* centrali della teoria del *frame*. Questi riguardano anzitutto la comprensione dell'agire umano, degli obiettivi, delle attività intellettive, delle emozioni, motivazioni e via dicendo: in buona sostanza, quanto Ricoeur sussume sotto l'etichetta di *Mimesis I*. In particolare, a questo livello matura la comprensione delle dinamiche di causa-effetto alla luce delle quali un evento può essere spiegato, ma anche dell'agire umano inteso come processo orientato a uno scopo, o spiegabile nei termini di una reazione a circostanze inaspettate. A questo livello, altresì entra in gioco la 'configurazione' di circostanze di cui si è fatta esperienza e che in qualche modo sono già state valutate. L'elemento teleologico si combina insomma con l'orientamento verso uno scopo del soggetto che agisce e con la valutazione dell'esperienza raccontata. In merito a quest'aspetto, dovrò aggiungere molte altre cose, discutendo più estensivamente di racconto naturale;<sup>20</sup> per il momento, mi limito a rimandare a Quasthoff e a Fludernik ("The Historical Present Tense", "Narrative Schemata", "The Historical Present Tense in English Literature").

Al secondo livello, entrano in gioco tre diversi modelli d'orientamento [Fludernik parla di *basic viewpoints*] cui si può ricorrere per *accedere* alla storia raccontata. Sebbene in modo diverso, tutti e tre hanno a che fare con il concetto [stanzeliano] di mediazione e con quello di narratività. Si tratta dello 'script' consistente nel raccontare storie, dello *schema* legato alla percezione delle altrui esperienze, e di quello legato alla percezione (al vedere). La natura di ciascuno fra questi modelli o *schemata* narrativi è macrostrutturale, e si lega ai *frames* del raccontare [del *telling*], del fare esperienza [dell'*experiencing*] e del vedere [del *viewing*]. [A questi tre *frames*, Fludernik ne aggiunge, nell'edizione Routledge di *Towards a 'Natural' Narratology*, altri due, come già accennato nell'«Introduzione»: quello dell'*acting* – legato al puro agire –, e quello del *reflecting*, a designare una particolare forma di *telling* silenzioso, con cui sono resi i rimuginii interiori del narratore].

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

<sup>20</sup> Nel secondo capitolo di *Towards a 'Natural' Narratology*.

contrapposizione a quelli privati), alla tradizione come traccia della memoria, alla *performance* quale aspetto irrinunciabile anche per i successivi sviluppi del genere.

A questo livello, i parametri in gioco sono di tipo narratologico: il concetto di narratore, per esempio, o quello di riordino cronologico, ovvero di *flashback*, o ancora quello di onniscienza (da intendersi sia nel senso di accesso all'interiorità dei personaggi sia nel senso della libertà spazio-temporale del narratore rispetto alle costrizioni derivanti dal possedere un corpo). Nel contempo, entrano qui in gioco anche parametri più specifici, come per esempio l'idea che il lettore si crea di *romanzo storico*, di *Bildungsroman* ecc. – dunque parametri legati a specifici generi.<sup>21</sup> Laddove i parametri cognitivi attivi ai primi due livelli sono di tipo transculturale, *frames* esperienziali da chiunque condivisi, le categorie che costituiscono il terzo livello differiscono di cultura in cultura, e in larga parte (appunto) vengono acquisiti col tempo. In altre parole, si dovrebbe distinguere tra la conoscenza delle dinamiche legate agli scambi di tipo conversazionale, come quelle che si realizzano su un bus o a un party, da quelle attive nei testi scritti. Così, in aggiunta ai *frames* collocabili al secondo livello e incentrati sul *telling*, sul *viewing* e sull'*experiencing*, si potrebbe aggiungere, al terzo, la consapevolezza di ciò che sono le barzellette, gli aneddoti, le testimonianze, i colloqui con i medici (cioè il racconto della propria malattia): consapevolezza che si riallaccia all'esperienza concreta dell'ascoltare e del leggere storie.

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

Questo mi porta a discutere del quarto e ultimo livello, che riguarda le abilità interpretative tramite cui il lettore legge materiali sconosciuti e poco familiari ricorrendo a quanto già conosce, in questo modo rendendoli interpretabili e 'leggibili'. A questo livello, i lettori utilizzano le categorie dal primo al terzo livello nel tentativo di far fronte, e solitamente di rendere comprensibili, le irregolarità e le anomalie testuali. Si tratta di un processo *dinamico* prodotto dall'esperienza di lettura, e può essere inteso come una particolare applicazione del concetto più generale di *naturalizzazione*, formulato da Jonathan Culler nel 1975. Secondo Culler, i lettori, di fronte a passaggi testuali il cui significato non è immediatamente comprensibile, tendono a cercare un *frame* in grado di spiegare (di integrare) gli elementi incongrui o contraddittori. Questo processo d'integrazione può obbedire a criteri di tipo logico, psicologico, biologico, istituzionale e via dicendo, e la risoluzione delle incongruenze testuali ha implicazioni sia morali sia politiche, ovvero ideologiche. Così, il *topos* dicotomico per cui all'apparenza si oppone la realtà viene risolto riducendo l'apparenza a illusione (come avviene nel buddismo), o considerandola un inganno, o un sintomo di doppiezza in senso ontologico (così il cristianesimo) o psicologico (così l'interpretazione in chiave umanistica). Peraltro, questo 'prototipo' può essere adattato a molti scopi diversi. Può per esempio fornire una spiegazione di tipo psicologico (nei termini di invidia o gelosia latenti) per un altrimenti inspiegabile attacco omicida com-

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

messo da un marito o da un vicino di casa apparentemente pacifico e innocuo; oppure, può consentire d'interpretare l'arroganza come una strategia cui si ricorre per mascherare la timidezza.

Il quarto livello, d'altra parte – e a differenza del concetto di naturalizzazione proposto da Culler –, riguarda esclusivamente parametri *narrativi*: ha a che fare con i tentativi, da parte dei lettori, di dare un senso ai testi, in particolare a quei testi che resistono a essere facilmente recuperati sulla base dei parametri attivi dal primo al terzo livello. Definirò perciò il processo che si realizza al quarto livello come *narrativizzazione*, per distinguerlo dal più generale processo di naturalizzazione di cui parla Culler. Con *narrativizzazione*, intendo designare il processo tramite il quale i lettori leggono come narrativi quei testi che si presentano come non naturali alla luce dei parametri in questione. In buona sostanza, la *narrativizzazione* consente di rendere familiare ciò che non lo è, di approssimare quanto appare anomalo a ciò che è già noto – detto altrimenti, di attribuire un senso narrativo a quanto stiamo leggendo. Per esempio, testi apparentemente incomprensibili sono 'recuperati' rintracciando una motivazione di tipo realistico che garantisca la loro leggibilità. Così, *La gelosia*, di Alain Robbe-Grillet, può essere *narrativizzato* come la storia di un marito geloso che osserva la moglie attraverso le persiane di una finestra. Del resto, attraverso il concetto di «camera eye», cioè all'insegna di un *viewing*, i lettori attribuiscono un senso a un testo nel quale sembra non esserci in gioco alcun tipo di esperienza emotiva. Viceversa, i testi scritti in seconda persona, o attraverso i pronomi impersonali *one, it e on*,<sup>22</sup> sono letti, più che come una sequenza di azioni in senso stretto, come rappresentazioni di un'esperienza. Vale a dire che i lettori li *narrativizzano* all'insegna di un *experiencing*, valutando inadatto un *frame* incentrato sul *telling*, in quanto incapace di giustificare la presenza (e il 'funzionamento') di tali pronomi impersonali.

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

Il concetto di parametro *naturale* così come presentato ai primi tre livelli è, in ogni caso, solo indirettamente responsabile della *narrativizzazione*. I parametri naturali – l'ho accennato poco sopra – non *effettuano* la *narrativizzazione*, ma è attraverso di essi che quest'ultima si realizza. Di più, va sottolineato come essi non 'naturalizzino' i testi cui sono applicati. Il processo di *narrativizzazione* può cioè portare alla creazione (alla legittimazione) di nuovi generi, ma non per ciò questi ultimi diventano 'naturali': piuttosto, essi divengono recuperabili da un punto di vista semantico e interpretativo ricorrendo a categorie naturali.

Una sintesi del genere consente di spiegare i diversi tipi di racconto a partire da semplici parametri cognitivi. In altre parole, si possono comprendere le situazioni narrative di Stanzel alla luce di alcune categorie naturali, come un loro possibile sviluppo. I testi in cui centrale è la figura di un narratore, per esempio, evocano una situazione di vita reale

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

basata sul *telling*. Se a manifestarsi in un testo è un narratore personificato, una certa posizione cognitiva, ideologica, linguistica e talvolta anche spazio-temporale può essere attribuita a quel narratore, il quale viene perciò identificato come 'speaker'. In questo senso, è possibile spiegare il funzionamento comunicativo dei testi di finzione trasferendo il *frame* tipico del racconto conversazionale 'sopra' i personaggi letterari e altre entità fittizie. In secondo luogo – ciò che è ancora più importante –, è possibile ricondurre le frequenti personalizzazioni della funzione narrativa, vale a dire l'enfasi sulla figura del 'narratore', all'influenza dello *schema* che riproduce la tipica situazione narrativa: se si dà una storia, deve esserci qualcuno che si fa carico di raccontarla. Ancor più significativamente, daché la tendenza – tipica agli inizi della civiltà del romanzo – a identificare il narratore non personificato con l'autore storico è divenuta insostenibile alla luce dell'estetica modernista, la responsabilità del racconto (della sua enunciazione) è stata attribuita al narratore (*nascosto* [con Chatman]), o all'autore implicito. Piuttosto che da precisi aspetti testuali, l'idea per certi versi preconcetta in base alla quale a raccontare una storia debba essere sempre e comunque *qualcuno* (un essere umano) deriva, dal mio punto di vista, proprio dalla tendenza 'naturale' a ricorrere, durante i nostri atti di lettura, a un *frame* di tipo conversazionale.

Il modello del racconto in prima persona, ciò detto, può essere indicato nei racconti di esperienze personali, che hanno poi assunto proporzioni autobiografiche (la vera autobiografia, di fatto, è un genere apparso tardi, preceduto dalle forme in terza persona della *Vita*. La cosa non dovrebbe sorprendere, del resto, dato che tutti noi possiamo sì raccontare le nostre avventure e le nostre particolari esperienze, ma mettere per iscritto la propria vita richiede uno sforzo che va ben al di là della mera messa in concatenazione di una serie di eventi. Le vite *altrui*, paradossalmente, sono conoscibili e dicibili molto più facilmente, e perciò 'emergono' in quanto genere non appena l'ambito della prosa assume una vera e propria forma).<sup>23</sup> Similmente, i racconti in terza persona di tipo autoriale possono essere discussi a partire da un modello narrativo incentrato sul poeta orale. In questo caso, la figura del narratore autoriale sembra sostituire quella del *jongleur* (cfr. Kit-tay-Godzich) e diventa una funzione testuale a sé stante, che successivamente si sviluppa tanto nella forma quanto nelle funzioni. [Fludernik specifica, a pp. 47-8 del primo capitolo di *Towards a 'Natural' Narratology*, che i racconti in prima e terza persona sono soltanto «sottotipi» del *telling-frame* attivo al secondo livello: e si costituiscono in senso generico (cioè con riferimento ai parametri del terzo livello) piuttosto che attraverso il ricorso ai parametri naturali attivi al primo e al secondo livello].

La terza situazione narrativa teorizzata da Stanzel, quella figurale, si sviluppa al contrario in due diverse direzioni. Da un lato, da parte di molti scrittori matura un interesse crescente per la sfera interiore, solitamente in contesti in terza persona, che porta a ritrarre in modo esteso la mente dei personaggi: i primi esempi sono forniti dall'opera di Aphra Behn, Horace Walpole, Ann Radcliffe e Jane Austen, e – per quel che riguarda la prima persona – Charles Brockden Brown e William Godwin (ma anche il racconto epistolare enfatizza quest'enfasi sull'interiorità dei personaggi). Finché persiste un interesse di tipo realistico e storico, la presentazione della vita interiore dei personaggi è vincolata a romanzi di tipo onnisciente. È solo gradualmente, dopo questa fase, che gli scrittori comprendono di poter raccontare i contenuti mentali altrui non solo in modo congetturale, simulandoli attraverso uno sforzo immaginativo: ma anche – per così dire – leggen-

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

doli (presentandoli) direttamente. Si tratta di un'opzione ancora non attiva nel romanzo del sedicesimo secolo. La sospensione dell'incredulità è infatti la condizione necessaria affinché questo tipo di sforzo narratorio (cfr. Cohn, "Indicazioni" 57-9) si realizzi. Una volta 'entrati' dentro la mente altrui, si può fare a meno di un narratore onnisciente: osservare i pensieri di un'altra persona senza che nessuno ce la presenti diviene gradualmente un qualcosa di naturale, del tutto realistico. Dal narratore che tutto sa e che sempre meno interferisce con i suoi personaggi alla visualizzazione del racconto dal punto di vista di questi ultimi, di fatto, il passo è breve. Si può cioè rinunciare a un esplicito atto di mediazione – al *telling* vero e proprio –, e il lettore può orientarsi assumendo una posizione interna all'universo del racconto, reso in grado di fare esperienza della storia in modo diretto, senza compiere uno sforzo empatico per riferire alla propria esperienza personale quanto accaduto a qualcun altro. Il racconto figurale consente appunto questo: la possibilità di fare esperienza del mondo finzionale dall'interno, come se lo guardassimo dal punto di vista del protagonista. Una simile esperienza di lettura è strutturata nei termini del vedere, dell'essere e del sentire, piuttosto che in base ai parametri – in vigore nella vita reale – del mero osservare e sopporre a proposito delle altrui esperienze.

Nondimeno – si tratta della seconda direzione lungo la quale si sviluppa il racconto figurale –, parte della nostra esperienza quotidiana è basata sulla curiosità rispetto alle vite degli altri, e l'impossibilità di entrarvi in contatto ha una sorta di fascino di tipo investigativo e/o voyeuristico. Il rifiuto di consentire l'accesso del lettore all'interiorità dei personaggi tipico di quello che è stato definito *racconto neutrale* [vedi «Introduzione»] viene di qui, dall'esperienza 'reale' consistente nell'osservare e nel non poter conoscere ciò che gli altri pensano. Non è un caso, del resto, che il racconto neutrale si sia diffuso esattamente in quel frangente storico in cui i lettori si aspettavano l'accesso totale all'interiorità dei personaggi. Una simile aspettativa ha reso il rifiuto di fornire uno sguardo 'dentro' i personaggi del tutto frustrante – ed è da credere abbia spronato i lettori a tentare di riempire questo vuoto, ipotizzando per esempio che quest'assenza di informazioni circa le emozioni e i motivi che muovono i personaggi sia dovuta alla loro indifferenza, o all'incapacità di fare fronte alle loro emozioni, oppure ancora all'incomprensione delle circostanze in cui si trovano ad agire. In assenza della figura di un narratore 'intrusivo', che riferisce in modo dettagliato (e magari anche valuta) pensieri e stati d'animo dei personaggi, questo vuoto si spiegherebbe alla luce di una particolare attitudine psicologica del personaggio (com'è nel caso, specialmente, dei testi scritti in prima persona attraverso stilemi di tipo neutrale). Il racconto in stile *camera-eye*, d'altra parte, risulta comprensibile anche attraverso la mediazione del cinema, dove alla sfera interiore dei personaggi non si può accedere in modo diretto. In testi come *Identikit* (1970), di Muriel Spark, l'impossibilità di comprendere quanto avviene nella mente di uno psicopatico ha un corrispettivo nell'atteggiamento cui il lettore è costretto: quello di uno spettatore che assiste inerme a un comportamento compulsivo.

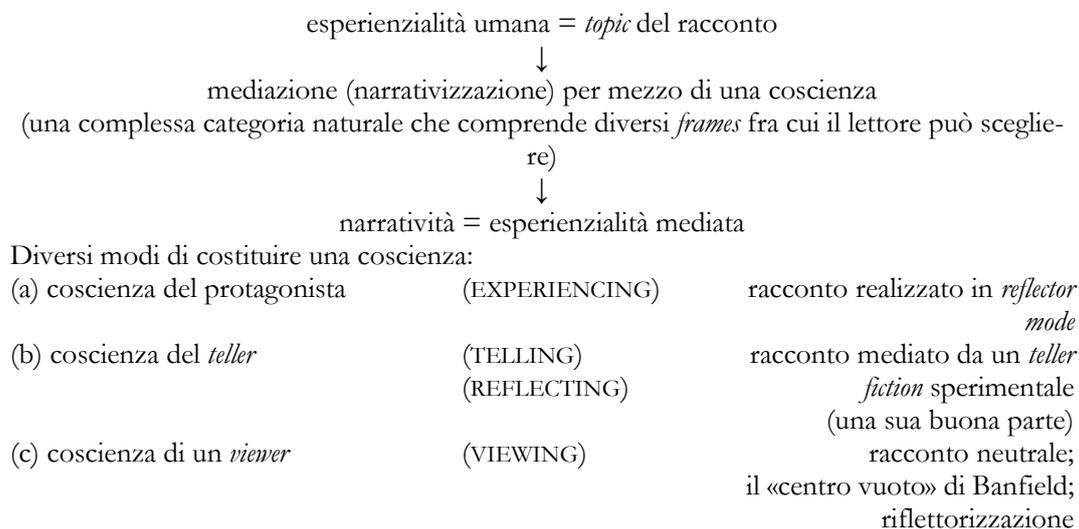
A partire da questo tipo di testi, in seguito se ne svilupperanno altri ancora più difficili da inquadrare 'naturalmente', in quanto costruiti, in parte se non interamente, a partire da modelli non narrativi (per lo meno nel senso tradizionale del termine). Per esempio, testi scritti in forma teatrale (l'episodio di «Circe» dell'*Ulisse* di Joyce), di dialogo (come nel caso dell'opera di Ivy Compton-Burnett, di Christine Brooke-Rose, o di *In a Hotel Garden* (1993), di Gabriel Josipovici), oppure attraverso il ricorso al *format* del botta e risposta (l'episodio di «Itaca» sempre nell'*Ulisse*). Ebbene, a tutti questi testi difetta la narratività da un punto di vista formale ancor prima che contenutistico, poiché possono essere letti sì come rappresentazioni di un'esperienza umana, ma a patto che il lettore riesca a legge-

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

Che cosa 'fa' questo modello rispetto ai paradigmi di Genette e Stanzel? Come ho cercato di mostrare argomentando intorno al concetto di narratività, la proposta di una narratologia 'naturale' ruota intorno a un semplice presupposto: e cioè che un racconto può definirsi in quanto tale se, quantomeno da un punto di vista tematico, rappresenta un'esperienza, consente l'emergere di un'esperienzialità. Di più, e a ciò ho finora soltanto accennato, si può sostenere che tutti i racconti si realizzano attraverso la mediazione di una *consciousness*, [di una coscienza, cioè,] che può emergere a più livelli e in modi diversi. In altre parole, i modi narrativi identificabili con le situazioni narrative stanzeliane sono mediati sulla base di categorie cognitive che hanno un fondamento umano, che si riallacciano all'azione di una coscienza, di un'interiorità. Il racconto autoriale, per esempio, fa perno sul concetto di un *teller*, sulla coscienza di un narratore, al fine di mediare l'esperienza di uno o più personaggi. Il racconto figurale, d'altra parte, si realizza a partire dalla coscienza del personaggio protagonista e costruisce l'esperienza narrativa ricorrendo al suo punto di vista: mentre il racconto neutrale e i testi costruiti intorno a quel «centro vuoto» di cui ha parlato Ann Banfield (cfr. "Describing") collocano tale coscienza nel lettore che 'vede' e di seguito costruisce l'esperienza narrativa.

I quattro livelli in cui si articola il mio modello sono quindi da intendersi come il risvolto operativo – messo in atto dal lettore – di quel processo di mediazione del racconto che ha nella coscienza il suo elemento cognitivo più importante. È questo tipo di struttura cognitiva che consente l'integrazione di forme non naturali e sperimentali di narrazione entro il perimetro della narratologia naturale. Non solo, infatti, l'autoriflessività (un tratto tipico di molta *fiction* sperimentale) è un aspetto dell'intelletto umano e, nonostante il suo carattere metaforico, *parte della* coscienza del produttore del testo (in molte opere postmoderniste identificato con l'autore implicito); l'autoriflessività di per sé, in quanto attività relativa a una (meta)coscienza, può essere trattata come un livello di mediazione finzionale [ciò che appunto Fludernik definisce *reflecting*]. In questo senso, il paradigma che qui sto delineando può essere rappresentato attraverso il seguente schema [qui riprodotto – cfr. «Introduzione», in particolare la nota 19 – nella versione presentata in *Towards a 'Natural' Narratology*. È opportuno specificare, come Fludernik si premura di fare nella replica a Nilli Diengott (cfr. «Introduzione»), che questo schema *non* rappresenta i quattro livelli di cui fin qui si è discusso. Nella sua parte più alta (a livello dei primi tre passaggi), infatti, esso mostra il ruolo giocato dalla *consciousness* nella costituzione della narratività. Nella parte più bassa, invece, vengono mostrati i diversi tipi di coscienza su cui si basano i *frames* che Fludernik colloca al secondo livello del suo modello. Va puntualizzato inoltre che con il concetto di riflettorizzazione inserito al punto (d) dello schema s'intende – mi riferisco qui alle pp. 179-92 di *Towards a 'Natural' Narratology* – quella particolare tecnica narrativa attraverso cui un narratore adotta provvisoriamente il

punto di vista di un personaggio mentre quest'ultimo non è, per così dire, in scena. Nondimeno, si tratta di un concetto non privo di ambiguità, ricco di sfumature qui impossibili da riassumere: motivo per cui si rimanda alle pagine sopra indicate per una sua più estesa trattazione]:



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

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

Finora, un aspetto cruciale è rimasto in secondo piano: mi riferisco alla posizione che il concetto di *mimesis* occupa nel contesto 'naturale' del presente modello narratologico. Ebbene, esso dev'essere collocato al suo centro – un po' come sostiene anche Jonathan Culler, il cui concetto di naturalizzazione si riallaccia a quello di *verosimiglianza* (cfr. *Structuralist* 137-40). Come già ho suggerito in *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, il concetto di *mimesis* NON dev'essere inteso come imitazione, bensì come la pro-

iezione sul testo, da parte del lettore, di una particolare struttura semiotica, come l'applicazione di una strategia interpretativa basata su parametri cognitivi in vigore nel mondo reale. In questo senso, il lettore è inevitabilmente indotto a un'implicita benché mai del tutto effettiva omologazione del mondo finzionale a quello reale. Tuttavia, poiché molti aspetti dei testi di finzione resistono a una lettura (a un recupero) di tipo realistico, il lettore ricorre a strategie interpretative di tipo alternativo. La *fiction* sperimentale, per esempio, può essere letta nei termini di un gioco intertestuale con il linguaggio e con le convenzioni di genere: e ciò, nella misura in cui risponde a una precisa scelta da parte dell'autore, costituisce una altrettanto efficace strategia mimetica, in grado di rendere questi testi recuperabili dal lettore. Non si tratta dunque di testi mimetici nel senso di una riproduzione prototipica dell'esperienza narrativa, quanto piuttosto nella misura in cui anticipano i tentativi dei lettori di recuperarli in modo mimetico. La fenomenologia e la critica del linguaggio, in questo senso, dovrebbero essere intese quali strategie alternative cui il lettore ricorre per attribuire un senso a quanto legge. Ovviamente, ci sono testi dove anche simili strategie risultano inapplicabili, e di fronte ai quali il lettore si trova a vacillare: è il caso, per esempio, di *Pesca alla trota in America* (1967), di Richard Brautigan, o del già citato *Bing*, di Samuel Beckett. In questi casi, quando un mondo finzionale non è in alcun modo recuperabile, la narratività si affievolisce del tutto, e 'in scena' rimangono soltanto il linguaggio e la pura semiosi.

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

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

Scopo di questo modello teorico è quello dunque di introdurre in ambito narratologico una prospettiva di tipo diacronico, e insieme di rendere possibile una discussione del concetto di narratività che tenga conto dei diversi tipi e forme di discorso. Non solo, perciò, ho deciso di soffermarmi su quei testi che i paradigmi tradizionali hanno per lo più ignorato; ma anche intendo definire un *framework* teorico che in certo modo trasformi tali paradigmi in casi speciali prototipici, i quali possano poi essere estesi in modo radiale. Questo tipo di approccio tenderebbe a spiegare il fatto che a oggi mancano le condizioni necessarie e sufficienti per definire ciò che è il *racconto*, e consentirebbe di comprendere

come la rappresentazione dell'esperienza umana sia il suo scopo principale, che può realizzarsi o attraverso il puro *report* di azioni (laddove la narratività è però a un livello molto basso) o attraverso la combinazione delle strategie del *telling*, dell'*experiencing* e del *viewing*. Leggere, interpretare e comprendere sono processi che dal mio punto di vista sono strutturati in modo organico o 'naturale' sulla base del loro essere prototipici – poiché si basano su parametri cognitivi 'naturali'. Scopo di questo modello, dunque, oltre a 'spiegare' le situazioni narrative nei termini di categorie cognitivamente rilevanti, dovrebbe essere quello di giustificare nuove tipologie narrative – la messa in gioco, cioè, di strategie cognitive basate su *schemata* derivati dall'esperienza del mondo reale e basati sull'esposizione precedente a testi e generi (letterari e non). In ogni caso, il mio auspicio è anzitutto quello di integrare il più trascurato dei generi narrativi – la narrazione di tipo orale – e anche una lunga serie di testi sperimentali entro un unico progetto analitico, al fine di mostrare come anche queste forme narrative riposino sul concetto di narratività. In questo modo, la narratologia dovrebbe finalmente disporre di una definizione esaustiva del suo oggetto di studio – il racconto, appunto –, una definizione curiosamente rimasta ambigua, per lo meno finora, nella maggior parte delle trattazioni.<sup>24</sup> Naturalmente, i miei suggerimenti non esauriscono questo ambito di indagine. Dopotutto, il paradigma in questione s'intitola **Verso una narratologia 'naturale'**: a indicare la possibilità di sue estensioni e miglioramenti, o anche di contestazioni, da parte di chi deciderà di confrontarvisi.

## Bibliografia

- Adams, Jon-K. "Causality and Narrative." *Journal of Literary Semantics* 18 (1989): 149-62. Stampa.
- . *Narrative Explanation: Aspects of a Theory of Discourse*. Habilitation Thesis. University of Freiburg/Germany, 1993. Stampa.
- Banfield, Ann. "Describing the Unobserved: Events Grouped Around an Empty Centre." *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*. Nigel Faab et al. 265-85.
- Baudrillard, Jean. *Selected Writings*. Ed. Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988. Stampa.
- Beckett, Samuel. "Bing." [1966] *Racconti e prose brevi*. Ed. Paolo Bertinetti. Torino: Einaudi, 2010. Stampa.
- Behn, Aphra. *Love-letters between a Nobleman and his Sister [1684-1687]*. New York: Penguin, 1987. Stampa.
- Bremond, Claude. *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973. Stampa.
- Burke, Peter. *The Realist Sense of the Past*. New York: St. Martin's Press, 1969. Stampa.
- Chafe, Wallace L. *Discourse, Consciousness, and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Stampa.

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

- Chase, Cynthia. "The Decomposition of the Elephants: Double Reading *Daniel Deronda*." *PMLA* 93 (1978): 215-27. Stampa.
- Chatman, Seymour. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* [1978]. Trad. Elisabetta Graziosi. Milano: il Saggiatore, 2003. Stampa.
- . *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990. Stampa.
- Clanchy, M. T. "Remembering the Past and the Good Old Law." *History* 55 (1970): 165-76. Stampa.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978. Stampa.
- . "The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*." *Poetics Today* 2.2 (1981): 157-82. Stampa.
- . "The Second Author of *Der Tod in Venedig*." *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Festschrift für Walter Sokel*. Eds. Benjamin Bennett, Anton Kaes, and William J. Lillyman. Tübingen: Niemeyer, 1983. 223-45. Stampa.
- . "Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases." *The Journal of Narrative Techniques* 19.1 (1989): 3-24. Stampa.
- . "Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica" [1990]. Trad. Alessio Baldini. *Allegoria* 60 (2009). 42-72. Stampa.
- . "'I doze and I wake': The Deviance of Simultaneous Narration." *Tales and 'their telling difference'. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel*. Eds. Herbert Foltinek, Wolfgang Riehle and Waldemar Zacharasiewicz. Heidelberg: Winter, 2003. 9-23. Stampa.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975. Stampa.
- . "Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions." *Poetics Today* 1.3 (1980): 27-37. Stampa.
- Dressler, Wolfgang U. *Semiotische Parameter einer textlinguistischen Natürlichkeitstheorie*. Vienna: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1989. Stampa.
- . "The Cognitive Perspective of 'Naturalist' Linguistics Models." *Cognitive Linguistics* 1.1 (1990): 75-98. Stampa.
- Dressler, Wolfgang U. et al. *Leitmotifs in Natural Morphology*. Amsterdam: John Benjamins. 1987. Stampa.
- Ermath, Elizabeth Deeds. *Realism and Consensus in the English Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1983. Stampa.
- Euler, Bettina. *Strukturen mündlichen Erzählens. Parasyntaktische und sentimentelle Analysen am Beispiel des englischen Witzes*. Tübingen: Narr, 1991. Stampa.
- Fabb, Nigel et al., eds. *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*. New York: Meuthen, 1987. Stampa.
- Fineman, Joel. "The History of the Anecdote: Fiction and Fiction." *Veese* 49-76.
-

- Fludernik, Monika. "The Historical Present Tense Yet Again: Tense Switching and Narrative Dynamics in Oral and Quasi-Oral Storytelling." *Text* 11.3 (1991): 365-98. Stampa.
- . "Narrative Schemata and Temporal Anchoring." *Journal of Literary Semantics* 21.2 (1992): 118-53. Stampa.
- . "Subversive Irony: Reflectorization, Trustworthy Narration and Dead-Pan Narrative in *The Mill on the Floss*." *REAL* 8 (1992): 159-84. Stampa.
- . "The Historical Present Tense in English Literature: An Oral Pattern and its Literary Adaptation." *Language and Literature* 17 (1992): 77-107. Stampa.
- . *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London-New York: Routledge, 1993. Stampa.
- . "Second Person Fiction: Narrative YOU as Addressee and/or Protagonist: Typological and Functional Notes on an Increasingly Popular Genre." *Arbeit aus Anglistik und Amerikanistik [AAA]* 18.2 (1993): 217-47. Stampa.
- . "Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues." *Style* 28.3 (1994): 281-311. Stampa.
- , ed. *Second-Person Narrative*. Special issue of *Style* 28.3 (1994). Stampa.
- . "Second-Person Fiction as a Test-Case For Narratology: The Limits of Realist Parameters." *Style* 28.3 (1994): 445-79. Stampa.
- . "Pronouns of Address and 'Odd' Third Person Forms: The Mechanics of Involvement in Narrative." *New Essays in Deixis*. Ed. Keith Green. Amsterdam: Rodopi, 1995. 99-129. Stampa.
- Forster, Edward Morgan. *Aspetti del romanzo* [1927]. Trad. Corrado Pavolini. Prefazione di Giuseppe Pontiggia. Milano: Garzanti, 1991. Stampa.
- Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto* [1972]. Trad. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1976. Stampa.
- . *Nuovo discorso del racconto* [1983]. Trad. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1987. Stampa.
- . "Fictional Narrative, Factual Narrative." *Poetics Today* 11.4 (1990): 755-74. Stampa.
- . *Finzione e dizione* [1991]. Trad. Sergio Atzeni. Parma: Pratiche, 1994. Stampa.
- Halford, Brigitte K. and Herbert Pilch, eds. *Syntax gesprochener Sprachen*. Tübingen: Narr, 1990. Stampa.
- Hamburger Käte. *Logique des genres littéraires* [1957]. Trad. Pierre Cadiot. Préface de Gérard Genette. Paris: Seuil, 1996. Stampa.
- Jahn, Manfred. "Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology." *Poetics Today* 18.4 (1997): 441-68. Stampa.
- Kellerman, Kathy et al. "The Conversation MOP: Scenes in the Stream of Discourse." *Discourse Processes* 12 (1989): 27-61. Stampa.
- Kittay, Jeffrey and Wlad Godzich. *The Emergence of Prose: An Essay in Prosaics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. Stampa.

- Kloepfer, Rolf and Gisela Janetzke-Diller, eds. *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert. Tagungsbeiträge eines Symposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung Bonn-Bad Godesberg. Veranaltet vom 9. bis 14. September 1980 in Ludwigsburg*. Stuttgart: Kohlhammer, 1981. Stampa.
- Koch, Peter and Wulf Österreicher. "Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte." *Romanistisches Jahrbuch* 36 (1985): 15-43. Stampa.
- Labov, William. *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972. Stampa.
- Lakoff, George. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. Stampa.
- Maratschniger, Martina. "Zur Implementierung der Natürlichkeitstheoretischen Syntax in TURBO-Prolog." Paper given at the annual conference of Austrian Linguists, Innsbruck, 25 October 1992.
- Mathieu-Colas, Michel. "Frontières de la narratologie." *Poétique* 65 (1986): 91-110. Stampa.
- Mayerthaler, Willi. "Aspekte der Natürlichkeitstheoretischen Syntax." Paper given at the annual conference of Austrian linguists, Innsbruck, 25 October 1992.
- Minsky, Marvin. "A Framework for Representing Knowledge." *The Psychology of Computer Vision*. Ed. Patrick Henry Winston. New York: McGraw Hill, 1975. 211-80. Stampa.
- Nünning, Ansgar. "Informationsübertragung oder Informationskonstruktion? Grundzüge und Konsequenzen eines konstruktivistischen Modells von Kommunikation." *Humankybernetik* 30.4 (1989): 127-40. Stampa.
- . "Bausteine einer konstruktivistischen Erzähltheorie. Die erzählerische Umsetzung konstruktivistischer Konzepte in den Romanen von John Fowles." *Delfin* 7.1 (1990): 3-17. Stampa.
- Österreicher, Wulf. "Verschriftung und Verschriftlichung im Kontext medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit." *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*. Ed. Ursula Schaefer. Tübingen: Narr, 1993. 267-92. Stampa.
- Pollak, Wolfgang. *Studien zum Verbalaspekt. Mit besonderer Berücksichtigung des Französischen* [1960]. 2nd ed. Berne: Lang, 1988. Stampa.
- Prince, Gerald. *Narratologia. La forma e il funzionamento della narrativa* [1982]. Trad. Mario Salvadori. Parma: Pratiche, 1984. Stampa.
- . *A Dictionary of Narratology*. University of Nebraska Press: Lincoln-London, 1987. Stampa.
- Quasthoff, Uta M. *Erzählen in Gesprächen. Linguistische Untersuchungen zu Strukturen und Funktionen am Beispiel einer Kommunikationsform des Alltags*. Tübingen: Narr, 1980. Stampa.
- Richardson, Brian. "'Time is Out of Joint': Narrative Models and the Temporality of the Drama." *Poetics Today* 8.2 (1987): 299-309. Stampa.

- . "Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage." *Comparative Drama* 22.3 (1988): 193-214. Stampa.
- Ricoeur, Paul. *Tempo e racconto I* [1983]. Trad. Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1986. Stampa.
- . *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione* [1984]. Trad. Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1987. Stampa.
- . *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato* [1985]. Trad. Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1988. Stampa.
- Rigney, Ann. "Du Récit historique. La prise de la Bastille selon Michelet (1847)." *Poétique* 75 (1988): 267-78. Stampa.
- . *The Rhetoric of Historical Representation: Three Narrative Histories of the French Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Stampa.
- . "The Point of Stories: On Narrative Communication and its Cognitive Functions." *Poetics Today* 13.2 (1992): 263-84. Stampa.
- Rumelhart, David E. "Notes on a Schema for Stories." *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science*. Eds. Daniel G. Bobrow and Allan Collins. New York: Academic Press, 1975. 211-36. Stampa.
- Ryan, Marie-Laure. "On the Window Structure of Narrative Discourse" *Semiotica* 64.1-2 (1987): 59-81. Stampa.
- . *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. Stampa.
- Schank, Roger C. and Robert P. Abelson. *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge*. Hillsday: Lawrence Erlbaum Association, 1977. Stampa.
- Smith, Barbara Herrnstein. *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language* [1978]. Chicago: University of Chicago Press, 1983. Stampa.
- Stanzel, Franz Karl (1977) "Die Personalisierung des Erzählaktes im *Ulysses*." *James Joyce's Ulysses. Neuere deutsche Aufsätze*. Ed. Therese Fischer-Seidel. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 284-308. Stampa.
- . "Towards a 'Grammar of Fiction.'" *Novel* 11 (1978): 247-64. Stampa.
- . "Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory." *Poetics Today* 2.2 (1981): 5-15. Stampa.
- . "Wandlungen des narrativen Diskurses in der Moderne." In Kloepfer-Janetzke-Diller 371-83. Stampa.
- . "Linguistische und Literarische Aspekte des erzählenden Diskurses." Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984. Stampa.
- . *A Theory of Narrative* [1979]. Trans. Charlotte Goedsche. Preface by Paul Hernadi. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Stampa.
- . "Zur Problemgeschichte der 'Erlebten Rede'. Eine Vorbemerkung zu Yasushi Suzukis Beitrag 'Erlebte Rede und der Fall Jenninger.'" *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 41.1 (1991): 1-4.

- Sternberg, Meir. "Raccontare nel tempo (II): Cronologia, Teleologia, Narratività." [1992]. Trad. Franco Passalacqua. *Enthymema* 1 (2009): 155-86. Web. 3 maggio 2013. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/419/581>>.
- Stock, Brian. *The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*. Princeton: Princeton University Press, 1983. Stampa.
- Sturgess, Philip J. M. "A Logic of Narrativity." *New Literary History* 20.3 (1989): 763-83. Stampa.
- . "Narrativity and Double Logics." *Neophilologus* 74 (1990): 161-77. Stampa.
- . *Narrativity: Theory and Practice*. Oxford: Clarendon Press, 1992. Stampa.
- Tedlock, Dennis. *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983. Stampa.
- Veeser, H. Aram, eds. *The New Historicism*. London-New York: Routledge, 1989. Stampa.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. Stampa.
- Wierzbicka, Anna. "Oats and Wheat: The Fallacy of Arbitrariness." *Iconicity in Syntax: Proceedings of a Symposium on Iconicity in Syntax, Stanford, June 24-26, 1983*. Ed. John Haiman. Amsterdam: John Benjamins, 1985. 311-42. Stampa.
- Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer, 1993. Stampa.