

Progressione narrativa nel racconto: primi passi in una stilistica dei corpora

Michael Toolan

Abstract

Servendosi di strumenti ricavati dalla linguistica dei corpora, Toolan propone una serie di principi e tecniche di analisi stilistica per individuare quegli elementi testuali che inducono il lettore a crearsi aspettative sull'avanzamento della narrazione. Particolare attenzione è riservata a uno di questi elementi: l'uso del discorso indiretto libero. L'intento è quello di ricorrere a criteri di selezione esclusivamente lessicali e sintattici, così da permettere una ricerca automatizzata su ampi corpora testuali per verificare le ipotesi teoriche avanzate.

Parole chiave

Aspettative, narrativa, stilistica, discorso indiretto libero, linguistica dei corpora.

Contatti

f.pianzola@gmail.com

Introduzione

di Federico Pianzola

Gli strumenti della stilistica

Michael Toolan ha definito in vari modi il suo interesse per la letteratura e il suo paradigma di lavoro: che si chiami «stilistica», «critica linguistica» o «linguistica letteraria», si può considerare un modo di leggere le opere letterarie con una sistematica attenzione alle scelte linguistiche compiute nel testo. «La stilistica è meglio intesa come un'ampia confederazione di strategie interpretative orientate ad una interpretazione strategica del testo. [...] Tutta la stilistica si basa su un insieme di premesse interpretative che affermano il valore e la validità della descrizione linguistica e strutturale».¹

Da queste brevi affermazioni si può già capire come l'analisi del testo letterario sia sempre accompagnata da una riflessione critica sul proprio metodo di lavoro e sugli strumenti adottati. Toolan condivide con Stanley Fish² l'idea che ogni modello interpretativo fornirà sempre e comunque una lettura parziale di un'opera letteraria, e arriva a sostenere che sia proprio l'inevitabile incompletezza di ogni descrizione a garantire lo spazio di un dibattito tra ricercatori. Questa consapevolezza porta Toolan a voler sperimentare continuamente diverse strategie interpretative, servendosi di tutti gli

¹ Michael Toolan, *The Stylistics of Fiction: A Literary-Linguistic Approach*, Routledge, London, 1994, pp. 24-25.

² Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Community*, Harvard University Press, Cambridge, 1980, ed. cons. *C'è un testo in questa classe? : l'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, trad. it. di Mario Barenghi, Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo, Stefano Manferlotti, Einaudi, Torino, 1987.

strumenti che la linguistica mette a disposizione per l'analisi del discorso. Il presente articolo è un esempio di applicazione di strumenti derivati dalla linguistica dei corpora, ma l'approccio integrazionista di cui Toolan è un sostenitore gli ha permesso in altre occasioni di tentare strade differenti.³

L'attività di Toolan e la sua stessa riflessione ci mostrano la stretta dipendenza che la critica e la teoria letteraria hanno nei confronti delle teorie linguistiche. Dalla linguistica di de Saussure al modello comunicativo di Jakobson, dalla grammatica generativa di Chomsky alla linguistica cognitiva, ogni teoria del linguaggio ha influenzato l'elaborazione di teorie letterarie e lo sviluppo di strumenti per l'analisi stilistica. Ma cosa pensare dunque di una disciplina che ha il suo fondamento nella descrizione del linguaggio, se queste basi sono così mutevoli? Toolan risponde così: «una concezione di stilistica come la mia resiste grazie alla ottimistica speranza che specificazioni indipendenti di forme linguistiche e funzioni comunicative, così come suggerito (di certo non prescritto) da usi preferiti, abituali, convenzionali, possono esserci da guida per comprendere, nell'arte verbale, sia la conformità alla norma, sia la sua trasgressione».⁴

Uno dei pregi del suo lavoro è senz'altro la volontà di trasparenza nelle procedure applicate per l'analisi del testo; ma come si compie esattamente un'analisi stilistica? Secondo Toolan il primo passo consiste nel formulare delle ipotesi (guidati dalle competenze tecniche sul funzionamento del linguaggio e da altre conoscenze relative al contesto) selezionando un insieme di caratteristiche che "intuitivamente" sembrano essere distintive dello stile del testo analizzato.⁵ Dopodiché bisogna verificare se i tratti individuati siano quantitativamente rilevanti e solo a questo punto si può procedere con ulteriori ipotesi sulle funzioni e gli effetti ottenuti tramite quell'insieme di tratti caratteristici.

L'articolo che si traduce qui è un'anticipazione di un più ampio lavoro che è stato pubblicato successivamente,⁶ pertanto vi si trovano solamente alcuni accenni ad analisi testuali e a verifiche autocritiche degli strumenti proposti, i quali sono stati però condotti in modo sistematico e ostinato. Il metodo di lavoro è sempre guidato da quell'intento di verifica sperimentale già presente nei precedenti lavori di Toolan, con in più alcuni apporti della psicologia cognitiva che si sono rivelati particolarmente adeguati per indagare l'aspetto dinamico della lettura, il modo in cui un lettore elabora cognitivamente ed emotivamente una narrazione.

Il concetto centrale è quello di «*narrativity*: il senso di dinamismo o progressione narrativa che il lettore attribuisce al testo»;⁷ e l'obiettivo è di «contribuire ad una migliore comprensione del ruolo che, nelle frasi narrative, schemi lessicali e sintagmatici giocano nel modellare le aspettative del lettore nei confronti della progressione narrativa: ciò che il testo ha trasmesso, sta trasmettendo ed è in procinto di trasmettere».⁸ Questo studio prende in considerazione solo uno dei fattori che maggiormente contribuiscono a creare interesse narrativo, senza tuttavia negare la partecipazione di numerosi altri fattori che agiscono accanto o in combinazione all'organizzazione verbale del testo.

³ Cfr., per esempio, le analisi contenute in Michael Toolan, *The Stylistics of Fiction*, cit.

⁴ Ivi, p.19.

⁵ Cfr. Ivi, pp. 59 e ss.

⁶ Idem, *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*, Benjamins, New York – Amsterdam, 2009.

⁷ Ivi, p. 1.

⁸ *Ibidem*.

Gli strumenti privilegiati sono quelli dell'analisi del discorso e della linguistica dei corpora [*corpus linguistics*]; influenze importanti sono la teoria collocazionale di John M. Sinclair,⁹ il concetto di «attivazione lessicale» di Michael Hoey¹⁰ e la «prosodia semantica» di William Louw.¹¹ Per Sinclair la collocazione delle parole è un elemento molto importante in quanto può influenzare la nostra comprensione di un discorso in accordo al «principio idiomatico» [*idiom principle*]. In altre parole, «come lettori e destinatari, possiamo aspettarci che ciò che sentiamo o leggiamo siano sintagmi precostruiti, composti da più parole ed interpretabili olisticamente»,¹² pertanto la co-occorrenza di due termini (o classi di termini) a breve distanza tra loro, se si ripete in modo notevole, può indurci ad interpretare il discorso attribuendogli una certa connotazione. Ad esempio, la collocazione dei termini «delitto» e «efferato» all'interno della stessa frase potrà contribuire in modi diversi al significato del discorso ma è innegabile che non appena incontriamo la parola «delitto» ci aspetteremo in un qualche grado che essa sia seguita dalla parola «efferato».

Partendo dal lavoro di Sinclair, Hoey elabora il concetto di «attivazione lessicale» [*lexical priming*]: i parlanti di una lingua hanno delle tacite aspettative molto forti per un numero significativo di lessemi abbastanza frequenti, aspettative che riguardano le parole con cui questi lessemi tendenzialmente co-occorrono, gli elementi della frase e i ruoli semantici che questi sintagmi o sequenze di parole tendono a ricoprire, e anche il genere discorsivo in cui ricorrono più frequentemente. L'attivazione lessicale è una solida consapevolezza mentale del ripetersi di una co-selezione di parole, una selezione che sembra sensibile al modo, alla varietà e al genere discorsivo.

Con la definizione «prosodia semantica» si intende la tendenza a trasferire dal livello del sintagma a quello pragmatico un'associazione semantica (solitamente una valutazione negativa) di una collocazione frequente. Per Louw, la funzione primaria della prosodia semantica è «l'espressione dell'atteggiamento del parlante o scrivente nei confronti della situazione pragmatica». ¹³ Ad esempio, il verbo «incombere» non ha in sé un significato negativo ma è spesso associato a situazioni spiacevoli o minacciose, e se usato diversamente potrebbe essere indice di un atteggiamento ironico o comico.

I concetti appena esposti interessano direttamente solo una parte della proposta di Toolan, ma averli chiariti è senz'altro utile per capire meglio che tipo di analisi stilistica egli ha in mente. Nell'articolo tradotto qui viene dato ampio spazio anche alle tecniche di individuazione del discorso indiretto libero, cercando di formulare dei criteri di selezione che siano esclusivamente formali e "posizionali", quindi applicabili in analisi testuali automatizzate. Collocazioni e discorso indiretto libero sono rilevanti in quanto scelte compiute nella composizione lessicale e discorsiva del testo, scelte che favoriscono la progressione narrativa e la formazione di aspettative nel lettore.

Nonostante la continua insistenza sugli aspetti formali del testo e sull'organizzazione verbale del discorso, Toolan è consapevole che questi non sono che uno dei fattori che condizionano il processo di lettura. Leggere vuol dire «comprendere, assorbire,

⁹ John M. Sinclair, *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford University Press, Oxford, 1991.

¹⁰ Michael Hoey, *Lexical priming: A New Theory of Words and Language*, Routledge, London, 2005.

¹¹ William Louw, *Irony in the Text or Insincerity in the Writer? The Diagnostic Potential of Semantic Prosodies*, in Mona Baker et al. (eds.), *Text and Technology*, John Benjamins, Amsterdam, 1993.

¹² John M. Sinclair, *Corpus, Concordance, Collocation*, cit., p. 110.

¹³ William Louw, *Contextual Prosodic Theory: bringing semantic prosodies to life*, in Chris Heffer and Helen Sauntson (eds.) *Words in Context: A tribute to John Sinclair on his retirement*, ELR Discourse Monograph n. 18, Birmingham, 2000, p. 57.

compendiare, e lasciarsi coinvolgere intellettualmente ed emotivamente. [...] In un certo senso le aspettative sono sia pensiero, sia emozioni; come un concetto teoretico resistono in qualche modo alla discutibile divisione di informazioni ed effetti testuali in una parte di ideazione e una di emozione; esse enfatizzano l'olismo che c'è nel testo e nel progressivo apprendimento del testo da parte del lettore». ¹⁴

Nota di traduzione

Le osservazioni linguistiche condotte su specifici brani di opere letterarie non sono state tradotte per ovvi motivi, ma ogni qual volta Toolan ha tentato una generalizzazione sulla base di dati empirici, si sono tradotti i principi e le indicazioni generali proposte tenendo conto delle regole della lingua italiana. Pertanto si è dovuto intervenire con qualche modifica ai principi originalmente elaborati per la lingua inglese. La motivazione di una simile scelta è dettata dalla volontà di invogliare l'applicazione di tali regole all'analisi di opere letterarie italiane, per verificarne l'efficacia. Nel presente articolo, Toolan dedica ampio spazio all'individuazione del discorso indiretto libero; nell'adattare i principi generali da lui elaborati si è rimasti fedeli alla riflessione teorica di ambito anglosassone, mantenendo la distinzione tra «discorso indiretto libero» [*free indirect speech*] e «pensiero indiretto libero» [*free indirect thought*].

Si traduce di seguito Michael Toolan, *Narrative Progression in the Short Story: First Steps in a Corpus Stylistics Approach*.¹⁵ Tutti gli interventi fra parentesi quadre sono del traduttore.

¹⁴ Michael Toolan, *Narrative Progression in the Short Story*, cit., pp. 29-30.

¹⁵ «Narrative», n. 16:2, maggio 2008. Copyright © 2008 The Ohio State University. Tradotto e pubblicato con licenza dell'editore.

La progressione narrativa nel racconto: primi passi in una stilistica dei corpora

Michael Toolan

Premesse teoriche: prospezione, aspettativa, reazione

Il mio interesse è diretto a quelli che sono ritenuti segnali testuali della progressione narrativa e, successivamente, alle aspettative stimulate da questi nel lettore; tenterò di identificare tali segnali (o «prospezione narrativa» [*narrative prospection*], come sono anche chiamati nell'insieme) con nuovi metodi di ricerca, in particolare quelli della linguistica dei corpora [*corpus linguistics*]. Ricerche di questo tipo, che fondono un interesse letterario con l'utilizzo di strumenti adatti allo studio di corpora, si stanno facendo conoscere con il nome di «stilistica dei corpora» [*corpus stylistics*] (o, più nello specifico, narratologia dei corpora [*corpus narratology*]). Presumo che per i lettori di questa rivista non sia necessario né spiegare né giustificare un interesse per la progressione narrativa; ne discuterò, quindi, solo brevemente. Spenderò un po' più di tempo per definire quali siano i presupposti della stilistica dei corpora e quali le sue limitazioni; in seguito, presenterò alcuni dei modi in cui ho tentato di rendere questa metodologia utile ai fini della mia ricerca sulla testualizzazione della prospezione narrativa.

La prospezione narrativa è solo uno stadio nella sequenza esperienziale che mi interessa. Ritengo che le prospezioni testuali guidino il lettore cumulativamente e serialmente ad aspettarsi che la storia che sta leggendo continui e finisca in un certo modo piuttosto che in altri (o quanto meno, le prospezioni indurranno aspettative probabili). I modi in cui il testo narrativo seguente conferma o frustra queste aspettative sono, per ipotesi, le basi di potenti reazioni emotivo-cognitive, le quali sono centrali nell'esperienza che il lettore fa della storia. Così, tentando di identificare le fonti testuali dell'aspettativa, cerco di rintracciare le radici testuali dell'immersione esperienziale del lettore in una storia. Analogamente, sto cercando il modo migliore per modellizzare e comprendere la lettura di una storia come un processo e non solo come qualcosa che conduce a un prodotto. Il processo è suddiviso in fasi, nelle quali indizi testuali creano aspettative che a loro volta evocano sentimenti ora di paura, ora di suspense, ora di sorpresa, minaccia, dolore, rabbia, e così via, unitamente a pensieri di ingiustizia o futilità, o grandiosità, o meravigliosa fortuna – l'intera gamma di pensieri ed emozioni possibili che riempiono le nostre menti e rapiscono la nostra attenzione nel corso della lettura di una narrazione coinvolgente.¹ Il testo, elaborato in sequenza, è visto qui come la fonte principale, sebbene non l'unica, della progressione di reazioni emotive e cognitive che il lettore ha. Le narrazioni letterarie sono particolarmente efficaci nel far sentire il lettore immerso in un mondo testuale, un

¹ Le narrazioni letterarie sono solo una delle fonti di queste esperienze. Alcuni possono trovare uguali soddisfazioni cognitive, etiche ed emotive in testi religiosi, o nell'opera lirica, o nel corso di intense relazioni personali con altri individui; in ciascuno di questi esempi la dimensione di progressione o temporale è cruciale (i pensieri e le emozioni non possono essere esperiti simultaneamente ma sono necessariamente incontrati in sequenza, proprio come un testo narrativo deve essere letto in sequenza, parola per parola o fase dopo fase).

mondo che sembra sempre più interpretabile e prevedibile con il dispiegarsi del testo. Questa immersione è necessaria per quel coinvolgimento emotivo che la accompagna a cui i lettori spesso alludono.

La metodologia che utilizzo qui può essere chiamata «stilistica dei corpora», ma essendo questo un nascente sottoinsieme nel campo della linguistica dei corpora, la definizione è incerta. La linguistica dei corpora, tuttavia, è una disciplina ben consolidata. Essa consiste nella rapida ricerca e indicizzazione di versioni elettroniche di testi o campioni linguistici – spesso valutati in rapporto a un appropriato corpus di riferimento – come, per esempio, una vasta raccolta di testi sui quali condurre ricerche al computer. Alcune varianti dell'analisi dei corpora enfatizzano fattori quantitativi, e questo può essere importante per il gran numero di dati-campione su cui si baseranno le scoperte dei linguisti;² in altre applicazioni, si è più interessati al modo in cui l'analisi dei corpora può giustificare cambiamenti nelle nostre teorie del testo e del linguaggio (e forse dello stile), con un'enfasi particolare sulle proprietà collocazionali del linguaggio.³ Sempre più studiosi lavorano ora ad analisi di testi letterari con informazioni da corpora, e i loro lavori sono di particolare rilievo per il presente studio.⁴

Stabilito l'interesse per la prospezione e le aspettative, possono la rapida ricerca e indicizzazione di forme lessicali e sintagmi rese possibili dall'analisi di corpora, insieme agli impegni teoretici della linguistica dei corpora (collocazione, fraseologia, attivazione lessicale), contribuire alla nostra comprensione del tessuto e della struttura dei racconti? Ci

² Douglas Biber, *Variation Across Speech and Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988; Douglas Biber et al., *Longman Grammar of Spoken and Written English*, Longman - Pearson, London, 1999; Mick Short and Elena Semino, *Corpus Stylistics: Speech, Writing and Thought Presentation in a Corpus of English Narratives*, Routledge, London, 2004; David L. Hoover, *Language and Style in "The Inheritors"*, MD University Press of America, Lanham, 1999.

³ John M. Sinclair, *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford University Press, Oxford, 1991; Idem, *Trust the Text: Language, Corpus and Discourse*, Routledge, London, 2004; Susan Hunston and Gilliam Francis, *Pattern Grammar: a Corpus-driven Approach to the Lexical Grammar of English*, John Benjamins, Amsterdam, 2000; William Louw, *Irony in the Text or Insincerity in the Writer? The Diagnostic Potential of Semantic Prosodies*, in Mona Baker et al. (eds.), *Text and Technology*, John Benjamins, Amsterdam, 1993; Allison Wray, *Formulaic Language and the Lexicon*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002; Michael Stubbs, *Words and Phrases: Corpus Studies of Lexical Semantics*, Blackwell, Oxford, 2001; Idem, *Conrad in the Computer: Examples of Quantitative Stylistic Methods*, «Language and Literature», n. 1:5, 2005, pp. 5-24; Idem, *Corpus Analysis: the State of the Art and Three Types of Unanswered Questions*, in Susan Hunston and Geoff Thompson (eds.), *System and Corpus*, Equinox, London, 2006; Michael Hoey, *Lexical priming: A New Theory of Words and Language*, Routledge, London, 2005.

⁴ Ronald Carter, *Language and Creativity: The Art of Common Talk*, Routledge, London - New York, 2004; Masahiro Hori, *Investigating Dickens' Style: A Collocational Analysis*, Palgrave, London, 2004; David Herman, *Quantitative Methods in Narratology: A Corpus-based Study of Motion Events in Stories*, in Jan C. Meister (ed.), *Narratology Beyond Literary Criticism*, de Gruyter, Berlin, 2005, pp. 125-149; Vyacheslav Yevseyev, *Measuring Narrativity in Literary Texts*, in Jan C. Meister (ed.), *Narratology Beyond Literary Criticism*, cit., pp. 109-124; Georges L. Dillon, *Corpus, Creativity, Cliché: Where Statistics Meet Aesthetics*, «Journal of Literary Semantics», n. 35:2, 2006, pp. 97-103; Idem, *The Genres Speak: Using Large Corpora to Profile Generic Registers*, «Journal of Literary Semantics», n. 36:2, 2007, pp. 159-187; Michaela Mahlberg, *Lexical Cohesion: Corpus Linguistic Theory and Its Application in English Language Teaching*, «International Journal of Corpus Linguistics», n. 11:3, 2006, pp. 363-383; Greg Watson e Sonia Zyngier (eds.), *Literature and Stylistics for Language Learners: Theory and Practice*, Palgrave, London, 2006; Rosamund Moon, *Words, Frequencies, and Texts, (Particularly Conrad): A Stratified Approach*, «Journal of Literary Semantics», n. 36, 2007, pp. 1-34; David L. Hoover, Jonathan Culpeper and William Louw, *Approaches to Corpus Stylistics: The Corpus, the Computer and the Study of Literature*, Routledge, London, 2008.

sono motivi per essere ottimisti: alcune versioni delle teorie della linguistica dei corpora sembrano orientate verso la sequenza sintagmatica (ciò che ‘normalmente’ precede e segue una particolare parola-nodo, per esempio – ciò che Sinclair chiama «the idiom principle»⁵). Questo contrasta con la consueta descrizione del linguaggio, la quale si concentra sulle categorie grammaticali e paradigmatiche piuttosto che sulle particolarità semantico-lessicali che possono esserci o no (ciò che Sinclair chiama «the open choice principle»⁶). Chi analizza idiomi si domanda: quali specifiche parole compaiono tendenzialmente prima o dopo una certa parola? Chi analizza le «scelte aperte» si domanda: a quale categoria sintattica appartiene la parola di nostro interesse, e quali sono le categorie a cui le parole precedenti e seguenti devono appartenere? Ma resta da stabilire quali risultati si possano raggiungere nella linguistica dei corpora, analizzando le «scelte aperte» in funzione del loro interesse per la sequenza testuale. Con questo metodo si esplora un sintagma come ad esempio «occhio nudo» e si mostra come sia solitamente (prevedibilmente) preceduto dalla menzione di un qualche oggetto che, senza ausili, appare piccolo alla percezione umana, e seguito da sintagmi quali «a mala pena visibile», o espressioni sinonime. Oppure si può prendere un sintagma come «le sue mani scivolarono (sopra/sotto/accanto...) il/la suo/a (camicetta, seno, gomito...)» e mostrare come esso sia talmente frequente nella fiction romanzesca da essere un tratto peculiare del registro di quel genere.⁷ Ma questi sono intervalli locali per la previsione di scelte lessicali, piuttosto che previsioni a lungo termine del tipo richiesto dai critici stilistici per le narrazioni. Le cerchiamo anche se siamo costantemente consapevoli che tali aspettative a lungo termine saranno, e devono esserlo, contrastate. Certo, noi possiamo indovinare, sulla base di un incipit narrativo riguardante un principe incerto se la sua futura sposa sia una ‘vera principessa’, che entro la fine della storia verrà trovato o emergerà qualcuno che egli sia ‘sicuro’ essere una ‘vera principessa’; possiamo addirittura indovinare che ci saranno delle prove da superare; ma non possiamo prevedere plausibilmente, dopo le frasi iniziali, che un fagiolo privatore del sonno avrà il ruolo centrale che esso effettivamente ha. L’orientamento sintagmatico della linguistica dei corpora può essere, in pratica, abbastanza locale, forse estendendosi a proposizioni semplici ma senza la ‘portata’ necessaria per essere di aiuto nell’analisi stilistica di una narrazione. È con questa incertezza che mi accingo a procedere.⁸

Utilizzare teorie di linguistica testuale e metodi di analisi dei corpora nel tentativo di descrivere la narratività può sembrare in qualche modo astratto, ma tale questione è fondamentale nella creazione e comprensione della struttura testuale. «Oh, che cosa succederà ora?» piange Bertha Young (alla fine del racconto di Mansfield *Bliss*), nell’angoscioso momento in cui si rende conto che suo marito ha una relazione con Peral Fulton. Ma co-

⁵ John M. Sinclair, *Trust the Text*, cit. [«il principio idiomatico»].

⁶ [«Il principio di scelta libera»].

⁷ Georges L. Dillon, *The Genres Speak: Using Large Corpora to Profile Generic Registers*, cit.

⁸ Un linguista dei corpora che sembra non avere tali dubbi è Louw, il quale ha teorizzato che una «ri-valutazione Malinowskiana» della stilistica sarà possibile quando tutto il potere delle analisi collocazionali sarà sfruttato. Se c’è una qualche branca della linguistica adatta a provocare l’emancipazione della stilistica, quella disciplina sarà l’analisi collocazionale. Una volta che il contributo delle analisi collocazionali all’atto di lettura sarà completamente documentato potremmo anche scoprire che le analisi collocazionali saranno diventate la chiave per il significato. Nei termini della linguistica dei corpora: le analisi collocazionali sono diventate virtualmente la ‘strumentazione per il linguaggio’. (William E. Louw, *Literary Words as Collocation*, in Greg Watson e Sonia Zyngier (eds.), *Literature and Stylistics for Language Learners*, cit., pp. 91-105).

sa succederà ora o in seguito – e successivamente, e alla fine – sono il tipo di domande che i lettori si pongono continuamente mentre leggono qualsiasi testo. Il testo ci predispone a formulare aspettative. In seguito, quelle aspettative produrranno una moltitudine di reazioni e sono quindi cruciali per l'esperienza di lettura. Domande su cosa succederà in seguito e più tardi sono solo poste in modo più preciso in relazione a testi narrativi piuttosto che in relazione a testi (e comportamenti umani) in generale. Una premessa fondamentale del presente studio è che a domande poste dal lettore del tipo «cosa succede dopo?» sono date risposte qualificate fin dalle prime frasi della narrazione scritta.

Che il crearsi aspettative sia una fondamentale propensione umana, inestimabile per la nostra abilità di adattarci a circostanze mutevoli, è generalmente riconosciuto. Ma il modo in cui affrontiamo 'l'aspettativa' è collegato direttamente anche al modo in cui affrontiamo l'inaspettato e, come Chafe ha notato, nessun tipo di affidamento su schemi e modelli preconcepi è veramente adeguato a tutti i cambiamenti e alle differenze che incontriamo ogni nuovo giorno (questo è un tema centrale nella teoria linguistica integrazionale di cui sono un sostenitore).⁹ Come sempre Chafe ha notato, noi sembriamo addirittura accogliere bene l'inaspettato e l'eccitazione (paura, rabbia, aggressione) che esso provoca, la quale a sua volta ci aiuta ad affrontare quel particolare tipo di inaspettato: «Narratives that present a conflict with expectations provide excitement by exercising the mind's innate capacity to react and deal with inputs of such kind».¹⁰

La progressione testuale è da lungo tempo un interesse dei linguisti dell'Università di Birmingham impegnati in un tipo di analisi del discorso orientata alla forma, ed è specialmente centrale negli ultimi lavori di John Sinclair, il quale sostiene che un'accurata ed efficace descrizione del discorso debba concentrarsi sulle qualità prospettiche di un testo scritto o orale. Sinclair combina l'enfasi sulla prospezione con una teoria della compendiazione [*encapsulation*], nella quale ogni enunciazione di un testo si presuppone fornisca una cornice all'interno della quale è posta la successiva enunciazione. Il discorso si presume quindi essere progettato in modo tale che un primo segmento di testo sollevi implicitamente domande alle quali il discorso seguente sarà indirizzato, completamente o in parte, e segmenti successivi possano aprire o prospettare ulteriori tipi di domande o incompletezze la cui soluzione è lasciata al testo che segue.¹¹

Aspettativa

Cosa si può dire a proposito delle conoscenze e delle aspettative che ogni successiva parola, frase e paragrafo di una storia introducono nella mente del lettore? Nelle analisi linguistiche di corpora, più il meccanismo di focalizzazione o messa in primo piano è meccanico e automatico ('neutrale' rispetto all'analista), meglio è, senza dubbio. Il mio modo di procedere implica alcune premesse cruciali. Come prima cosa, presuppongo che in una storia, mentre tutto viene letto, solo una parte del testo porti il fardello di segnalare la prospezione o narratività e che con questi mezzi venga svolto il lavoro principale nel creare le reazioni e le aspettative del lettore (suspense, sorpresa, tensione, confusione o

⁹ Cfr. per esempio Roy Harris, *Introduction to Integrational Linguistics*, Pergamon, Oxford, 1998.

¹⁰ Wallace L. Chafe, *Some Things that Narratives Tell Us About the Mind*, in Bruce K. Britton e Anthony D. Pellegrini (eds.), *Narrative Thought and Narrative Language*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, 1990, p. 83 [«Le narrazioni che presentano un conflitto tra aspettative producono eccitazione esercitando l'innata capacità della mente nel reagire e gestire stimoli di questo tipo»].

¹¹ John M. Sinclair, *Trust the Text*, cit., specialmente pp. 82-101 e 115-127.

mistero, e così via). Un secondo presupposto è che questo materiale che produce il nucleo narrativo debba, per realismo psicologico, essere notato in modo relativamente facile (cioè, essere testo in primo piano [*foregrounded text*]). Poste queste premesse, e utilizzando idee tratte dalla linguistica testuale, dalla stilistica e dalla narratologia, cercherò di specificare quali siano i materiali più preminenti – parole, sintagmi, frasi – che (per logica) svolgono il compito centrale di creare narratività, materiali che di conseguenza sono maggiormente in evidenza rispetto al testo circostante, e i quali si spera possano essere derivati o localizzati con mezzi relativamente meccanici o automatici. Un racconto è un tessuto complesso, pertanto si presume che una molteplicità di tratti o parametri (senza nette separazioni) contribuisca a veicolare e a far percepire la progressione. Li descriverò brevemente in seguito, e discuterò le possibilità di identificare rapidamente tutte e solo queste occorrenze in una storia basandomi su una serie di principi e in modo semiautomatizzato. Un obiettivo di rilievo nel corso della ricerca è poter derivare una sinossi di ogni storia sulla base della prospezione, una versione della storia ridotta all'osso che contenga le cause principali delle reazioni del lettore alla percezione della progressione.

Le parole della bellissima traduzione dell'ode *Carpe diem* di Orazio (I,11) fatta da James Michie sembrano appropriate qui. Orazio ha scritto: «Sapia, vina liques, et spatio brevi spem longam reseces», che Michie ha reso con «Be wise, strain clear the wine / and prune the rambling vine / of expectation». ¹² Noi sembriamo predisposti, infuocati dalle emozioni e dall'immaginazione, a lasciar divagare in modo stravagante la vite dell'aspettativa, anche nella piccola e disciplinata arena del racconto. La potatura della vite è necessaria per il vigore e il compimento sul lungo termine – fioritura, fruttificazione, rinnovamento – ma questa lezione si impara con l'esperienza, col realismo dell'età. Il racconto può similmente nutrire la divagante vite delle multiple e fantastiche aspettative, ma l'arte dello scrittore sta in parte nell'incoraggiare alcune aspettative piuttosto di altre, controllando le simpatie e le antipatie del lettore, e commuovendoci e allettandoci in modi particolarmente produttivi, non in un modo qualsiasi o casuale. L'ode *Carpe diem* di Orazio compare con un ruolo importante anche alla fine del racconto di Alice Munro *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, una storia il cui titolo, appositamente poco elegante, inizia con una parola che non esiste (per lo meno, che non compare nel OED [Oxford English Dictionary] online o nel mio dizionario Random House) e fornisce una scarna sintesi proppiana della trama. *Hateship, Friendship...* termina con la nostra attenzione concentrata nuovamente sull'intelligente adolescente Edith, le cui mosse crudeli e irresponsabili hanno avuto conseguenze estremamente imprevedibili e felici per altri. Enid sta facendo la versione latina di compito, proprio l'ode *Carpe diem* di Orazio. Le è stato assegnato come compito di tradurre i seguenti versi istruttivi: «Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi finem di dederint», «You must not ask, it is forbidden for us to know, what fate has in store for me, or for you →». ¹³ Ma in ogni narrazione che leggiamo noi lo facciamo, ci domandiamo, vogliamo sapere cosa il testo ha in serbo per noi lettori, e per i suoi personaggi in quanto nostro altro o doppio rappresentato e immaginato. E abbiamo diritto ad alcune indicazioni – non informazioni complete e controproducenti, una prolessi pervasiva in cui tutto è raccontato in ordine inverso – bensì alcune indicazioni di come ciò che ci è stato detto prima si colleghi con ciò che viene dopo e alla fine, anche se non ne è necessariamente la causa.

¹² [«Sii saggia, filtra il vino / e pota la divagante vite / dell'aspettativa»].

¹³ [«Non devi chiedere, ci è proibito sapere, ciò che il fato ha in serbo per me, o per te»].

Bisogna riconoscere che ci sono molti tipi di indicazioni extratestuali oltre alle indicazioni ‘nel’ testo. Tra questi ci sono il genere o sottogenere letterario, con le loro norme per contenuti e forma, e le aspettative che un particolare argomento suscita, le quali sono create anche dal contesto situazionale della storia – per esempio, la presunta identità del narratore e il suo ruolo negli eventi. Un altro tipo di indicazione extratestuale può essere la nostra familiarità con il resto delle opere dell'autore, e il tipo di personaggi che tende a mettere in scena (il loro sesso, status socio-economico, sessualità, età, lavoro o professione, ecc.). Si considerino le vite lavorative dei personaggi principali di Alice Munro: hanno quasi invariabilmente occupazioni di medio livello, lavori ‘insignificanti’ che comportano routine e ripetizione, e non professioni di alto prestigio che implicano amministrazione e controllo degli altri, o il salvataggio di vite, o l'accumulo di ricchezze. Una storia di Munro costruita intorno ad un potente dottore o una donna in carriera sarebbe alquanto inaspettata.

Per quanto riguarda il ‘ricordare’ informazioni potenzialmente utili come indicazioni, un resoconto plausibile di questo campo ci pone di fronte all'enorme estensione verbale del racconto (per non parlare dei romanzi) e al fatto, constatato per introspezione, che molto di ciò che leggiamo è e deve essere dimenticato, al punto da essere irrecuperabile anche dopo poche righe. Ciò che il lettore considera come «compendio» (per usare il termine di Sinclair) e trattiene nella memoria attiva, normalmente non è più che l'essenziale dell'essenziale. Io credo, tuttavia, che sia preferibile¹⁴ caratterizzare ciò che il lettore porta avanti, a ogni punto della lettura di una storia, come una o più immagini mentali estremamente vaghe accompagnate da pochissimi commenti verbali. Questa immagine (o immagini) è una visualizzazione della situazione che si sviluppa (implicitamente instabile o incompleta) così come il testo fino a quel punto l'ha proiettata. Ciò avviene principalmente, credo, tramite «rappresentazioni mentali» che il lettore porta avanti nel leggere (‘elaborare’ [*processing*]) il testo seguente – una raffigurazione estremamente vaga accompagnata da reazioni ed aspettative emotive, etiche e intellettuali. Normalmente è necessario dimenticarsi dei particolari in un lungo testo letterario (tutto ciò che sia più lungo di un'ode), affinché questi testi più lunghi possano funzionare. Milan Kundera è tornato su questo crudele paradosso in uno studio recente,¹⁵ in cui commenta l'inevitabile e garantito processo di dimenticanza che colora o struttura ogni momento di veglia della nostra vita (per non parlare di quando dormiamo; ma è come se fossimo in gran parte addormentati anche quando siamo svegli): «the perpetual activity of forgetting».¹⁶ Resistendo a questo dimenticare, l'arte lotta per essere considerata indimenticabile; la poesia lirica ha le migliori opportunità di essere memorizzata e ricordata, egli dice, mentre il romanzo, al contrario, «is a very poorly fortified castle».¹⁷ Ma non succede di dimenticare solo tra diverse occasioni di lettura. Kundera scrive: «[Forgetting] participates in the reading continuously, with never a moment's lapse; turning the page, I already forget what I just read; I retain only a kind of summary indispensable for understanding what is to follow, but all the details, the small observations, the admirable phrasing are already gone. Erased».¹⁸

¹⁴ Le ragioni di questa preferenza sono meglio spiegate in Michael Toolan, *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*, John Benjamins, New York - Amsterdam, 2009.

¹⁵ Milan Kundera, *The Curtain: an essay in seven parts*, Faber & Faber, London, 2007.

¹⁶ Ivi, p. 150 [«La perpetua attività di dimenticare»].

¹⁷ *Ibidem* [«Un castello molto scarsamente fortificato»].

¹⁸ *Ibidem* [«Il dimenticare è continuamente parte della lettura, senza un momento di sosta; girando la pagina mi sono già dimenticato ciò che ho appena letto; conservo solo una specie di sommario indi-

Così crudelmente violentato, il romanziere risponde lottando per costruire «an indestructible castle of the unforgettable»,¹⁹ imponendo una forma, una composizione, o ciò che Kundera chiama, in altro modo, «architettura». La composizione è di importanza eccezionale per il romanzo – per tutte le narrazioni letterarie, lunghe o corte, aggiungerei io. Per Kundera, la composizione è sia distintiva dell'arte verbale della narrazione, sia inseparabile dalle sue pretese estetiche: al contrario di altre forme di arte, «the beauty of a novel is inseparable from its architecture».²⁰

In questo modo, un presupposto basilare di un approccio come il mio, così preoccupato dei dettagli linguistici del testo narrativo, è che accanto all'inevitabile dimenticare che perversamente e paradossalmente ci accompagna nella nostra attenta lettura di un racconto di Munro, ci siano forme speciali di partecipazione, un metaforico coinvolgimento e assorbimento del lettore in quelle articolazioni testuali, punti caldi, primi piani, svolte, valutazioni chiave, e così via, che lo scrittore utilizza per guidare sia le aspettative del lettore sia il proseguimento della narrazione, e le reazioni alla fine di questa. Ma proprio come alcune decisioni architettoniche sono più importanti di altre, così alcune scelte compositive sono più importanti, più cruciali e centrali di altre, con conseguenze multiple per scelte compositive successive che dipendano da queste. Tuttavia, noi analisti non conosciamo per certo quali siano le scelte più cruciali o centrali. O, nei termini del mio interesse per la progressione narrativa, non sappiamo con certezza quali siano i segnali che evidenziano in modo più cruciale i temi principali e la continuazione proiettata di una narrazione. Francamente, non ci resta che fare ipotesi plausibili, ragionando induttivamente, e poi dividerle con altri linguisti testuali e studiosi di narrativa, e verificare le ipotesi coi lettori nel modo migliore – spesso non un granché.

Otto risorse testuali per la prospezione

Quale tipo di indicazioni contribuiscono particolarmente a porre in primo piano la prospezione e le aspettative (esperate cumulativamente e sempre sensibili agli aggiustamenti apportati dal testo seguente) nei racconti moderni? Parto dal presupposto che un insieme di tratti testuali distinti ma spesso sovrapposti – distinti parametri di narratività, in effetti – tenda a essere al centro della creazione di prospezioni e aspettative. Attualmente propongo otto parametri di questo tipo che ritengo cruciali:

Otto principali risorse (parametri) testuali per la prospezione narrativa e la formazione di aspettative

1. Frasi in cui ricorra la parola chiave con cui viene nominato un personaggio principale.
2. Frasi contenenti occorrenze di verbi di-azione-finita/dinamici coniugati con tempi verbali narrativi, in cui un personaggio principale (parola chiave frequente) sia l'argomento o un agente transitivo (es. Soggetto o Oggetto, Agente o Beneficiario).
3. La prima frase di ogni paragrafo o sezione narrativi.

spensabile per comprendere ciò che segue, ma tutti i dettagli, le piccole osservazioni, le ammirevoli costruzioni sintattiche sono già svanite. Cancellate»].

¹⁹ *Ibidem* [«Un indistruttibile castello dell'indimenticabile»].

²⁰ *Ibidem* [«La bellezza di un romanzo è inseparabile dalla sua architettura»].

4. Frasi contenenti parole chiave frequenti e segmenti che siano «lessicalmente pieni» (le parole chiave ‘frequenti’ sono definite come costituenti almeno lo 0,10% del testo, o ricorrenti almeno 5 volte nel testo).
5. Frasi contenenti pensieri rappresentati di personaggi (specialmente Pensiero Indiretto Libero [FIT: *Free Indirect Thought*] e Pensiero Diretto [DT: *Direct Thought*]).
6. Domande, richieste/direttive, promesse e informazioni orientate al futuro, nel Discorso Diretto.
7. Proposizioni con negazioni: non, mai, no, niente, senza, dis-, im-, in-, ecc.
8. Frasi contenenti verbi narrativi modali e di processi mentali, specialmente nei casi in cui questi reggono una subordinata (es. seguiti da una intera proposizione narrativa come complemento: «sapeva che non c'era stato niente da fare», «sapeva che Corley aveva fallito»). I verbi più importanti di questo tipo includono i seguenti: sapere, pensare, sembrare, apparire, sospettare, aspettarsi, volere, necessitare, vedere, domandarsi, credere e realizzare.

Questi parametri o risorse sono stati scelti per varie ragioni.²¹ Alcuni rispecchiano l'influenza di autorevoli lavori nella linguistica del discorso,²² altri parametri sono inclusi in quanto vengono identificati in modo ricorrente come materiale chiave, preminente nei punti di svolta e nei momenti di crisi, dalle analisi stilistiche (es. i parametri 5 e 8) o narrotologiche (es. il parametro 2) di racconti.

I parametri 1 e 4 riguardano ciò che nella linguistica dei corpora è conosciuto col nome di «parole chiave». Le parole chiave di un testo sono una sorta di «ripetizione notevole»; sono le forme lessicali che in un testo sono frequenti in modo sproporzionato, se comparate statisticamente con quelle di un appropriato corpus di riferimento (ho preparato un piccolo corpus di riferimento – mezzo milione di parole – di narrativa americana o inglese, principalmente racconti scritti da donne). Si presuppone che le parole chiave (se ce ne sono; non è impossibile che un testo non contenga parole frequenti in modo sproporzionato) siano degli indici di temi o preoccupazioni affrontati dal testo, e che in virtù della loro ricorrenza non possano essere ignorate facilmente dal lettore. Il parametro 4 si concentra esclusivamente su preminenti parole lessicali o ‘di contenuto’. In *Two gallants*, per esempio, solo *street(s)* e *walked* sono parole chiave lessicali; il parametro 4 postula che le frasi narrative contenenti queste parole siano in primo piano per la prospezione. Da studi sulle reazioni dei lettori per i paragrafi introduttivi di *The love of a good woman* di Alice Munro,²³ ho concluso che probabilmente il lettore prosegue dai cinque paragrafi della prefazione portando avanti (e aspettandosi di saperne di più) solo due o tre immagini estremamente vaghe, accompagnate da solo pochi commenti: *Willens, drown(ed), River, red box, instruments, escape, anonymous donor, optometrist's hand, black e shiny*.

È risultato che alcuni di questi termini sono collegati direttamente alle parole chiave lessicali calcolabili in modo automatizzato per quella sezione di racconto (parole come

²¹ Spiegate in Michael Toolan, *Narrative Progression in the Short Story*, cit.

²² Da molte fonti, ma specialmente idee adattate da Robert E. Longacre, *The Grammar of Discourse*, Plenum, London, (1983) 1996; Joseph Grimes, *The Thread of Discourse*, Mouton, The Hague, 1975; Michael A. K. Halliday, *An Introduction to Functional Grammar*, Arnold, London, 1994; William Labov, *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1972.

²³ Michael Toolan, *The Language of Guidance*, in John Pier e José Angel Garcia Landa (eds.), *Theorizing Narrativity*, de Gruyter, Berlin, 2008; Idem, *Narrative Progression in the Short Story*, cit.

water e *river*) mentre è come se non fossimo preparati per altre parole chiave dell'intera storia (parole chiave come *car* e *children*). Se la comparsa di *car* e *children* come parole chiave non è prevedibile, è vero il contrario per *water* e *river*: poiché i paragrafi iniziali di *The love of a good woman* sembrano in particolare prospettare che la storia dirà *inter alia* di come qualcuno sia annegato in un fiume, sembra plausibile aspettarsi che ci sarà una successiva preminente menzione dell'acqua. Un uso ripetuto della parola *water* è quasi assicurato, una volta date le prospezioni principali della prefazione; non appena la prefazione si conclude, *water* è prevedibile (e si potrebbe anche dire pre-letta o pre-detta).

Vari tipi di affinamento ed espansione della 'mappatura' delle parole chiave lessicali di testi-storia sono stati esplorati;²⁴ una delle scoperte più interessanti sembra essere che tali parole chiave tendono ad aggregarsi, piuttosto che ad essere distribuite equamente in tutto il testo; e questa aggregazione o co-occorrenza sembra avere un rilievo particolare in frasi che sono cruciali per la prospezione e la narratività. Nonostante questi timidi tentativi, è chiaro che utilizzando l'analisi delle parole chiave per esplorare la progressione narrativa siamo ancora lontani da una mappa sufficientemente ricca dei fili della progressione narrativa così come sono rispecchiati (presumendo che essi siano rispecchiati) nelle ricorrenze e nella preminenza lessicale. La debolezza più ovvia e immediata si collega alle difficoltà che gli strumenti di analisi dei corpora hanno nell'identificare ciò che chiamo «para-ripetizioni»: reiterazioni ecoiche (ma non identiche) di occorrenze o immagini attraverso sintagmi lessicali semanticamente simili ma che hanno un collegamento più complesso. Nel racconto di Munro, per esempio, riferimenti al colpire e percuotere teste ricorrono in modo preminente nel testo (*braining... banging his head... head knocking against... biting your head*), ma senza una piena ripetizione lessicale e, di conseguenza, in modi che sfuggono alla indicizzazione tramite semplice calcolo della frequenza.

Per quanto riguarda il primo dei parametri elencati sopra, esso è emerso solamente quando ho guardato nuovamente i dati per le parole chiave di vari racconti, una volta accantonato il presupposto iniziale riguardante la frequenza comparata dei nomi propri di alcuni personaggi. Inizialmente davo per scontato che, in *The dead* per esempio, *Gabriel* e *Gretta* sarebbero state, ovviamente, 'parole' con una frequenza notevole, se confrontate con la loro frequenza in una qualsiasi appropriata raccolta di testi, e che pertanto tale preminenza non sarebbe stata di interesse in rapporto alla progressione. Ora, abbandonando questo pregiudizio, mi sono concentrato sulla parola chiave statisticamente più rilevante in ogni racconto all'interno di un breve campione, e ho scoperto che la parola chiave principale sembra essere sempre il nome – o una parte – di uno dei personaggi principali della storia (ma non il personaggio focalizzatore). Quindi, in *The cathedral* di Carver la parola chiave è *blind*, usata ripetutamente nella narrazione per nominare *the blind man* (o *this blind man*), il cui nome è Robert; in *Two gallants* di Joyce la parola chiave è *Corley* (non il nome di Leneham, il quale è spesso il focalizzatore); e in *A & P* di Updike è *Lengel* (il manager del supermercato).

Potrebbe esserci in fin dei conti, mi sono chiesto, un modello o una logica dietro questo preminente uso di nomi propri (spesso in luoghi dove un pronome, o una varietà di descrizioni alternative, potrebbe essere usata)? Se si prendono tutte e solo quelle frasi del testo in cui compare la parola chiave, spesso emerge, o sopravvive, un testo narrativo sorprendentemente coerente. Quella che segue, per esempio, è solo una parte della «sinossi» del racconto *Boxes* di Carver, nella quale compaiono solo le frasi contenenti il nome del personaggio-parola chiave, *Jill*:

²⁴ E riportati in Michael Toolan, *Narrative Progression in the Short Story*, cit.

Then she says, «I'll miss you, too, Jill».

Jill slips from her coffee and nods.

«I wish you could have been happier here», Jill says.

«Jill», I say.

She puts her cup on the floor next to her chair and waits for Jill to tell her she isn't asking for too much. But Jill doesn't say anything, and in a minute my mother begins to outline her plans to be happy. After a time Jill lowers her eyes to her cup and has some more coffee.²⁵

È interessante non solo il fatto che ci sia una grande coerenza, ma anche per quanto sembra comunicare – qualcosa di quella toccante, inarticolata e traballante connessione interpersonale tra madre, figlio e cognata (sei relazioni) che Carver ha catturato nella storia originale. La sinossi che ho proposto è sorprendentemente sensata, anche per un lettore che non abbia familiarità con il racconto di Carver – e ha senso in modi che una sinossi testuale costruita su qualsiasi altra parola o parola chiave nel testo non sembra avere. Di conseguenza, ho avanzato la proposta²⁶ che le frasi contenenti il nome-chiave siano una parte importante dei segnali della progressione narrativa; ed è per questo motivo che esse sono elencate (come parametro 1) tra il gruppo di tratti testuali che sembrano influire particolarmente sul lettore nel creare l'immagine dinamica (si veda più oltre) di cosa sta succedendo e di cosa presumibilmente succederà nella continuazione della storia.

Ciascuno dei parametri elencati, come si vedrà, riguarda una parte esplicita e anche preminente della forma estesa del testo: è piuttosto importante che i tipi di cose che plausibilmente contribuiscono alla progressione-aspettativa dovrebbero essere virtualmente sempre notati, da un lettore ragionevolmente attento. E spesso c'è una sovrapposizione (che potremmo considerare un rinforzo, o surcodificazione) tra il materiale testuale evidenziato dai diversi parametri. Questo è in parte una conseguenza della mia decisione di prendere la frase tipografica come l'unità o intervallo di testo all'interno del quale agiscono quasi tutti questi otto tipi di messa in rilievo della prospezione. Questa è una pretesa altrettanto contestabile ma difendibile, anche se non la giustificherò qui. Il fatto di privilegiare la frase tipografica deve essere valutato, nel contesto del metodo qui esposto, rispetto ad unità o segmenti che possono essere postulati in alternativa (la proposizione? La linea tipografica? Il paragrafo? O – per i parametri 4 e 7, per esempio – nulla più che la parola o il sintagma evidenziato?) e in relazione ai quali si può affermare che il tratto identificato abbia un effetto promotore.

Individuare meccanicamente il Discorso Indiretto Libero

Un corollario al requisito di visibilità, che interessa direttamente le ricerche tramite analisi dei corpora, è che aspetti della forma testuale che sono necessariamente notati da ogni lettore dovrebbero essere identificabili almeno in modo semi-automatizzato. Se un elemento testuale non è così esplicito e distinto da poter essere individuabile e rintracciabile

²⁵ [«Poi aggiunge "anche tu mi mancherai, Jill"», «Jill sorseggia il caffè e annuisce», «"speravo che saresti stata meglio quassù", dice Jill», «"Jill", faccio io», «Appoggia il bicchiere di plastica sul pavimento, accanto alla poltrona dov'è seduta, e aspetta che Jill le dica che no, non chiede troppo. Ma Jill non dice niente, e allora mia madre comincia a illustrare quello che intende fare per essere felice. Dopo un po' Jill abbassa gli occhi e beve un sorso di caffè». (Raymond Carver, *Tutti i racconti*, trad. it. di Riccardo Duranti, Mondadori, Milano, 2005)].

²⁶ Michael Toolan, *Top Keyword Abridgements of Short Stories: A Corpus Linguistic Resource?*, «Journal of Literary Semantics», n. 35:2, 2006, pp. 181-194.

da procedure automatizzate o in base a regole, è psicologicamente poco plausibile che tutti i lettori ragionevolmente attenti lo notino; e se non possiamo essere sicuri che lo notino, non possiamo presumere che sia la base delle aspettative che essi si formano. La visibilità è necessaria (ma ovviamente non sufficiente). Per questo motivo una buona parte delle ricerche correnti è dedicata a mostrare che le unità manifestanti ciascuno dei parametri proposti può infatti essere ‘catturata’ in un testo tramite una rapida ricerca meccanica (cioè tramite la linguistica dei corpora). In rapporto a questo obiettivo, la ‘superficialità’ di parametri come 3, o anche 7, è più un punto di forza che una debolezza, ma provare a ridurre a procedure automatizzate i momenti testuali descritti dai parametri 2 o 5 presenta difficoltà interessanti. Prendendo il parametro 5, per esempio, quali speranze abbiamo di automatizzare il ritrovamento di una categoria discorsiva complessa come il Pensiero Indiretto Libero [FIT] (una parte del parametro 5), tradizionalmente considerata ostile ad identificazioni non sensibili al contesto? Ma se gli elementi che consentono di ascrivere la presenza di FIT non possono essere resi espliciti, come può l’analista essere sicuro che questo sia per tutti i lettori competenti un fenomeno visibile senza difficoltà, un luogo di prospezione e cambio di aspettativa che difficilmente sfuggirà al lettore comune?

Anche in questo caso il mio metodo di lavoro richiede di muoversi induttivamente tra i risultati di test su lettori e semplici osservazioni testuali. Nessun linguista che lavori su corpora inizia da astrazioni, da «come il FIT appare solitamente in narrazioni letterarie», bensì da specifiche possibili occorrenze del fenomeno; pertanto inizierò da *Two gallants* di Joyce. Quali frasi o sequenze (o parti significative di queste) i lettori e i critici generalmente sono d’accordo nel definire FIT? Le seguenti cinque sequenze non contigue sono comunemente riconosciute come tali:

1. He would be thirty-one in November. Would he never get a job? Would he never have a home of his own?
2. He might yet be able to settle down in some snug corner and live happily if he could only come across some good simple-minded girl with a little of the ready.
3. Yet it was surely half-an-hour since he had seen the clock of the College of Surgeons. Would Corley do a thing like that?
4. They must have gone home by another way.
5. He knew Corley would fail; he knew it was no go.²⁷

Non trovando schemi qui, propongo di far interagire criteri multipli per identificare il FIT (in *Two gallants* e, si spera, anche nell’applicazione ad altri racconti, perlomeno del tipo Joyce-modernista). In effetti, l’identificazione di questo parametro si presume essere basata su più criteri, proprio come i sovrastanti meccanismi di prospezione si presume siano multi-fattoriali. La formulazione di questi criteri si avvia con l’osservare la preminenza, in molte delle frasi individuate dai lettori come FIT, di una proposizione principale modale come *would* o *might*, insieme ad un pronome personale immediatamente conti-

²⁷ [«1. Avrebbe compiuto trentun anni a novembre. Era davvero così difficile trovare un buon impiego? E una casa tutta sua l’avrebbe mai avuta? 2. Avrebbe potuto sistemarsi anche lui in qualche angolino appartato e vivere felice, se solo avesse incontrato una brava figliola, senza grilli per la testa e con un po’ di soldini da parte. 3. Eppure doveva essere già passata mezz’ora da quando aveva guardato l’orologio dell’Istituto di Chirurgia. Era forse Corley un tipo da far scherzi simili? 4. Forse erano proprio tornati a casa per un’altra strada. 5. Corley doveva aver fatto fiasco e non c’era stato niente da fare». (James Joyce, *Gente di Dublino*, trad. it. di Daniele Benati, Feltrinelli, Milano, 1994)].

guo (qui, solitamente *he*). Propongo di applicare tre regole di selezione, nell'ordine dato qui, come mezzo per identificare frasi che siano buoni candidati per essere identificate come FIT:

1. Tra le frasi narrative (non in discorso diretto), si selezionino quelle contenenti un verbo modale (in particolare *voelre, potere, dovere*) e un pronome personale Soggetto che lo preceda o lo segua immediatamente (*egli, ella, lui, lei*), quando la costruzione non sia una subordinata introdotta da *se, che, il/ la quale, quando, dove, cosa*, né da altri elementi di subordinazione (quindi sono esclusi i modali inseriti in discorso o pensiero indiretto), né integrati altrimenti in strutture grammaticali complesse. In altre parole, le combinazioni «modale più pronome» devono essere nella matrice o nella proposizione principale. Un'ultima condizione è che il verbo modale non deve essere preceduto esclusivamente dalla particella di negazione semplice *non* (mentre resta indicativo di FIT con *mai, niente, nulla, ecc.*).
2. Si selezionino tutte le frasi di narrazione (cioè escludendo ogni discorso diretto) che abbiano nella proposizione principale una struttura interrogativa o esclamativa.
3. Si selezioni qualsiasi frase (non in discorso diretto), che occorra immediatamente prima o dopo una proposizione classificata come possibile FIT secondo le regole 1 o 2, e che contenga un verbo modale o un altro elemento modale (come *potere, volere, dovere, sicuramente, probabilmente, possibilmente, forse*), con o senza negazione.

Le 'regole' così formulate sono ancora ibridi di descrizioni funzionali puramente formali, ma il mio obiettivo all'interno di un'analisi dei corpora è di riuscire ad esprimerli in termini puramente formali (evitando quindi termini opachi come «subordinata» e descrivendo il processo di ricerca semplicemente in termini di, per esempio, *volere* (ecc.) con *egli* (ecc.) in cui *se, che, perché, come, quando, dove, chi, il/ la quale, poiché, in quanto, mentre, a meno che, nonostante, appena, ecc.* non li precedano senza essere separati da punteggiatura. E così via.). Ad essere onesti, questi criteri sono imprecisi; come ogni grammatica (e ogni barca), essi 'fanno acqua'. Ma se possono essere la base (forse con modificazioni specifiche per autore, genere o sottogenere) per catturare tutti e solo i tipi di frasi di FIT in un gruppo di racconti, con un buon livello di affidabilità, allora credo che meritino di far parte di un metodo di lavoro che farebbe acqua ugualmente. Dobbiamo lavorare con modelli imperfetti quando non ne siano al momento disponibili altri 'a prova d'acqua' (e forse non lo saranno mai necessariamente), altrimenti non arriveremo mai al mare.

Questa procedura in tre stadi ha fallito solamente nell'individuazione di una frase di FIT in *Two gallants*: «He knew Corley would fail; he knew it was no go».²⁸ (Ad ogni modo, questa frase è individuata dal parametro 8: verbi di processo mentale che nella narrazione proiettano una proposizione che segue). La procedura in tre stadi funziona ragionevolmente bene quando applicata a racconti di Woolf, Kipling, Hemingway e Joyce; si rivela meno efficace su racconti di Raymond Carver. Applicata a *Cat in the rain* di Hemingway, per esempio, la regola 1 seleziona inizialmente solo due possibili candidati (frasi contenenti verbo modale e pronome):

1. The cat was trying to make herself so compact that *she would* not be dripped on.

²⁸ [«Corley doveva aver fatto fiasco e non c'era stato niente da fare»].

2. Perhaps *she could* go along to the eaves.²⁹

Ma la prima di queste frasi è immediatamente esclusa sulla base di due condizioni della regola 1: *would* occorre in una costruzione subordinata, all'interno di una comparativa (*so* × *that* PRO *would*); e il pronome diretto più il modale sono seguiti immediatamente da *not*.³⁰ Il secondo candidato, invece, non viola nessuna delle restrizioni della regola 1, pertanto è classificato automaticamente come FIT. A questo punto la regola 3 può essere applicata, ed essa individua un verbo modale nella frase precedente:

The cat would be around to the right.³¹

Anche questa frase è concordemente classificata come FIT, portando a questa sequenza:

The cat would be around to the right. Perhaps she could go along to the eaves.³²

Non essendoci frasi narrative che soddisfino le condizioni della regola 2, le due frasi sopra citate sono le uniche frasi di FIT individuate dalla procedura in tre stadi; sono anche le uniche frasi nel racconto che i critici concordemente definiscono FIT.

Bisogna inoltre riconoscere che le procedure di ricerca non permettono di distinguere il FIT dalla sua controparte di discorso riportato, il *Free Indirect Speech* (FIS). In accordo a ciò sarebbe stato più accurato riferirsi alla più ampia categoria in cui rientrano sia FIT, sia FIS, cioè *Free Indirect Discourse* (FID), e presentare le procedure di ricerca come routine per l'identificazione automatizzata di FID. Dall'altro lato, nella pratica, i racconti esaminati fino ad ora tendono ad avere esclusivamente FIT; e solo il FIT (e non il FIS), grazie al suo rivelare i pensieri non detti dei personaggi, è *prima facie* un indice di prospezione.

Ho discusso a lungo le possibilità di riconoscimento 'meccanico' di FIT per due ragioni. In primo luogo, il FIT è ampiamente riconosciuto essere importante sia per la trama sia per lo sviluppo dei personaggi, nei moderni racconti di tipo psicologico: è altamente significativo per la prospezione e la progressione. In secondo luogo, la procedura di ricerca in tre stadi suggerisce che il FIT sia individuabile, tramite segnali di superficie, in modo più affidabile di quanto si supponga di solito. Questa semplicità di individuazione avvalorava il presupposto che, consciamente o involontariamente, i lettori difficilmente possono evitare di prestare attenzione, nel corso della lettura, a segmenti di FIT e alle loro profonde rivelazioni di preoccupazioni e aspettative dei personaggi.

Facendo muovere l'immagine

Cosa ho ottenuto coi miei metodi di stilistica dei corpora? Mi hanno permesso di visualizzare o riconfigurare in un modo diverso qualsiasi tipo di racconto analizzato, applicando principi relativamente solidi e garantiti dalla linguistica testuale, aspirando ad un alto livello di ripetibilità. Chiunque adotti la stessa lista di categorizzazioni e procedure da me proposta dovrebbe derivare da una storia la stessa trasformazione con messa in primo piano degli elementi di progressione. Se le procedure da me presentate siano corrette, in quanto si concentrano sui componenti testuali maggiormente cruciali per la progressione, e se alcuni di questi criteri o fattori siano più importanti di altri, è materia per ulteriori va-

²⁹ [«1. Il gatto cercava di raggomitarsi su se stesso per non farsi bagnare dalle gocce. 2. Forse poteva procedere sotto le grondaie». (Ernest Hemingway, *I quarantanove racconti*, trad. it. di Giuseppe Trevisani, Einaudi, Torino, 1947)].

³⁰ [In inglese la particella di negazione segue sempre il verbo, al contrario dell'italiano].

³¹ [«Il gatto doveva essere sulla destra»].

³² [«Il gatto doveva essere sulla destra. Forse poteva procedere sotto le grondaie»].

lutazioni da compiere tramite vari strumenti. Specificare i tratti di narratività di un testo e la loro importanza in relazione gli uni agli altri è difficile e controverso, ma non impossibile in linea di principio, a mio avviso.

Che cosa stimola particolarmente il nostro interesse, e il nostro interesse nel proseguire verso la fine della storia (per vedere se le cose vanno a finire come ci aspettiamo, o anche solo per vedere come finisce)? È possibile che tratti testuali o fili d'azione che includano gli otto parametri qui proposti siano centrali per la creazione dell'interesse narrativo nel lettore proprio perché contribuiscono in modo speciale alla formazione, nella mente del lettore, di vaghe ma potenzialmente vivide e definite immagini mentali della Situazione che cambia costantemente? Come suggerito prima, concepisco l'elaborazione che il lettore fa del testo narrativo che scorre come una formazione di vaghe immagini che cambiano: uno spettacolo in cui gli oggetti nell'immagine si muovono. Tutto in un testo narrativo può potenzialmente contribuire a queste raffigurazioni mentali (un raffigurarsi in modo fluido e indeciso non solo 'ciò che stiamo vedendo' nel e grazie al testo, ma anche ciò che stiamo ascoltando, gustando, odorando, provando – potenzialmente, tutti i sensi, tutte le emozioni, e tutti i tipi di giudizi valutativi/etici sono coinvolti). Ma alcuni aspetti del rappresentare sono più basilari e condivisi – basilari per la nostra volontà di continuare a leggere fino alla fine – di altri (tutti i lettori concorderanno che Lenehan aspetta Corley con grande ansia; non tutti concorderanno che Lenehan è la sola causa del proprio stato di dispiacere). I parametri di prospezione promotori di aspettative potrebbero essere tra le risorse basilari per le raffigurazioni mentali. Il materiale narrativo che istanzia questi parametri, probabilmente, induce in modo particolare il lettore a correggere le proprie raffigurazioni mentali (con correzioni provvisorie e non definitive) così che leggendo questo materiale di prospezione siamo specialmente consapevoli che la Situazione non è fissata, e che la raffigurazione mentale è in movimento e sta cambiando. I materiali degli otto parametri ci stimolano ad avere una consapevolezza elevata (rispetto alla consapevolezza promossa da altre porzioni di testo) del fatto che le immagini (i loro contenuti) sono in movimento. Questa consapevolezza di un movimento è particolarmente acuta nei momenti della lettura in cui avviene un «gran balzo», una «brusca manovra», una «inversione improvvisa» – e questi sono termini talvolta usati dai lettori per parlare di sorprese narrative e suspense narrativa. Il senso o impressione di movimento (cambiamento) rende e mantiene la narrazione interessante, e ci induce a leggere fino a che non ci siano più risorse testuali che facciano muovere le nostre raffigurazioni.

È chiaro che ciò che ho detto finora è solo un inizio, e che è necessaria una estesa applicazione di questi parametri a un gruppo di racconti per determinare se essi effettivamente mettono in evidenza quelle parti di testo che, con la conferma di test indipendenti sulle reazioni dei lettori, risultano essere particolarmente strumentali nel formare le aspettative tipiche di una lettura in corso, e che stimolano la nascita di sentimenti ad esse connessi come suspense, sorpresa, esaltazione, rabbia, perplessità e sollievo.