

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PARMA

Dottorato di ricerca in Italianistica e Filologia romanza

Ciclo XXIII

Thoughts in Action. Mondi cognitivi e risposta
estetica, a partire da Beckett.

Coordinatore:

Chiar.ma Prof. ssa Gabriella Ronchi

Tutor:

Chiar.mo Prof. Giulio Iacoli

Dottorando: Marco Bernini

Thoughts in action.

Mondi cognitivi e risposta estetica, a partire da Beckett

Introduzione	6
--------------	---

PARTE I | TEORIA DELLA NARRAZIONE E SCIENZE COGNITIVE

I | ELEMENTI DI NARRATOLOGIA COGNITIVA

Premessa Dalla parte del lettore	9
1.1 Experiencing narrative worlds Naturalizzare l'esperienza estetica	17
Naturalità I Il mondo come testo	17
Naturalità II Il testo come mondo e la svolta cognitiva	20
1.2 Frames-Theory Astrazioni concettuali e risposta estetica	29
Schemata Origine del concetto e rappresentazione molare della conoscenza	29
A Framework for representing knowledge Minsky e la teoria dei frames	31
Hermeneutic interplay Frames narrativi e atto di lettura	36
Modelli mentali e Narrativity I L'esperienza obliqua del linguaggio	41
1.3 Embodiment e Consciousness Factor La cognizione situata	46
Mimesis, Mediacy e Narrativity II Tre categorie riconfigurate	46
Images Schemas Corpo, esperienza sensibile e linguaggio	48
No-Mediator Theory e Modello non attanziale La coscienza come struttura narrativa	51
Fictional Minds e Continuing-Consciousness Frame Sul personaggio	54
Unnatural Storyworlds e Conceptual Blending Possiamo intendere più di ciò che sappiamo fare?	61
1.4 Worldbuilding (Ri)costruire un mondo narrativo	76
Terraforming Narrative come progetti di ingegneria planetaria	76
Principle of Minimal Departure e Negatività Dal poco al mondo, una passeggiata inferenziale	80
Raccordo Inversione di marcia e anticipazione del secondo capitolo	85

II | PROBLEMI E MONDI COGNITIVI

Premessa perché una nuova categoria?	87
Narrative Self Narrazione, Coscienza e Centro di gravità narrativo	89
Sorvolo I Il problema nei testi	99
Narrazione e Social Cognition Multiple Authoring e Mindreading	102
Sorvolo II Il problema nei testi	115
Narrazione ed Extended Mind Writing is thought in action	120
Mondi Cognitivi La cognizione nella forma	128

PARTE II | MONDI COGNITIVI

MONDO I | SAMUEL BECKETT

1.1 Spin a Self Storytelling e regressione infinita ne <i>L'Innomable</i>	137
1.2 Ricentrati in nessuna sorgente Narrative Self, Schizofrenia e il problema della sorgente narrativa in <i>Company</i>	171

MONDO II | CARLO EMILIO GADDA

2.1 «Demoni divenuti parole» Social Cognition, Dialogismo e Personaggio concettuale ne <i>La Cognizione del dolore</i>	187
2.2 Blueprints for Worldshaking Mondi, Coscienze e Paratesto ne <i>L'Adalgisa</i>	215

Bibliografia	236
---------------------	-----

Parte I

TEORIA DELLA NARRAZIONE E SCIENZE COGNITIVE

Introduzione

Per trovare un'immagine che giustifichi la struttura di questo lavoro, mi verrebbe spontaneo ricorrere alla raffigurazione mitologica del dio Giano, rappresentato nel suo doppio viso diretto in due direzioni, bifronte. A supporto di questa tentazione, vi sarebbero anche due ragioni piuttosto contingenti: la prima è che la radice etimologica del nome Giano sembra fosse la stessa di *Januarius*, il mese in cui questo studio è arrivato al suo termine di stesura; in secondo luogo, poiché la funzione del dio, in senso esteso, era di presiedere ogni soglia, che fosse la porta di una città, o il termine di un'impresa e l'inizio di una successiva. Tuttavia, il dio romano è anche simbolo di controllo di quanto succede in ciascuno dei due territori su cui egli vigila attento, e qui la metafora mi pare possa davvero cedere a mio sfavore. Le due parti che compongono quanto segue, infatti, hanno per certi versi vita autonoma, e sul limite che le divide, sulla *ianua* in cui una termina e l'altra incomincia, si potrebbe avere la sensazione che campeggi un dio distratto, magari con una sola faccia continuamente costretta a voltarsi ora da una parte, ora dall'altra. In questa breve introduzione, così, cercherò di compensare la mancanza di appoggio divino nella transizione e nell'integrazione di queste due teste in cui è geminata la mia ricerca.

E, come Molloy all'inizio dell'omonimo romanzo di Beckett, decido di partire non solo dal titolo scelto per questo lavoro, ma dalla sua fine. Potrebbe sembrare ingannevole, infatti, porre una coda in cui definisco quanto si troverà come "a partire da Beckett", dal momento che a lui affianco un solo altro autore, Carlo Emilio Gadda, e non una rassegna prospetticamente motivata sul romanzo europeo del secondo novecento. Il moto da luogo figurato, in realtà, non vuole descrivere una cronologia interna a questo elaborato, ma indicare il movente genetico e biografico, l'incontro personale da cui l'ipotesi che articolo è stata suscitata. Quando per la prima volta mi sono avvicinato all'opera narrativa dello scrittore irlandese, partendo dal più digeribile e formalmente meno sofisticato *Murphy* e attraversando poi tutta la sua produzione, fino alle prose più estreme degli anni ottanta, non avevo ancora in mente di farne un oggetto di studio, di ricerca accademica, ma ho affrontato i testi da semplice lettore. Per certi versi, quella prima esperienza, ancora priva delle sovrastrutture della critica e delle poche, ma potenti, tracce che Beckett ha lasciato al di fuori del suo lavoro letterario, ha inciso su quanto avrei successivamente cercato di comprendere, incluso sul presente e pesante residuo di quella primitiva impressione. In poche parole, fin dall'inizio ho avuto una duplice sensazione: la prima è che al termine di ogni lettura le più comuni categorie d'intreccio, storia e discorso che, al di là del loro uso narratologico sono modi d'interpretazione di base per chiunque si metta in ascolto di un racconto, ne uscissero quasi derise per la loro incapacità di presa su quanto nel testo accadeva; la seconda impressione, netta e allo stesso tempo così incerta, è che quanto accadeva *non* accadeva nel testo, ma in una complessa interazione tra quanto il testo stimolava e quanto la mia mente cercava, spossata, di ricostruire, secondo l'abitudine maturata in anni di letture più classiche e confortanti.

Come dare corpo teorico a questa particolare esperienza estetica, in cui molto del testo sembra svilupparsi nel lettore? La narratologia, in passato criticata proprio perché troppo vincolata a un culto della struttura, che escludeva tanto gli autori quanto i lettori come polarità ininfluenti al funzionamento del testo, ha di recente effettuato una svolta diretta precisamente a reinterpretare le risorse critiche maturate tra gli anni sessanta e settanta del novecento in una nuova direzione incentrata per lo più a chiarificare i meccanismi con cui il lettore processa il testo. Questa svolta metodologica, è in realtà una svolta interdisciplinare che chiama in causa, in un vitale transito terminologico e concettuale, la variegata area di ricerca definita con il cappello comprensivo di "scienze

cognitive”, e che vede al suo interno dialogare la fenomenologia della percezione, la filosofia della mente, le neuroscienze e la psicologia cognitiva. Il “cognitive turn” della narratologia, infatti, mira da una parte a evidenziare i processi mentali da cui la risposta estetica è supportata, dall’altra a rilevare degli isomorfismi tra i mondi finzionali e il mondo reale, postulando così una categoria condivisa di dispositivi cognitivi in atto per entrambe le esperienze.

La prima parte di questo lavoro, così, è dedicata a illustrare questo nuovo approccio alla teoria del testo e alla risposta estetica, selezionando alcuni elementi di base con cui il lettore processa un testo, ricostruisce un mondo, e fa di esso esperienza. Si è cercato di seguire lo sviluppo di questo nuovo approccio alla narrativa, sia dando una minima progressione cronologica di questi studi narratologici di stampo cognitivo, sia integrandone le prospettive.

Tuttavia, rispetto alla particolare esperienza estetica dei romanzi di Beckett e, come poi ho capito, di Carlo Emilio Gadda, dare ragione dei meccanismi cognitivi dietro l’atto di lettura permette di sviluppare solo una parte della particolarità di questi testi. Vi è un altro fattore, infatti, che mi è parso significativo perché accresce l’ipotesi secondo cui questi testi sarebbero ad alto coefficiente cognitivo. Si tratta del fatto che i loro temi, ma questo termine come vedremo andrà rivisto, sono problemi che a loro volta hanno a che fare con la cognizione e, in particolare, con problemi cognitivi legati alla stessa attività narrativa. Come si vedrà nel secondo capitolo, sono le stesse scienze cognitive ad insistere su come la narrazione sia vincolata a problemi cognitivi quali l’identità, o meglio la sua costruzione narrativa, e lo storytelling come pratica sociale. E questi due ultimi problemi sono esattamente ciò di cui nei romanzi presi in esame si tratta, o meglio, ciò di cui si fa esperienza attraverso il linguaggio stesso. Nella mia ipotesi, così, questi particolari mondi romanzeschi sono finzioni in cui la scrittura si fa indagine di un problema, e non esperienza di un tema, utilizzando la forma per stimolare nel lettore, ma prima di tutto nell’autore, reazioni con cui il tema si compone e non si dispone. In questi romanzi, insomma, la scrittura non è utilizzata come una tecnica, ma come una tecnologia di ricerca, ed è per questo che posso essere definite come veri pensieri in azione.

1 Elementi di narratologia cognitiva

PREMESSA | DALLA PARTE DEL LETTORE

Prima di passare in rassegna quelli che, variando un recente titolo di David Herman¹, ho chiamato elementi di narratologia cognitiva, credo sia necessaria una breve premessa per storicizzare schematicamente l'affiorare, nella teoria della narrazione, della figura del lettore. Cronologicamente parlando, come evidente dalla bibliografia, questo studio si colloca all'interno di una linea teorica di recente formazione. Inoltre, in quanto lavoro di profilo narratologico, il contesto culturale e gli ancoraggi storici dei testi non saranno una preoccupazione primaria, ma saranno convocati unicamente a supporto di ipotesi nate dalla teoria e dai testi. Anche la teoria, però, non nasce in astratto, anche se a volte nasconde i passi di chi l'ha preceduta. Mi è parso così giusto indicare, in pochi e non esaustivi passi e paradossi, il cammino che ha portato la narratologia a postulare quello che il lettore empirico, digiuno di teoria, non ha mai messo in dubbio, vale a dire la propria esistenza e importanza.

¹ Nel 2009, infatti, David Herman ha licenziato un volume intitolato *Basic Elements of Narrative* (Herman 2009). La scelta del titolo, pur nella sua apparente neutralità, segnala una prossimità ai manuali di carattere scientifico, anticipando così già sulla soglia il carattere interdisciplinare e l'approccio della nuova narratologia, in dialogo con le scienze cognitive.

Il triangolo estetico tra autore, testo e lettore, è una figura geometrica che la teoria della letteratura ha più volte ridisegnato. Per diverse e progressive esigenze, a volte si è accorciato il lato dell'autore o del lettore, altre volte si è cercato di farne collassare i cateti sull'ipotenusa del testo. Com'è facilmente intuibile, ogni sbilanciamento eccessivo verso uno dei poli ha sollevato polemiche o resistenze tra i sostenitori di differenti prospettive. Se analisi troppo dirette a decifrare l'intenzionalità dell'autore o sostenute da elementi biografici hanno portato correnti a base formalista come il *New Criticism* americano a rilevare una «intentional fallacy» (Wimsatt and Beardsley, 1946)², d'altra parte c'è chi, come Wayne Booth, ha reagito a queste accuse mettendo a punto una categoria narratologica come quella di un “autore implicito” (Booth, 1961), per difendere un approccio teorico che potesse resistere alla deriva testuale, che tenesse conto dell'autore come operatore tecnico di selezione dei materiali, senza relegare così la pratica interpretativa allo studio delle strutture, delle funzioni testuali e della forma. Con questa mossa Booth ha cercato di raggiungere il doppio obiettivo di conservare l'importanza dell'individualità dell'autore (70), espressa come principio di selezione e di unità del testo, e di costruire un interstizio ermeneutico che facesse da barriera a un'interpretazione ingenua della narrazione come diretta trascrizione del pensiero dell'autore³.

² Definita come un «romantic error», la fallacia intenzionale veniva individuata come l'attitudine della critica a risalire, nell'interpretazione, dal testo all'intenzione d'autore che lo aveva generato. In quest'ottica, scrivono Wimsatt e Beardsley, si è portati a errori interpretativi come pensare che «Sublimity is the echo of a great soul» o a descrivere il rapporto tra autore e testo come un coinvolgimento diretto, arrivando a sostenere, ad esempio, che «“Homer enters into the sublime actions of his heroes” and “shares the full inspiration of the combat”» (1946: 470). Su una possibile mediazione tra la posizione piuttosto intransigente di Wimsatt e Beardsley, e i problemi che l'innegabile attività di inferenza che ogni lettore compie dal testo al suo autore, implicito o storico che sia, si vedano le riflessioni di Peter Lamarque, uno dei più influenti studiosi nel campo di una filosofia della letteratura, che sulla fallacia intenzionale, in rapporto anche al dibattito strutturalista e post-strutturalista sulla presunta “morte dell'autore”, ha scritto in più sedi (2006: 177-188; 2009: 104-115).

³ Il concetto di *implied author* cercava e cerca, infatti, di dare ragione di come, al di là delle intenzioni dell'autore in carne ed ossa, il lettore ricostruisca un'immagine d'autore come colui che ha orchestrato e modulato la narrazione, dato forma o difformità ai personaggi, scelto o violato norme sociali e coordinato le azioni. Più che risalire alle intenzioni dell'autore reale o al significato dell'opera, allora, si può secondo Booth ragionare criticamente sulla percezione di questo doppio implicito che il lettore ricava dal testo: «Our sense of the implied author includes not only the extractable meanings but also the moral and emotional content of each bit of action and suffering of all of the characters. It includes, in short, the intuitive apprehension of a completed artistic whole; the chief value to which *this* implied author is committed, regardless of what party his creator belongs to in real life, is that which is expressed by the total form» (Booth 1958: 73-74). Lo stesso Booth, in uno dei suoi ultimi interventi, ha avuto occasione di ritornare su questa categoria da una prospettiva più distaccata dal fuoco del dibattito, riaffermandone la validità, soprattutto in termini etici a lui cari, contro la deresponsabilizzazione che l'approccio strutturalista suggeriva dell'autore rispetto al testo (Booth 2005: 75-88). La validità del concetto è ancora oggi molto dibattuta, ma in ogni caso la quantità di articoli prodotti contro o a favore della sua resistenza sembrano almeno indicare come intorno a questo spazio implicito tra

Ci sarà modo di ritornare, nel terzo capitolo, sulla nozione di autore implicito, di discuterla e per certi versi indebolirla, almeno nelle narrazioni che sono oggetto di questo studio. Per ora mi preme mettere in luce come, nel formulare la sua ipotesi, Booth abbia vincolato il versante della produzione del testo, ossia l'immagine che l'autore costruisce di sé nelle operazioni retoriche che compie, all'attività di lettura, dove questa immagine è ricostruita e realizzata come inferenza dal lettore. «The "implied author"», scrive Booth, «chooses, consciously or unconsciously, what we read; *we infer him* as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices» (74-75, mio il corsivo). A quest'altezza cronologica, una simile attenzione al coefficiente costruttivo e cooperativo del lettore è tutt'altro che scontata. Tuttavia, per quanto Booth continui ad indicare l'importanza del lettore per tutto il suo studio sulla retorica della finzione, la sua analisi non arriva a mettere a punto strumenti in grado di indagare una pragmatica del testo.

Lo stesso accade all'opposto versante della barricata teorica. Più o meno negli stessi anni, infatti, per quanto possa apparire paradossale, anche all'interno dello strutturalismo, nel pieno dei suoi 'heydays', la figura del lettore guadagna il palcoscenico teorico. Il paradosso nasce dal fatto che la sua comparsa è inversamente proporzionale alla cosiddetta "morte dell'autore", dunque suscitata da un'operazione correttiva opposta alla tutela che di quest'ultimo stava tentando Booth, attraverso la mediazione testuale dell'autore implicito. Nel noto saggio del 1968, Roland Barthes, mentre sanciva appunto la morte dell'autore ⁴–

lettore e autore reale si possa ancora lavorare con profitto. Tra i più recenti e più interessanti interventi di narratologia più o meno cognitiva, si vedano almeno (Herman 2008; Abbott in uscita). La posizione forse più ostile al concetto la si deve, invece, a Richard Walsh, che in rivista e volumi a ribadito come per lui questa mediazione non sia né necessaria né realmente percepita dal lettore (1997; 2007; 2010). Un'intera monografia della prestigiosa casa editrice tedesca De Gruyter, poi, ripercorre l'origine e la controversa vita teorica del concetto formulato da Booth, anche nelle simili varianti postulate contemporaneamente o successivamente da altri teorici della narrazione quali Wolfgang Iser, Umberto Eco o Wolf Schmid (Kindt e Müller 2006). Infine, Marina Bortolussi, nel suo *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, dedica alcune pagine e alcune verifiche empiriche alla domanda se il lettore percepisca o meno una distinzione tra l'autore implicito, che lei chiama *represented author* in quanto situato non nel testo ma nella risposta mentale del lettore, e l'autore reale e storico del testo, concludendo negativamente che «a distinction between the historical author and the representation of the author that might be inferred from the text is no longer necessary. From the perspective of the reader, they are in fact the same» (2003: 74)

⁴ Classicamente, al saggio di Barthes viene affiancato, nella medesima direzione volta a indebolire la figura dell'autore, l'altrettanto noto saggio di Michel Foucault dal titolo *Qu'est-ce qu'un auteur?* (Foucault [1969] 2001). Il saggio di Foucault, però è, ovviamente, di taglio più filosofico, per quanto facente parte degli scritti letterari e, sicuramente, più solido e motivato rispetto a quello di Barthes. In ogni caso, la conclusione è vicina a quella di quest'ultimo, poiché descrive la necessità di rifarsi all'autore come una necessità funzionale e ideologica, per questo propone di sostituire all'autore una *fonction-auteur*, mentre per Foucault come per

con toni apocalittici e piuttosto irrazionali, tipici del clima di rivoluzione teorica che si respirava nella Francia degli anni sessanta –, a cui negava ogni valore individuale e ogni principio di forza unificante rispetto ai materiali dell'opera, scriveva che, al contrario, «il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination». (Barthes, [1968]1984: 66).

Come anticipato, però, a questo entusiasmo per il versante ricettivo di un testo letterario lo strutturalismo non ha saputo o voluto affiancare strumenti analitici in grado di spiegare concretamente come funzionasse quest'operazione unificante da parte del lettore⁵. Peggio ancora, per contrastare una critica biografica e, come con disprezzo ha scritto Barthes, un umanesimo ipocrita che condannava la scrittura sperimentale di quegli anni in nome dei presunti diritti del lettore, la mossa discorsiva con cui si annulla l'individualità autoriale trascina con sé verso una non precisata depersonificazione anche il lettore, lasciando la teoria ancor più orfana di appoggi pragmatici e pericolosamente ricca di astrazioni. Così prosegue e chiude, infatti, il saggio-pamphlet di Roland Barthes:

mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit. C'est pourquoi il est dérisoire d'entendre condamner la nouvelle écriture au nom d'un humanisme qui se fait hypocritement le champion des droits du lecteur. Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée ; pour elle, il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de ces sortes d'antiphrases, par lesquelles la bonne société récrimine superbement en faveur de ce que précisément elle écarte, ignore, étouffe ou détruit ; nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur. (67)

Barthes la scrittura ha, invece, il potere inserire «dans un anonymat transcendantal, les caractères empiriques de l'auteur » (823).

Nel corso di questo studio sarà sempre più chiaro come una simile ipotesi astratta di un lettore senza storia, biografia e psicologia sia pressoché agli antipodi della nostra ipotesi analitica e, più in generale, delle premesse teoriche della nuova narratologia cognitiva, su cui il presente lavoro si sostiene. Certo, il saggio di Barthes va storicizzato e contestualizzato, compreso nell'atteggiamento di attacco difensivo in risposta alle critiche che stava suscitando la *nouvelle critique* di cui lui era il massimo esponente, nell'ottica contingente di un botta e risposta che ha lasciato tracce editoriali più articolate come il saggio su *Critique et Vérité*, che precede e prepara il pamphlet sulla morte dell'autore (Barthes 1966). E certamente il debito tanto della narratologia classica, quanto della narratologia contemporanea, cognitiva e non, nei confronti dello strutturalismo resta indiscusso e, come si vedrà, esplicitamente riconosciuto. Tuttavia, i numerosi attrezzi analitici che lo strutturalismo ha ricavato dall'analisi del testo hanno dovuto attendere alcuni decenni prima di essere rifunzionalizzati in senso pragmatico, in modo da liberare l'atto di lettura da un'entusiasta quanto impraticabile astrazione.

Nel 1968 la narratologia è sul punto di nascere, o meglio di essere così denominata da Tzvetan Todorov e successivamente riconosciuta come disciplina autonoma (Todorov 1969: 10).⁶ Potrebbe allora apparire un paradosso ulteriore il fatto che proprio Michail Bachtin, di cui Todorov è stato un fondamentale traghettatore e traduttore proprio nella Francia degli anni sessanta, e a cui ha dedicato la prima e importante monografia critica (Todorov 1981), appaia oggi come uno dei primi ad aver individuato e criticato le astrazioni strutturaliste rispetto alla figura del lettore. Nel suo ultimo scritto, poco citato ma, rispetto all'obiettivo di questo studio, significativamente intitolato *Per una metodologia delle scienze umane*, Bachtin sintetizza così la sua visione riguardo alla postura eccessivamente testuale e astratta dello strutturalismo nei confronti tanto dell'autore quanto del lettore:

Gli attuali teorici della letteratura (nella loro maggioranza strutturalisti) di solito definiscono l'ascoltatore immanente all'opera come ascoltatore ideale e onnicomprensente; è proprio un tale

⁶ Come è noto, infatti, l'atto di nascita costitutivo del nuovo approccio all'analisi del racconto viene convenzionalmente collocato nel 1966, anno di uscita della raccolta di saggi sull'ottavo numero della rivista parigina «Communication», e di cui Barthes firma la fondamentale introduzione (Barthes [1966] 1981)

ascoltatore a essere postulato nell'opera. Non è, naturalmente, l'ascoltatore empirico e neppure una rappresentazione psicologica, l'immagine dell'ascoltatore nell'anima dell'autore. È una formazione ideale astratta. E ad essa si contrappone un altrettanto astratto autore ideale. In questa prospettiva, in sostanza, l'ascoltatore ideale è il riflesso speculare dell'autore, il suo doppio. Egli non può immettere nulla di suo, nulla di nuovo nell'opera idealmente intesa e nel progetto idealmente completo dell'autore. [...] Tra l'autore e tale ascoltatore non può esserci alcuna interazione, alcuna attivo rapporto drammatico, poiché essi non sono voci, ma concetti astratti uguali, a sé e l'uno all'altro. Qui sono possibili soltanto vuote astrazioni tautologiche meccanicistiche o matematizzate. Qui non c'è un grano di personificazione. [...] Nello strutturalismo c'è un soggetto soltanto: il soggetto del ricercatore. (Bachtin [1974] 1988: 382-387)

Ora, chi possiede familiarità con l'opera teorica di Bachtin non troverà in questa citazione nulla di stupefacente. Ogni suo scritto, maggiore o minore, è diretto a sostenere l'importanza di un'interazione dinamica nell'atto di scrittura e di lettura, della drammatizzazione multipla tra autore e personaggio, tra autore e lettore, tra lettore e personaggio. È il concetto, tanto noto quanto oscuro, di "dialogismo"⁷. La mia idea, e ci sarà modo di mostrarlo più avanti, è che Bachtin abbia anticipato con questo concetto, sebbene in forma embrionale, alcune importanti problemi della futura pragmatica del testo, persino nei più recenti risultati della narratologia cognitiva. Tuttavia, per essere equi rispetto al giudizio che si è dato dello strutturalismo, e che con le parole di Bachtin è stato ribadito, occorre dire che lui stesso non supporta il discorso teorico sull'atto di lettura con esemplificazioni o strumenti di alcun tipo. La sua è una metodologia più euristica che

⁷ Per quanto davvero difficile sintetizzare i molteplici livelli su cui Bachtin costruisce il concetto, certo il sinonimo più intuitivo per descriverlo è l'idea di relazione o rapporto: a livello d'intertestualità, si tratta di un rapporto tra un testo e le opere che lo precedono; a livello dell'atto di creazione, si tratta del rapporto dialogico tra autore e personaggi e tra autore e lettore; a livello intratestuale, riguarda il rapporto di interazione tra i personaggi; infine, a livello di ricezione, indica la relazione dinamica tra lettore e personaggi e tra lettore e autore. Per un'analisi estesa del potenziale concettuale del principio dialogico, così come delle sue radici contestuali – nutrite di filosofia, psicologia dello sviluppo, linguistica e persino del concetto di relatività ristretta di Einstein – si veda la fondamentale monografia di Michael Holquist (Holquist, 1990). A lui si deve probabilmente la migliore definizione di dialogismo come «form of architectonics» e «science of relation» (29). Ancora utile, anche se datata, la monografia di Todorov, che conserva il pregio di alcune importanti riflessioni linguistiche sugli originali russi di Bachtin (Todorov 1981). Infine, un'attenta disamina del concetto, soprattutto incentrata sui problemi di traduzione dall'originale russo, che hanno generato alcune pericolose ambiguità, si vedano gli atti del convegno del Centre Culturel International di Ceresy-La Salle interamente dedicato all'idea di dialogismo e alla relazione con l'altro concetto più noto di Bachtin, quello di polifonia testuale (Bres, Haillet, Mellet, Nølke e Rosier 2005)

strumentale, per certi versi assimilabile a quella di Booth, in quanto volta a preservare l'importanza delle soggettività che costruiscono e fruiscono un testo letterario. Anche qui, chi conosce la sua opera sa quanto molti dei suoi scritti siano allo stesso tempo forti di un'efficacia discorsiva e deboli nella sistematizzazione. Il fascino delle sue riflessioni risiede in parte proprio nella loro incollocabilità disciplinare, così come sono nutrite di filosofia, religione, linguistica, psicologia e formalismo. Quest'ultimo, come si è visto, per quanto Bachtin stesso vi abbia contribuito attivamente nella sua fase liminale, viene poi fortemente problematizzato alla pari della sua evoluzione strutturalista.

Nel passo citato, però, vi è un'indicazione che prefigura un aspetto qui fondamentale rispetto all'atto di lettura, e che costituisce più che un elemento della contemporanea narratologia cognitiva, quasi la sua stessa premessa: *il lettore porta qualcosa di sé nel testo*. Come questo accada Bachtin non lo spiega, ma negli stessi anni Johnathan Culler, il maggior esponente dello strutturalismo americano, piega alcune rigidità dei suoi colleghi francesi per indebolire le barriere tra testo e lettore, e per la prima volta sbilanciarsi in un'indagine sul funzionamento pragmatico delle strutture narrative. Nel capitolo centrale del suo *Structuralist Poetics* (Culler 1975), citando Philippe Sollers, Culler riprende proprio l'assunto barthesiano del 1968 riguardo alla morte dell'autore e alla corrispettiva crescita d'importanza teorica del lettore⁸. Questa volta però Culler porta questa premessa verso domande e risposte più concrete sull'attività di lettura. La spinta di Culler non rimarrà isolata. Dalla metà degli anni settanta in poi, infatti, la teoria della narrazione mette a segno alcuni punti importanti per una pragmatica del testo⁹,

⁸ «'Today the essential question is no longer that of the writer and the work', writes Philippe Sollers, 'but that of writing and reading' [...]. The concept of *écriture* and *lecture* have been brought to the fore so as to divert attention from author as source and the work as object and focus it instead on two correlated networks of convention: writing as an institution and reading as activity. » (Culler 1975:131, mia la sottolineatura)

⁹ Nel 1974 era già uscito *The Implied Reader* di Wolfgang Iser, testo che farà da base teorica per la sua successiva e fondamentale fenomenologia dell'atto di lettura ([1974]1978). In ambito italiano, Umberto Eco faceva uscire il suo *Lector in Fabula* (1979), dove lui stesso, nell'introduzione, collocava il suo studio all'interno di una pragmatica del testo, per certi versi iniziata, scriveva, già da *Opera aperta* (1962) in quanto già a quell'altezza l'attività cooperativa del lettore veniva vista come coefficiente produttivo del testo stesso: «Quando nel 1962 pubblicavo *Opera aperta*, mi ponevo il problema di come un'opera d'arte da un lato postulasse un libero intervento interpretativo da parte dei propri destinatari, e dall'altro esibisse caratteristiche strutturali che insieme stimolavano e regolavano delle sue interpretazioni. Come ho appreso più tardi, facevo allora senza saperlo della pragmatica del testo; o almeno di quella che oggi è detta pragmatica del testo, affrontavo un aspetto, l'attività cooperativa che porta il destinatario a trarre da testo quello che il testo non dice (ma presuppone, promette, implica e implicita) a riempire spazi vuoti, a connettere quello che vi è in quel testo con il tessuto dell'intertestualità da cui quel testo si origina e in cui andrà a confluire» (Eco 1979:

riconfigurando problemi classici come il realismo e lo stesso concetto di narratività in un'ottica costruttiva, vale a dire vincolando il testo alla sua fruizione e capendo che interrogando questo rapporto si avranno non solo risposte sul testo stesso, ma sulla natura profonda di ciò che ci permette tanto di raccontare quanto di partecipare differenti tipi di storie. La teoria, insomma, per dirla con Proust, passa finalmente *du côté du lecteur*.

5). Quest'attività di riempimento dei vuoti testuali da parte del lettore è alla base del concetto di 'negatività' in Iser (Iser 1978: 225-231), come vedremo nel quarto paragrafo, e con diverse implicazioni dello stesso transito tra mondo del lettore e mondo finzionale, che occuperà il primo e secondo paragrafo.

1.1 Experiencing Fictional Worlds | Naturalizzare l'esperienza estetica

Insofar as we account for our own actions and for the human events that occur around us principally in terms of narrative, story, drama, it is conceivable that our sensitivity to narrative provides the major link between our own sense of self and our sense of others in the social world around us. The common coin may be provided by the forms of narrative that the culture offers us. Again, life could be said to imitate art.

Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*

NATURALITÀ I | IL MONDO COME TESTO

La domanda principale che Culler si pone è la seguente. Se la scrittura, scrive con esplicito riferimento a Derrida, ha un'autonomia non riducibile ai referenti reali e implica una *différance* rispetto al linguaggio parlato e se, seguendo Barthes, la lettura è costretta a funzionare in assenza di un locutore e di un autore in carne ed ossa implicato in un atto comunicativo, quale processo rende possibile al lettore la partecipazione al testo? Come può il lettore forzare i simboli alla significazione? La risposta di Culler è che il lettore *naturalizzi* le informazioni finzionali attraverso un proprio bagaglio di conoscenze sul mondo reale, assimilando quanto legge a quanto conosce, e il processo della scrittura a un atto comunicativo:

Thus, the distinction between speech and writing becomes the source of the fundamental paradox of literature: we are attracted to literature because it is obviously something other than ordinary communication; its formal and fictional qualities bespeak a strangeness, a power, an organization, a permanence which is foreign to ordinary speech. Yet the urge to assimilate that power and permanence or let that formal organization work upon us requires us to make literature into a communication, to reduce its strangeness, and to draw upon supplementary conventions which enable it, as we say, to speak to us. The difference which seemed the source of value becomes a distance to be bridged by the activity of reading and interpretation. The strange, the formal, the fictional, must be recuperated or naturalized, brought within our ken, if we do not want to remain gaping before monumental inscription.[...] Whatever one call the process, it is one of the basic activities of the mind. (134-138, mio il corsivo).

Naturalizzare, per Culler così come per ogni dizionario di lingua, significa *prima di tutto*¹⁰ rendere familiare ciò che ha una differente natura, significa colmare una distanza. Nel caso specifico di un testo narrativo, Culler equipara l'atto di lettura a un atto interpretativo con il quale l'estraneità della scrittura, la sua arbitrarietà nel presentare le informazioni narrative, che non si pone altro limite naturale se non i limiti stessi del linguaggio (149), sarebbe naturalizzata e, quindi, contestualizzata grazie a informazioni pregresse che il lettore ha maturato nel mondo reale. Nel linguaggio, ancora strutturalista, di Culler, si tratta di mettere in relazione il testo narrativo con altre testualità, da intendere in senso lato, per creare un rapporto di verosimiglianza o, ancora con lo strutturalismo, di *vraisemblance*¹¹.

In sostanza quest'ipotesi può essere così riformulata. Ogni volta che un lettore è posto davanti a un testo narrativo (per quanto Culler estenda il discorso anche alla poesia, genere che però esula dal nostro campo d'indagine) deve compiere un'operazione di decodifica, se non vuole restare inebetito e inerte come un turista non alfabetizzato davanti alle iscrizioni monumentali, ai geroglifici egiziani o a ideogrammi giapponesi. Quest'operazione richiede altri "testi" da mettere a sistema con il testo primario e, per rompere un circolo vizioso dell'interpretazione, devono essere ontologicamente esterni ad esso. Queste testualità, che il lettore mette in rapporto dinamico con il testo con cui si confronta, vengono da Culler suddivise su cinque livelli:

One might distinguish five levels of *vraisemblance*, five ways in which a text may be brought unto contact with and defined in relation to another text which helps to make it intelligible. First, there is the socially given text, that which is taken as the 'real world'. Second, but in some cases difficult to distinguish from the first, is a general cultural text: shared knowledge which would be recognized by participants as part of culture and hence subject to correction or modification but which non the less serves as a kind of 'nature'. Third, there are texts or conventions of a genre, a specifically literary and artificial *vraisemblance*. Fourth, come what might be called the natural attitude to the artificial, where the text explicitly cites and expose *vraisemblance* of the third kind so as to reinforce its own authority. And finally, there is the

¹⁰ Come vedremo, infatti, il concetto di naturalizzazione verrà successivamente portato, dalla narratologia cognitiva, sempre più verso il suo secondo significato, derivato dal vocabolario della biologia, vale a dire analizzare il fenomeno su base naturale, cognitiva ed esperienziale.

¹¹ Quest'ultimo concetto, come segnala lo stesso Culler, era già stato sviluppato con diverse soluzioni da Todorov, Barthes e Julia Kristeva. Una sintetica rassegna la si trova nello stesso Culler 1975: 141-152.

complex vraisemblance of specific intertextualities, where one work takes another as its basis or point of departure and must be assimilated in relation to it. At each level there are ways in which the artifice of forms is motivated or justified by being given a meaning. (140)

A questi livelli Culler non assegna un valore gerarchico, che tuttavia può essere supposto se si prende seriamente la natura del primo livello. Se, infatti, esiste un testo che può essere definito come «the ‘real’ world’», è difficile immaginare che qualunque livello ulteriore non venga in esso riassorbito. In breve, tanto il secondo livello (il testo culturale, vale a dire la conoscenza condivisa, che varierà secondo parametri geografici e temporali) quanto il terzo, il quarto e il quinto (più specificatamente legati alla pratica testuale del lettore, vale a dire l’abitudine ai generi narrativi, all’artificio letterario e a riconoscere nel testo il rapporto intertestuale con testi precedenti), sono espansioni differenziate che scaturiscono da distinte competenze che il lettore ha maturato nel primo livello: in breve, sono parte della sua *esperienza* del mondo. L’idea di una lettura vincolata all’esperienza del mondo reale, come vedremo tra poco, è il ‘main claim’ che aprirà, a partire dagli anni novanta, la riflessione narratologica a dialogare con le scienze cognitive. Per quanto, nell’analisi di Culler, definire il mondo reale come un “testo” possa essere terminologicamente imputabile a un retaggio strutturalista, il teorico americano così facendo riduce le corrispondenze tra testo narrativo e lettore a un fattore unicamente interpretativo, e limita il portato dell’esperienza a un discorso di competenza sul testo. In qualche modo, insomma, il lettore *ha* esperienza, ma non *fa* esperienza.

Se da un lato, infatti, la definizione di naturalizzazione in Culler ha il pregio di convocare il mondo del lettore come corredo interpretativo al testo, dall’altro non porta fino in fondo l’operazione opposta, vale a dire definire il testo come un mondo¹². Il problema per Culler è piuttosto dare ragione di come il testo si schiuda alla comunicazione, liberi il suo contenuto. In realtà quest’ultimo, morto l’autore, non deve essere inteso come il messaggio che, secondo il noto modello comunicativo formalista, da un emittente passa,

¹² Quest’analogia funzionale tra testo e mondo, come vedremo, si gioca su due livelli: il primo, più locale e strettamente cognitivo, dove si presuppone che un mondo narrativo sia processato dal lettore con dispositivi simili a quelli utilizzati nel mondo reale, e che sarà l’oggetto dei primi tre paragrafi di questo capitolo; un secondo, più globale, ha a che fare con l’idea che il lettore postuli un isomorfismo generale tra il proprio mondo e il mondo narrativo, una sorta di ideale completezza dei suoi elementi, sebbene taciuti dal testo stesso, come vedremo nel quarto paragrafo.

attraverso il mezzo narrativo, a un ricevente, quanto il risultato di un'attività che il lettore compie con il materiale del testo. Questo lettore, insomma, ricorda da vicino l'«*homme structural*» di Barthes, che produce senso *ristrutturando* l'oggetto con cui si confronta (in senso esteso, che sia il reale stesso o un oggetto estetico) attraverso l'immaginazione, forte di un suo immaginario (Barthes 1966)¹³. Per quanto l'idea di Barthes di una strutturazione come attività ed esercizio della mente possa essere letta come un'anticipazione dei futuri sviluppi della narratologia cognitiva, tanto lui come Culler non sembrano disposti ad avvicinare ulteriormente il mondo del lettore al mondo del testo, o meglio le modalità che permettono di muoversi nel primo alle modalità di accesso del secondo. Quando Culler scrive che il processo di naturalizzazione, comunque lo si voglia chiamare, «is one of the basic activities of the mind», tuttavia, segna il punto di raccordo e di più fertile eredità per uno degli studi che può dirsi fondante per la futura narratologia cognitiva.

NATURALITÀ II | IL TESTO COME MONDO E LA SVOLTA COGNITIVA

Per quanto ci siano alcune tracce in articoli precedenti (Margolin 1990; Rigney 1992), infatti, il testo che primo cerca di sistematizzare le implicazioni cognitive nell'atto di

¹³ Barthes estende, infatti, l'attività strutturalista oltre il campo della pratica letteraria, descrivendola come un'attività con cui l'uomo indaga il funzionamento degli "oggetti", in senso massimamente esteso, ricostruendoli come strutture, ossia creando simulacri in grado di manifestarne il funzionamento impercettibile prima di questa ristrutturazione: «Le but de toute activité structuraliste, qu'elle soit réflexive ou poétique, est de reconstituer un " objet " de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement (les " fonctions ") de objet. La structure est donc en fait un simulacre de l'objet, mais un simulacre dirigé, intéressé, puisque l'objet imité fait apparaître quelque chose qui restait invisible, ou si l'on préfère, inintelligible dans l'objet naturel. L'homme structural prend le réel, le décompose, puis le recompose ; c'est en apparence fort peu de choses (ce qui fait dire à certains que le travail structuraliste est " insignifiant, inintéressant, inutile, etc. "). Pourtant, d'un autre point de vue, ce peu de chose est décisif ; car entre les deux objets, ou les deux temps de l'activité structuraliste, il se produit du nouveau, et ce nouveau n'est rien moins que l'intelligible général : le simulacre, c'est l'intellect ajouté à l'objet, et cette addition a une valeur anthropologique, en ceci qu'elle est l'homme même, son histoire, sa situation, sa liberté et la résistance même que la nature oppose à son esprit» (Barthe 1966 : 215). Certo, quest'idea di un'intelligenza aggiunta all'oggetto e il fatto che quest'attività non sia relegata alla pratica testuale, potrebbero bene illustrare il necessario transito dal testo al processo mentale che permette al lettore la sua decodifica, così come il sostenere che la novità, potremmo dire il significato medesimo dell'opera, emerga nell'atto stesso di lettura. Tuttavia, l'ipotesi di Barthes è, da un lato, eccessivamente volitiva e conscia per descrivere un funzionamento cognitivo di base, rispetto al testo; dall'altro contraddittoria, in quanto per l'attività strutturalista si rende necessaria una mente individuale, con tutto ciò che comporta, e che, come abbiamo visto, altrove Barthes nega al lettore. Per una buona sintesi sul concetto di *homme structural* in Barthes e sull'attività strutturale si veda Bottioli 2006: 118-125.

lettura è lo studio di Monika Fludernik, che già dal titolo di *Towards a 'Natural' Narratology* (1996) esibisce un debito concettuale nei confronti di Johnatan Culler. Come anticipato in nota, però, l'accezione con cui Fludernik intende il termine 'natural' si polarizza verso il suo secondo significato. Il suo lavoro si propone, infatti, di rileggere alcuni problemi chiave della narratologia classica attraverso una lettura cognitiva della risposta estetica, e naturalizzare questo fenomeno significa quindi, anche qui non allontanandosi dalla seconda definizione che ne dà il dizionario, spiegare il fenomeno in un senso naturalistico (in questo caso non tanto e non ancora in senso biologico, ma più in generale su analogie tra l'esperienza che il lettore fa del mondo reale e quella di un mondo finzionale). È la stessa Fludernik, consapevole della necessità di prendere distanza dall'accezione operativa di Culler e dalle contemporanee o successive accezioni poststrutturaliste, che si sofferma in apertura sul suo modo di intendere e adottare questo concetto:

My espousal of this controversial label, as the prologue was meant to demonstrate, occurs at some level of sophistication. My own uses of the '*natural*' do not, however, merely reflect poststructuralist tenets. On the contrary, I attempt to cut through the threads of the deconstructionist and sociological debate and to institute a reconceptualization of the term within a more specifically cognitive perspective. My use of the concept of the '*natural*' relates to a framework of human embodiedness. It is from this angle that some cognitive parameters can be regarded as '*natural*' in the sense of 'naturally occurring' or 'constitutive of prototypical human experience'. The term '*natural*' is not applied to texts or textual techniques but exclusively to the *cognitive frames* by means of which texts are interpreted.[...] The general framework for the theory is a constructivist one [...]. Readers actively construct meanings and impose frames on their interpretations of texts just as people have to interpret real-life experience in terms of available schemata. (12)

L'approccio della Fludernik si sostiene così su una premessa piuttosto semplice, ma alquanto radicale, che può essere così riformulata. L'esperienza narrativa stimola, per il tramite della scrittura, meccanismi cognitivi simili a quelli che sono necessari per fare esperienza del mondo reale, e per questo può essere descritta in modo 'naturale', vale a dire come esperienza cognitiva. Il rovescio complementare di quest'affermazione è in linea con altri studi contemporanei al suo che, come vedremo nei prossimi due paragrafi, sostengono

che il lettore ricostruisca il mondo finzionale come un mondo ontologicamente consistente, ma non attualizzato, vale a dire un mondo possibile (Ryan 1991; Dolezel 1998).

A un primo sguardo, tuttavia, si potrebbe pensare che l'antico fantasma della mimesi risorga, rivestito di un nuovo e più ammiccante abito¹⁴. La Fludernik, però, come si è visto, pone l'accento su come ciò a cui il termine 'natural' si riferisce non vada cercato all'interno del testo, come imitazione tecnica del reale, ma nei *frames* che il lettore utilizza nell'esperienza estetica, corrispondenti a quelli necessari a interpretare la medesima situazione nel mondo reale. Sul potenziale applicativo della teoria dei *frames* all'analisi del racconto ritorneremo nel secondo paragrafo di questo capitolo, ma occorre da subito darne una definizione sommaria, per seguire la completa articolazione della teoria della Fludernik. Seguendo la *MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*, a cui ricorreremo ogni qualvolta ci sarà bisogno di una veloce base definitoria per procedere, un *frame* o *schema* «is a structure for representing a CONCEPT or situation such as “living room” or “being in a living room.” Attached to a frame are several kinds of information, for instance, definitional and descriptive information and how to use the frame» (Nebel 1999: 324). Un frame può essere considerato, quindi, una sorta di molecola concettuale, risultante dall'unione di differenti informazioni accumulate da precedenti esperienze. Fondamentalmente, la natura di un frame è statica, serve a inquadrare cognitivamente una situazione, non ad animarla. A quest'ultima funzione risponde un ulteriore meccanismo cognitivo, una sorta di sottoinsieme dinamico del frame, vale a dire uno *script*, il cui compito è anticipare una serie di possibili eventi all'interno di un frame così come l'esito di una serie già iniziata (Mercadal 1990: 255).

¹⁴ Occorre da subito chiarire, in modo più generale, quanto fra poco si dirà nello specifico, ossia che la nuova narratologia non può essere definita come anti-mimetica, sebbene alcuni, come vedremo nel caso della narratologia “innaturale”, hanno proposto un modello che pretenderebbe di andare «beyond mimetic models» (Alber, Iversen, Nielsen e Richardson 2010). Al contrario, ribilanciando l'attenzione, precedentemente affidata alle caratteristiche formali che garantivano e gareggiavano con la verosimiglianza al reale, verso un approccio diretto ai processi cognitivi con cui questo stimola il lettore alla ricostruzione, alla cooperazione e all'interpretazione, si può dire che l'idea di mimesi venga rinnovata, in quanto il mondo reale viene convocato come repertorio di rappresentazioni mentali e esperienze concrete del lettore, anche da testi che apparentemente appaiono quanto mai lontani da una vocazione mimetica. In altre parole, il reale ritorna ogni volta che il lettore deve compiere delle inferenze dal testo e così, come scrive Dolezel, «Mimesis, which was jettisoned by modernist and postmodernist world makers, returns with a vengeance to normalize the reader's world reconstruction» (1998: 171). Inoltre, questo tipo di analisi del racconto non preclude, ostacola o invalida altri approcci più classicamente iscritti in una continuità con la linea che potremmo indicare nella serie maestra “Aristotele-Lukàcs-Auerbach”, come il recente studio diacronico e interpretativo di Federico Bertoni sul movimentato rapporto tra realismo e letteratura, specie nel romanzo contemporaneo (2007).

Un'altra importante caratteristica tanto di un frame, quanto di uno script è la sua natura metonimica o, filosoficamente parlando, olistica, ossia il modo in cui da una parte o da un'idea generale il quadro si dettagli di altri elementi in modo autonomo, componendo un'unità concettuale non riducibile alla somma delle sue parti. Il più classico esempio, che anche Fludernik riprende, è quello legato al frame di un ristorante (Shanck e Abelson 1977), dalla cui idea scaturiscono: un insieme di elementi culturalmente determinati (tavoli, sedie, tovaglie, fiori, candele, se un ristorante occidentale); una serie di azioni (entrare, sedersi, mangiare, pagare); un serie di obiettivi dei partecipanti (combattere la fame; combattere la noia); percorsi di causa-effetto derivati dall'esperienza fisica (se i piatti sono vuoti, la fame sarà stata sedata) (18). In breve un frame così come i suoi relativi scripts, derivano dall'esperienza e allo stesso tempo la anticipano. Per questo, come vedremo più avanti, possono essere disattesi, modificati o ampliati.

Ora, chiamando in causa il dispositivo cognitivo dei frames, la Fludernik ha inteso ridefinire lo stesso concetto di narratività, vincolando all'idea di esperienza. In un certo senso, per quanto apparentemente semplificante, la sua premessa è che ciò che accomuna un mondo narrativo al mondo del lettore, e che permette a quest'ultimo di ricostruire il primo, è un fattore esperienziale su base cognitivamente umana. La narrativa parla di ed è parlata da esseri umani, attraverso i loro racconti, percezioni e azioni. E se nel mondo reale i racconti, le percezioni e le azioni proprie o altrui generano, rigenerano e disattendono frames e scripts differenti, in bilico tra un principio di economia e un principio di sorpresa della mente umana, lo stesso accade in un mondo finzionale, se l'idea di mondo narrativo è portata oltre il suo significato metaforico.

Ispirata, oltre che da Culler, dalle riflessioni della linguistica discorsiva (Labov 1972), in particolare dalle analisi sociolinguistiche sulla narrativa spontanea (escludendo, quindi, la poesia orale e le tradizioni folkloriche) e dalla linguistica cognitiva (Lakoff 1987), la Fludernik arriva così a equiparare la narratività di un testo a quella che definisce come *experientiality*, ossia «the quasi-mimetic evocation of 'real life experience'» (12). La prima domanda che una simile definizione solleva è che cosa aggiunga al tradizionale concetto di mimesi come imitazione del reale, e che cosa si debba intendere per «quasi-mimetic evocation». La scelta del termine 'evocazione' resta probabilmente una scelta infelice, ma nel dettaglio l'idea della Fludernik è meno ambigua. Il suo assunto può essere disteso su due piani complementari. Da un lato il lettore ha dalla sua un'esperienza della

realtà strutturata attraverso frames e scripts con cui interpreta il proprio mondo, così nell'accedere a un mondo finzionale, nel ricostruirlo come mondo, attinge a questi stessi parametri cognitivi per farne esperienza. Questo primo punto potrebbe essere facilmente indebolito dall'obiezione secondo cui il testo non può stimolare fisicamente la percezione, e per quanto la Fludernik insista sull'importanza di ricevere un corpo narrativo, un *embodiment* finzionale, un sole accecante in una descrizione narrativa non colpirà mai il lettore, la sua retina continuerà a funzionare illesa per le pagine che seguono.

A questo punto di criticità, la Fludernik cerca di opporre l'idea, maturata appunto dalla sociolinguistica e dalle linguistica cognitiva, che di certo il lettore ha però maturato un'esperienza narrativa del mondo. Questi, infatti, ha raccontato e si è fatto raccontare storie, ha sperimentato il potere di spazializzazione dei deittici¹⁵, la necessità del linguaggio di localizzarsi nel contesto spaziale in cui ha luogo attraverso una metaforizzazione del corpo di un *experiencer* (17), e così ha già provato come la narrazione orale e i meccanismi cognitivi legati al linguaggio siano supportati da parametri cognitivi che si attivano attraverso la mediazione del racconto. L'esperienza narrativa, quindi, stimola allo stesso tempo dispositivi legati a un'esperienza del mondo non mediata, e parametri legati all'esperienza della stessa mediazione narrativa. La Fludernik sistematizza questa doppia stimolazione su quattro livelli, ciascuno corrispondente a una differente categoria di frames:

The model operates on four levels. The axiomatic natural parameters of real-life experience form the most basic experiential and cognitive level. On this level are situated the core schemata from frame theory, which accommodate presupposed understandings of agency, goals,

¹⁵ La deissi è, probabilmente, una delle marche testuali più fondamentali e ricche di potenziale cognitivo all'interno di un testo, la cui diffusione è maggiore della sua cosciente percezione da parte del lettore. Alla deissi la stessa Fludernik dedica un'ampia sezione del suo studio (1991: 222-266), e lo stesso fa David Herman, il quale dedica una particolare attenzione alla funzione deittica del pronome di seconda persona singolare, per il suo particolare potere di produrre un'esitazione nel lettore sul fatto di essere o meno direttamente convocato dal testo (2002: 337-371). Quest'esitazione è data dal potere di orientamento contestuale e spaziale dei deittici, sul loro essere sempre vincolati a un frame di referenza. Per un'analisi di linguistica cognitiva e psicologia dello sviluppo sul rapporto tra deissi e costruzione mentale dello spazio, si veda Levinson 2003. Per una raccolta di contributi, con differente provenienza all'interno delle scienze cognitive, sulla deissi nella pratica narrativa, si veda invece il volume a cura di Duchan, Bruder e Hewitt 1995. Infine, anticipo solo come la deissi sarà centrale anche per l'analisi di *Company* di Beckett, nella seconda parte.

intellection, emotions, motivation, and so on. [...] On *level II* I locate four basic viewpoints which are available as explanatory schemas of *access* to the story. All four relate to narrative mediation, to narrativity. I distinguish between the real-world 'script' of TELLING; the real-world schema of perception (VIEWING); and the access to one's own narrativizable experience (EXPERIENCING). [...] A fourth schema that I will be using a great deal is that of ACTION or ACTING. Properly speaking, this fourth frame really belongs with level I since it refers to the *what* and not to the *how* of narrative experience. [...] My *level III* of cognitive parameters comprises well-known naturally recurring story-telling situations. Since storytelling is a general and spontaneous human activity observable in all cultures, it provides individuals with culturally discrete patterns of storytelling. These patterns include not only a knowledge about storytelling situations and the structure of that situation (who is telling what to whom, interaction or non-interaction with listeners, etc.), but also an understanding of performed narrative and particularly an ability to distinguish between different *kinds* or *types* of stories. [...] On *level IV* readers utilize conceptual categories from levels I to III in order to grasp, and usually transform, textual irregularities and oddities. (43-45)

Al primo livello, in quello che potremmo chiamare il *what-level* del modello, troviamo quindi i frames che cognitivamente vengono in soccorso nel mondo reale per l'interpretazione, in prima o terza persona – vale dire tanto come *experiencers* che come *perceivers* - di azioni, obiettivi, motivazioni. Ritornando all'esempio del ristorante, questi frames verranno impiegati per comprendere le motivazioni della concitazione di un cameriere, o della rabbia di un cliente che con in mano il conto discute alla cassa. Questo livello, come sottolinea la stessa Fludernik, può essere avvicinato a quella che Paul Ricoeur ha definito come Mimesi I¹⁶.

¹⁶ In particolare, si veda l'idea di Ricoeur sulla doppia relazione tra *intelligenza pratica* e *intelligenza narrativa*. Per Ricoeur l'intelligenza pratica, maturata dall'esperienza reale di azioni e motivazioni, assume poi, nella mente del lettore, una forma astratta e paradigmatica che nella narrazione il lettore può attualizzare. Inoltre, nella narrazione le varie azioni si integrano a circostanze e motivi che arricchiscono nell'attualizzazione la natura isolata di ogni paradigma: «On peut résumer de la manière suivante la relation double entre intelligence narrative et intelligence pratique. En passant de l'ordre paradigmatique de l'action à l'ordre syntagmatique du récit, les termes de la sémantique de l'action acquièrent intégration et actualité. Actualité : des termes qui n'avaient qu'une signification virtuelle dans l'ordre paradigmatique, c'est-à-dire un épure capacité d'emploi, reçoivent une signification effective grâce à l'enchaînement séquentiel que l'intrigue confère aux agents, à leur faire et à leur souffrir. Intégration : des termes aussi hétérogènes qu'agents, motif, et circonstances, sont rendus compatibles et opèrent conjointement dans des totalités temporelles effectives» (Ricoeur 1983 : 90-91).

Con il secondo livello, invece, entriamo nel campo della percezione e, narratologicamente parlando, nel campo della mediazione. La narrazione, infatti, nella più classica distinzione formalista tra *fabula* e *sjuzet*, successivamente riformulata come storia e discorso (Chatman 1980), è stata classicamente intesa come la rielaborazione, più o meno cronologicamente variata, di una catena di eventi che la precede. Tra poco vedremo come la stessa Fludernik rifiuti questa rigida dicotomia, riducendo l'importanza della serie causale di eventi, a favore del discorso, o meglio, del coefficiente di esperienzialità che costituisce nel suo modello ciò che aumenta o decresce la narratività di un testo. Pur riconfigurandone il valore, il fatto che la narrativa sia un *medium* e che questa mediazione possa essere gestita in differenti modalità o distanze, resta un punto fermo. I quattro sottolivelli che la Fludernik evidenzia hanno così a che fare con l'accesso al mondo narrativo, che può avvenire stimolando nel lettore l'esperienza, anche qui in prima o terza persona, di una situazione enunciativa (telling), di una situazione di percezione visuale (viewing), o di un'esperienza fisica sensorialmente più estesa (experiencing). Infine, per quanto riguarda il frame riguardante l'agire, la sua collocazione al secondo livello pur riguardando il 'cosa' più del 'come', forse può essere meglio giustificato se si pensa che questi quattro sottolivelli, così come i quattro livelli principali, non si autoescludono, ma possono essere impiegati sincronicamente e che, quindi, anche un'azione presentata senza corredo percettivo può implicare altri frame di questo stesso livello per essere decodificata e naturalizzata.

Il terzo livello è generato dall'esperienza che il lettore ha della stessa pratica narrativa, orale prima ancora che scritta, che tramite l'esperienza naturale del raccontare o dell'ascoltare storie lo dotano di competenze narratologiche in grado di identificare "chi sta dicendo cosa a chi", vale a dire ad avere una predisposizione naturale al comportamento narrativo – e avere così una nozione, più pragmatica che teorica, di cosa sia un narratore, una storia, un narratario. Il quarto livello, infine, riguarda il modo in cui il lettore sfrutta i dispositivi dei livelli sottostanti per trasformare il testo in una narrazione, vale a dire come il lettore narrativizza gli stimoli testuali sotto forma di esperienza, riducendone l'estraneità.

Dopo aver visto le categorie di frames che la Fludernik sostiene supportino la risposta estetica al racconto, occorre forse ribadire ancora come debba essere intesa la loro applicazione al mondo finzionale. Una domanda, infatti, potrebbe intuitivamente sorgere alla luce della sistematizzazione che la Fludernik compie. Se al terzo livello

troviamo i frames attivati dall'esperienza che il lettore ha del narrare come attività umana, perché questo livello non è il solo a essere attivato nell'atto di lettura? Come possono frames relativi ad esperienze fisiche, percettive o situazionali (il frame del ristorante, o di un paesaggio montano, o di una biglietteria di una stazione) maturati nel mondo reale, attivarsi attraverso una mediazione narrativa? La risposta della Fludernik potrebbe essere riassunta nella rapporto stesso tra mondo, frames e narrazione.

Le scienze cognitive hanno negli ultimi anni sottolineato una solidità lungo questa linea, insistendo su come il linguaggio non sia da considerarsi come il versante rappresentativo, temporalmente e ontologicamente svincolato dall'esperienza (a freddo, quindi, in quello che in gergo cognitivo si direbbe una concezione *off-line* del linguaggio), ma piuttosto come il risultato di ogni evento – in senso lato, dall'esperienza sensoria a quella comunicativa – che si deposita nella memoria in forma concettuale. Nelle parole di Jerome Bruner, lo psicologo cognitivo che ha inaugurato questa linea di ricerca che guarda all'attività narrativa nel suo rapporto esperienziale col mondo, «the world does not present 'events' to be encoded in language. Rather, in the process of speaking or writing, experiences are filtered through language into *verbalized events*» (2002: 73). L'esperienza del mondo reale, quindi, costruisce e si deposita come serie di informazioni, raggruppate nell'inquadramento cognitivo di un frame o nella sequenza molecolare di eventi di uno script. Il lettore si trova, così, a decodificare dei nuclei di eventi verbalizzati, che contengono in sé le indicazioni ricostruttive per recuperare la narrazione come esperienza.

Fatta l'ovvia premessa che l'esperienza fisica e percettiva non ha bisogno *necessariamente* di una mediazione narrativa, la Fludernik, in senso inverso e in linea, oltre che con Bruner, con la più recente linguistica cognitiva, insiste su come la comprensione linguistica sia costruttivamente vincolata all'esperienza del mondo reale. In breve, quindi, il suo utilizzo della teoria dei frames si colloca nell'ottica di una semantica cognitiva. Alla base di questo transito di dispositivi tra il mondo narrativo e il mondo reale vi è quindi un'idea d'integrazione tra comprensione linguistica ed esperienza. Nell'introduzione a una raccolta di contributi sui più recenti approcci alla linguistica cognitiva firmata da Dirk Geeraerts, si trova una definizione che spiega bene questo rapporto simbiotico tra semantica ed esperienza:

The meaning we construct in and through the language is not a separate and independent module of the mind, but it reflects our overall experience as human beings. [...] First, we are embodied beings, not pure minds. Our organic nature influences our experience of the world, and this experience is reflected in the language we use.[...]The experience of language is an experience of actual language use, not of words like you would find them in a dictionary or sentence patterns like you would find them in a grammar. That is why we say that Cognitive Linguistics is a usage-based model of grammar: if we take the experiential nature of grammar seriously, we will have to take the actual experience of language seriously, and that is experience of actual language use. (Geeraerts 2006: 4-6)

Così come per la linguistica cognitiva il linguaggio non può essere visto come un sistema autonomo, ma deve essere studiato nelle implicazioni cognitive della sua codificazione e ricezione, così per Fludernik il testo narrativo è il risultato di una codifica simbolica dell'esperienza. Questa conclusione permette di stabilizzare un'oscillazione tra due competenze del lettore, attraverso un'ipotesi di sinergia. Da un lato il lettore accede al mondo narrativo guidato, orientato, mosso e scosso da frames costituiti su esperienze reali. Dall'altro ha un'esperienza della pratica narrativa, orale e scritta, che gli permette di attivare questi frames pur non essendo fisicamente e percettivamente presente a stimoli reali, in virtù del potenziale cognitivo del linguaggio stesso. Il lettore, insomma, porta nel testo la propria esperienza del mondo, del linguaggio, e del mondo *nel* linguaggio.

1.2 Frames-Theory | Astrazioni cognitive e risposta estetica

Language evokes ideas: it does not represent them. Linguistic expression is thus not a straightforward map of consciousness or thought. It is a highly selective and conventionally schematic map. At the heart of language is the tacit assumption that most of the message can be left unsaid, because of mutual understanding (and probably mutual impatience)

Daniel Slobin, *The role of language in language acquisition*

Se la mente è stata affetta una volta contemporaneamente da due affetti, appena, in seguito, sarà affetta da uno dei due, sarà affetta anche dall'altro.

Spinoza, *Etica*

Il modello della Fludernik, basato su categorie di frames naturali, ci ha permesso di introdurre termini ed elementi mutuati dalle scienze cognitive, che ritorneranno più volte nel corso di questo studio. È venuto perciò il momento di dedicare un primo breve paragrafo per chiarire meglio alcuni di questi nel loro dominio disciplinare di nascita e appartenenza primaria. Ricorrerò più volte a questo stratagemma in cui si anticipano termini in modo sommario, che verranno poi chiariti in sedi dedicate, e con opportuni rimandi intratestuali. Così è ora per la serie riguardante *frames*, *scripts* e *schemata*, che qui approfondirò, così sarà per altri più noti, ma molto dibattuti, elementi come il concetto di *embodiment* e di *coscienza* nel prossimo paragrafo.

SCHEMATA | ORIGINE DEL CONCETTO E RAPPRESENTAZIONE MOLARE DELLA CONOSCENZA

In senso cronologico, il termine *schema* e il suo plurale compaiono alcuni decenni prima di quello che poi verrà ad essere il suo sinonimo, vale a dire il *frame*. Il primo impiego del termine in accezione cognitiva lo si deve, infatti, allo psicologo inglese Frederic Charles Bartlett. Nel suo studio sul rapporto tra memoria ed esperienza (1934), su come la prima raccolga informazioni utili a interpretare la seconda, Bartlett introduce l'idea che nella memoria vi siano stoccate informazioni derivate dall'esperienza che vanno a costituire distinte forme di conoscenza generica – schemi, appunto, in grado di orientare l'uomo nel suo rapporto fenomenico col mondo. L'ipotesi, in netto contrasto con la

corrente comportamentista in voga al passaggio di secolo¹⁷, era dunque che il comportamento umano, le sue scelte, azioni ed emozioni non potessero essere spiegate unicamente attraverso l'osservazione dell'azione, ma venissero guidate da costrutti psicologici, da raggruppamenti molari di conoscenza generica maturati nell'esperienza e divenuti, quindi, forme di convenzioni cognitive. Investigando empiricamente su un gruppo di soggetti sperimentali gli errori fatti nel ricordare alcune *folk-tales* indiane del Sudamerica, Bartlett si rese conto di come il richiamo alla storia fosse supportato da una struttura molto più convenzionale del testo stesso, e di come gli stessi errori di memoria fossero legati a questo appoggio su una rappresentazione schematica. Più precisamente, la storia presentava elementi estranei ai soggetti sperimentali, inglesi e non familiari con l'immaginario e lo stile delle storie indigene, così che i soggetti hanno dimostrato di normalizzare le informazioni della narrazione a favore della loro conoscenza pregressa¹⁸.

La deduzione che Bartlett ne trasse fu che l'essere umano procede nell'esperienza attraverso strutture mentali inconscie (*schemata*) che interagiscono con le nuove informazioni costruendo interpretazioni convenzionali e che per questo a volte, come nel caso del test effettuato, alcune informazioni non vengano registrate perché troppo devianti, portando così a errori nel processo di richiamo mnemonico (Brewer 1999: 729). Ai fini del nostro discorso, è importante notare come già in questa prima formulazione rispetto queste forme molari di rappresentazione della conoscenza, Bartlett insistesse sul fatto che funzionalità di uno schema sia duplice e diversificata. La mente umana, infatti, rispetto a uno schema può dirsi tanto oggetto quanto soggetto, tanto formata quanto *formante*. Da un lato, lo schema orienta inconsciamente la mente umana a una reazione, lavora su di essa, sulla sua percezione e interpretazione; dall'altro, la mente può lavorare attivamente *con* i propri schemata, come dispositivi cognitivi a disposizione dell'interpretazione, per rompere

¹⁷ La nascita del *Behaviorism* viene convenzionalmente fatta coincidere con un articolo dello psicologo di inizio novecento John B. Watson, dal titolo 'Psychology as the Behaviorist Views It' (1913). Il principale assunto di questa corrente, a metà tra psicologia e riflessione filosofica, consisteva nel radicale rifiuto di qualsiasi spiegazione dei fenomeni mentali che non fosse scopertamente osservabile come comportamento, appunto. Supporre, come fece Bartlett, che la mente funzionasse come integrazione tra fenomeno e rappresentazioni interne del soggetto, era così all'opposto dell'approccio comportamentista. Gli 'schemata', infatti, presupponevano l'esistenza di qualcosa non osservabile empiricamente, ma solo come inferenza. Per una breve sintesi del movimento, all'interno del quadro di crescita delle scienze cognitive nel secolo scorso, si veda Levitin 2002: 7-9.

¹⁸ Per una più dettagliata descrizione dell'esperimento di Bartlett, così del rapporto tra la teoria degli schemata e il ruolo che la memoria gioca nel loro funzionamento, si veda Eichenbaum 2002: 93-97.

uno schema precedente o variarne la costruzione. Così Bartlett descrive l'attività di questi dispositivi:

What, precisely, does the 'schema' do? Together with the immediately preceding incoming impulse it renders a specific adaptive reaction possible. It is, therefore, producing an orientation of the organism toward whatever to is directed to at the moment. But that orientation must be dominated by the immediately preceding reaction or experiences. To break away from the 'schema' must become, not merely something that works the organism, but something with which the organism can work (Bartlett [1932] 1997: 208-209)

La catena cognitiva in cui vengono impiegate queste moli concettuali di informazioni, quindi, può essere vista come un impulso che genera, attraverso uno schema, una reazione e, subito dopo, la stessa reazione che funziona come impulso per un nuovo orientamento. In questo senso la natura degli schemata è altamente dinamica, e rende ragione dell'esperienza come di una continua alternanza tra conoscenza generica e reazione individuale.

A FRAMEWORK FOR REPRESENTING KNOWLEDGE | **MINSKY E LA TEORIA DEI FRAMES**

Oltre quarant'anni dopo le riflessioni di Bartlett sul funzionamento degli schemata, Marvin Minsky – scienziato cognitivo americano, specializzato in intelligenza artificiale presso i laboratori della Massachusetts Institute of Technology, ne recupera lo studio, introducendo il termine *frame* e proponendo a sua volta una visione della mente come sistema basato su questi dispositivi di organizzazione dell'esperienza. Il problema per Minsky era trovare il modo di trasferire in un computer un sistema in grado di reagire in modo simile alla mente umana a nuove informazioni, che superasse le precedenti ricerche di stampo per lo più logico-matematico. Per quanto ancora all'interno di un'ottica computazionale della mente, quindi, e alimentando la metafora di una MIND AS COMPUTER tipica delle scienze cognitive

di prima generazione¹⁹, la teoria di Minsky ha però il merito di avere articolato più a fondo l'idea di una rappresentazione concettuale della conoscenza, indicando più nel dettaglio la natura dinamica dei frames, che verrà successivamente ampliata in senso più pragmatico, esperienziale e sensoriale da studiosi come George Lakoff e Mark Johnson (1987).

Nel suo articolo Minsky definisce da subito e in modo semplificato l'essenza della sua teoria, che ricalca inizialmente la deduzione di Bartlett nell'importanza assegnata alla memoria per il funzionamento di questi dispositivi:

Here is the essence of the theory: When one encounters a new situation (or makes substantial change in one's view of the present problem) one selects from memory a structure called a Frame. This is a remembered framework to be adapted to fit reality by changing details as necessary (1, sottolineato nell'originale).

Fino a qui, non sembrano esserci sostanziali novità rispetto quanto detto rispetto agli schemata di Bartlett. Anche per Minsky, infatti, la mente utilizza un proprio corredo d'informazioni pregresse, raggruppate in una struttura coesa, il *frame* appunto, che vengono recuperate attraverso la memoria per essere adattate alla situazione fenomenica in corso. Più interessante vedere come, poco dopo, Minsky distingua tra tre tipi di zone informative presenti in ciascuna mole di dati o, come lui la definisce, una «data-structure»:

A frame is a data structure for representing a stereotype situation like being in a certain living room, or going to a child's birthday party. Attached to each frame are several kinds of information. Some of this information is about how to use the frame. Some is about what one can expect to happen next. Some is about what to do if these expectations are not confirmed. (1)

Questa definizione può essere esemplificata in questo modo. Immaginiamo una situazione piuttosto comune in cui un uomo va in edicola e chiede il suo quotidiano abituale, che però è terminato. In questa nuova situazione potrà recuperare dalla memoria un frame di questa situazione stereotipica che conterrà, seguendo la tripartizione di Minsky, tre zone

¹⁹ A indicare questa metafora come distintiva di una prima generazione delle scienze cognitive è Mark Johnson (2008: 120). Per una rassegna dei limiti di una tale visione della mente, a favore di una centralità dell'esperienza sensibile e di una marginalizzazione dell'aspetto logico, matematico e causale nello studio cognitivo della mente si veda Lakoff e Johnson 1999.

informative: la prima riguarderà l'utilizzo stesso del frame, che in questo caso corrisponde al fatto di sapere che un'edicola ospita numerosi quotidiani, e che potrà utilizzare questa informazione per chiedere un'ulteriore testata, diciamo la sua seconda scelta. La seconda zona di informazioni si attiverà per costruire l'aspettativa che l'edicolante risponda positivamente alla richiesta, mentre la terza si occuperà di soccorrere l'uomo nel caso in cui l'edicolante risponda che, sfortunatamente, anche la testata di seconda scelta è esaurita – in questo caso il frame può generare possibilità distinte in cui l'uomo insiste per una terza scelta o, più semplicemente, esce a cercare un'edicola alternativa.

Si sarà forse notato come in quest'esempio, così come nella definizione di Minsky, al frame siano assegnate tanto funzioni contestuali che informazioni relative a sequenze di azioni. Questo potrebbe creare confusione rispetto alla distinzione, fatta nel precedente paragrafo, tra il frame come serie statica di informazioni legate alla costruzione di una situazione – agli elementi del suo contesto, così come ai partecipanti, e lo *script*, termine di derivazione psicologica, il cui compito cognitivo è di fornire informazioni sulla concatenazione di azioni previste in un dato frame. Tanto nella letteratura scientifica, quanto nei testi di narratologia cognitiva, l'oscillazione sinonimica è frequente e non sempre risolta. Certo, da un punto di vista di priorità, uno script non può costituirsi senza appoggiarsi a un contesto, quindi a un frame, mentre quest'ultimo potrebbe non necessariamente animarsi in una sequenza di azioni. Tuttavia, ritengo che la distinzione abbia un qualche valore esplicativo, per quanto sia difficile considerare svincolati i due dispositivi, e continuerò così ad appoggiarmi alla seguente distinzione di Dennis Mercadal, citata da David Herman nel capitolo del suo *Story Logic* dedicato ai frames (2002: 85-113).

Per Mercadal, anche lui come Minsky esperto di intelligenza artificiale, la comunanza dei due dispositivi si gioca sull'attesa e l'aspettazione, ossia sul fatto che entrambi vengono utilizzati per *dettagliare un'aspettativa*, mentre la differenza si gioca su un fattore temporale. Mercadal, infatti, spiega come uno script «is a description of how sequence of events is expected to unfold [...] . A script is similar to a frame in that it [a script] represents a set of expectations [...] Frames differ from scripts in that frames are used to represent a point in time. Scripts represent a sequence of events that take place in a time sequence» (255). I due dispositivi sono quindi interlacciati, ma distinti nella loro natura temporale: come già detto, si può riassumere la loro solidarietà pensando che un frame abbia informazioni per costruire un contesto in un dato momento, mentre lo script

serva a costruire la sequenza di azioni tipica e, aggettivo che vale per entrambi, stereotipica, legata a quel contesto. Naturalmente, cosa importante, il grado di stereotipia dipenderà dall'esperienza depositata nella memoria, poiché l'essere umano non è dotato di uno stesso corredo di frames e scripts, ma al contrario li costruisce con il passare del tempo e a seconda della propria particolare consuetudine individuale. La teoria dei frames, infatti, si appoggia sull'idea di come l'abitudine si strutturi in forma concettuale e agisca su ogni nuovo fenomeno.

Proseguendo nella sua articolazione sulla morfologia di un frame, Minsky spiega poi come ognuno di questi abbia due livelli, uno inferiore e uno superiore. Il livello più alto racchiude informazioni più generali, sempre vere rispetto alle situazioni a cui il frame si riferisce. Il livello inferiore, invece, racchiude diversi "terminali", o *slots* che possono ospitare molte delle possibili variazioni che il quadro generale racchiude. Inoltre, aggiunge un'importante rilievo sulla relazione tra frames differenti, cosa che lo porta a parlare di sistemi di frame, e del possibile utilizzo di questi stessi sistemi:

We can think of a frame as a network of nodes and relations. The "top levels" of a frame are fixed, and represent things that are always true about the supposed situation. The lower levels have many terminals – "slots" that must be filled by specific instances or data. Each terminal can specify conditions its assignments must meet. [...] Collections of related frames are linked together into frame-systems. The effects of important actions are mirrored by transformations between the frames of a system. These are used to make certain kinds of calculation economical, to represent changes of emphasis and attention, and to account for the effectiveness of "imagery". (1-2, sottolineato nell'originale)

Andando oltre la terminologia chiaramente mutuata e motivata dal campo dell'intelligenza artificiale, in questa ulteriore specificazione della forma e del funzionamento di un frame ci sono tre importanti punti da porre in rilievo.

Il primo è come un frame sia in sé complesso, ovvero come abbia un livello più convenzionale, più astratto e meno dettagliato, e un livello inferiore con numerosi slot informativi minori, demandati a sostenere la mente nelle variazioni di una situazione. Se non ci fossero queste porte informative più piccole, ma solo frame altamente generici, la mente sarebbe continuamente spiazzata di fronte alla minima irregolarità. In questo modo,

invece, prima che un frame diventi inutilizzabile e vada sostituito, le irregolarità devono superare la capacità degli slot di anticipare i dettagli e le variazioni.

In secondo luogo i frames, che già sono raggruppamenti di informazioni, si uniscono in relazioni ulteriori con altri frames, in modo da formare dei sistemi. Questa caratteristica relazionale rende ragione di come avvenga il passaggio da un frame al successivo, e in particolare come la cognizione proceda per quelli che potremmo chiamare ponti o raccordi concettuali senza che la mente debba ogni volta cadere in un vuoto informativo e da lì ricominciare a cercare nella memoria un supporto. È un sistema di conduzione che procede per alternanze, ma che cerca di non produrre discontinuità. Ogni situazione, come scrive Minsky, nuova e per questo importante in senso cognitivo, stimola così delle trasformazioni che si rispecchiano nel sistema dei frames, nel loro continuo sorgere e cedere il passo al successivo.

Infine, cosa che ci porta più vicini finalmente al nostro ambito di ricerca, Minsky scrive come, si possa ricorrere alla teoria dei frames «to account for the effectiveness of “imagery”»²⁰. Se, infatti, frames e scripts non sono che astrazione mentali derivate dall’esperienza, e consolidatisi come nuclei informativi, che tipo di rapporto si può supporre intercorra tra questi dispositivi e una forma complessa di rappresentazione mentale qual è l’immaginazione? E, stringendo ulteriormente verso l’oggetto di questo studio, la teoria dei frames può illuminare il nostro modo di concepire e di recepire una narrazione finzionale? Come abbiamo visto, questa è la posizione su cui la Fludernik costruisce il suo approccio narratologico. Altri con lei e dopo di lei hanno utilizzato questa

²⁰ Il termine “imagery”, che qui equiparo, semplificando, al termine “immaginazione”, in realtà indica più precisamente tanto la capacità del linguaggio di evocare immagini, quanto il carattere descrittivo dell’immagine stessa. La stessa *MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences* riconosce questa ambiguità: « The term *imagery* is inherently ambiguous—it can refer to iconography, visual effects in cinematography, mental events, or even to some types of prose. [...] For example, when *asked to recall* the number of windows in one’s living room, most people report that they visualize the room, and mentally scan over this image, counting the windows» (Kosslyn e Rabin 1999: 387, mio il corsivo). Come evidenziato, però, ciò che conta qui è sottolineare il rapporto tra immagine evocata e gesto linguistico di evocazione, cosa che permette di comprendere in che senso l’affermazione di Minsky possa essere utilizzata riguardo alla narrazione. Inutile dire che la bibliografia sui meccanismi cognitivi che guidano l’immaginazione è vasta e prospetticamente molto differenziata; segnalo, così, la densa raccolta di interventi sul rapporto tra rappresentazioni mentali e immaginazione, curata da Ilona Roth, e che ospita una cospicua sezione dedicata all’esperienza estetica (Roth 2007).

teoria²¹ per spiegare da una parte come la risposta estetica possa essere descritta come una dinamica di alternanza di frames narrativi, frames specificamente costruiti su e attivati da l'atto di lettura; dall'altra come lo stesso concetto di narratività possa essere descritto attraverso una minore o maggiore stimolazione di conoscenze stereotipiche maturate nel mondo reale. Prima di passare ad altri elementi di narratologia cognitiva, vediamo velocemente le potenzialità applicative di una teoria dei frames narrativi.

HERMENEUTIC INTERPLAY | FRAMES NARRATIVI E ATTO DI LETTURA

Nei volumi di narratologia cognitiva che hanno tentato di sistematizzare il portato di questo nuovo approccio interdisciplinare tra scienze e analisi letteraria, alla teoria dei frames è sempre dedicata una particolare attenzione (Hogan 2003: 44-47, 71-103; Stockwell 2002: 75-89; Herman 2009: 85-113)²². Tra le prime applicazioni e, a mio modo di vedere, ancora ricche di concreti utilizzi analitici della teoria dei frames in ambito letterario, vi è quella realizzata da Manfred Jahn, tra i più autorevoli esponenti della narratologia cognitiva²³. A differenza della Fludernik e, successivamente, di David Herman, che si sono concentrati su come la teoria dei frames possa dare ragione del vincolo che la narrativa intrattiene con il mondo reale attraverso simili astrazioni concettuali, Jahn si interessa dei frames specifici all'atto di lettura, in altre parole quelli compresi al livello III e IV del modello della Fludernik.

Partendo dal presupposto che la lettura stessa sia essa stessa un'esperienza reale, di cui ciascuno ha una diversa consuetudine e quindi diverse rappresentazioni stereotipiche a cui fare riferimento, Jahn indaga il modo in cui il testo narrativo fornisca stimoli per il recupero di frames precedenti legati alla pratica narrativa o fornisca informazioni per

²¹ In ambiente narratologico, si vedano almeno i fondamentali articoli di Herman 1997; 1999; Richardson e Steen 2002; Jahn. 1997; 2004 e l'ampia analisi dei frames contestuali in una prospettiva di analisi del discorso fatta da Emmott 1999.

²² Sia Hogan che Stockwell preferiscono utilizzare il termine "schema" e il suo plurale "schemata", anche se fanno esplicito riferimento alle riflessioni di Minsky intorno a questo dispositivo. David Herman, invece, come abbiamo visto, usa più o meno indistintamente il termine *frame* e quello di *schema*, tenendo viva e funzionale però la distanza tra questi due termini e l'idea di *script* come sequenza di azioni.

²³ A Manfred Jahn si deve anche l'isolato tentativo di stilare una sorta di *syllabus* per l'insegnamento della narratologia cognitiva nelle università (2004); qui Jahn compila una lista di elementi fondamentali, tra cui colloca, naturalmente anche i frames.

variare, scartare e rigenerare ulteriori frames. Se, infatti, nella risposta estetica il lettore impiega frames e scripts derivati dalla propria esperienza nel mondo reale di situazioni simili a quelle descritte nella narrazione, ci sono però una serie di informazioni stoccate nella sua memoria, sotto forma di frames, che riguardano la stessa attività estetica di lettura. In aggiunta, oltre a quanto già conosce rispetto a cosa sia un narratore onnisciente, un personaggio, le tracce di un genere narrativo disseminate in informazioni contestuali o nella struttura del plot, e altre competenze narratologiche derivate dalla pratica narrativa, durante l'atto di lettura nuovi frames vengono costruiti dalle informazioni interne alla narrazione stessa, e durante questa richiamati, variati o scartati. È l'insieme di quelli che Stockwell definisce dei *literary schemas*, così descrivendoli:

Schemas have also been used to explain bundles of information and features at every level of linguistic organisation, from the meanings perceived in individual words to reading of entire texts. Literary genres, fictional episodes, imagined characters in narrated situations can all be understood as part of schematized knowledge negotiation. One of the key factors in the appeal of schema theory is that it sees these knowledge structures as dynamic and experientially developing. (78-79)

Descrivere l'atto di lettura come una dinamica, come una negoziazione di significato, restituisce un potere informativo ai due poli di quest'attività, ossia al lettore e al testo. Il primo accede al mondo finzionale con una competenza di informazioni rispetto alla pratica narrativa che il secondo modifica, delude o rigenera.

Nel suo denso saggio, infatti, Jahn integra la terminologia di Menakhem Perry sull'ordinamento di un testo letterario (1979), le regole di preferenza del linguista americano Ray Jackendoff (1983) e la teoria dei frames di Minsky per descrivere come il lettore processi di volta in volta alcune particolari situazioni narrative. Jahn si concentra in particolare sulle forme di narrazione in terza persona, e su alcuni problemi riguardanti l'attribuzione di frames tra narratore e personaggi. In particolare, delle tre situazioni narrative enumerate da Franz Stanzel²⁴, la teoria di Jahn cerca di spiegare da un punto di

²⁴ Nella *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* è lo stesso Jahn a compilare la voce sulla teoria delle situazioni narrative così descritta: «The theory of narrative situations addresses the narrator's relationship to the process, subject and pragmatics of narrative communication, especially his/her authority, the degree of

vista cognitivo la più problematica, ossia quella particolare forma di mediazione mista che Stanzel ha definito come una «figural narration» (Stanzel 1984: 160), dove nel discorso del narratore si inserisce il punto di vista di un personaggio, che diventa quindi un «reflector character» (48). Il lettore per ogni personaggio, infatti, costruisce dei frames a cui lega «perception, imaginary perception, thought, feelings, and other mental processes; and the product of those mental activities will be summarily referred to as a character's *consciousness-data*» (Jahn 1997: 445). Nella narrazione figurale, allora, come può il lettore riconoscere di essere all'interno della prospettiva del personaggio e non semplicemente all'interno del punto di vista del narratore, vale a dire del frame percettivo e mentale che ha costruito per lui, mediando le proprie conoscenze pregresse su cosa sia un narratore con le informazioni del testo che hanno dettagliato questo frame?

La risposta di Jahn è che s'ingaggi nel lettore una competizione cognitiva tra frames differenti, che asseconda regole di preferenza selettiva e di conservazione. Per quanto riguarda le prime, riprendendo Jackendoff, Jahn sostiene che, nella scelta tra il frame del narratore, il frame del personaggio, o la loro combinazione in un frame figurale, agiscano nella preferenza del lettore la percezione che il nuovo frame da assumere sia *possibile*, *tipico* o *eccezionale* (446). Prima però che a questa valutazione del lettore segua uno spostamento di frame, prima cioè che la mente del lettore scelga se conservare la sua posizione all'interno del narratore o compiere un «cognitive jump» (452) verso il frame di un «reflector character», nel frame di partenza si sviluppano due spinte opposte. Mutuando questa volta da Perry l'idea che ogni situazione narrativa abbia un carattere di continuità (*primacy*) e di novità (*recency*), Jahn descrive così la loro applicazione alla teoria dei frames nella risposta estetica:

Primacy and recency are cognitive mechanisms that can be profitably explained against the background of frames and preferences. Normally, a frame can be imagined to have two quasi-organic instincts: It tries to protect itself, and it tries to maximize its scope. Both of these instincts save it from being discarded at the earliest appearance of exceptional or irregular data. In addition, admitting excuses, modifications, and perhaps also some judicious bending of low-

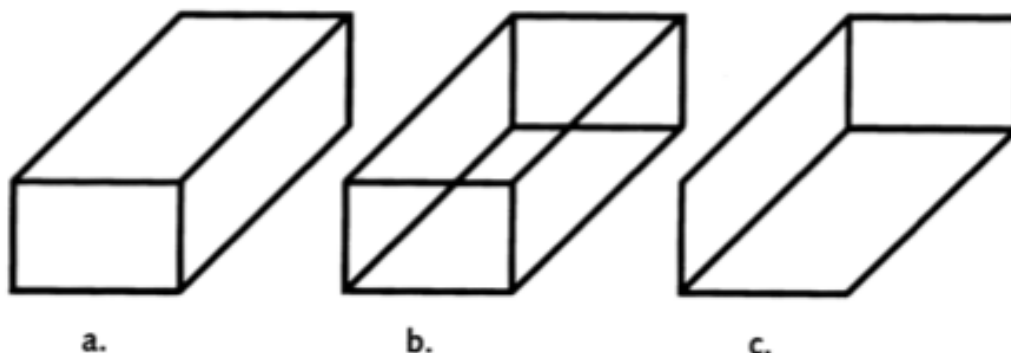
his/her involvement in the story, and the extent of his primarily knowledge about narrated events» (Jahn 2005: 364) Per una contestualizzazione del concetto di narrazione figurale in Stanzel, si veda nel capitolo successivo la nota relativa all'idea di *mediacy* narrativa.

level conditions ensures that a frame correctly adapts to new, idiosyncratic, and unusual situations. (457)

La metafora di un istinto quasi-organico secondo cui il frame da un lato tenta di resistere e proteggersi, dall'altro cerca di massimizzare la propria efficacia, ossia di trovare slots capaci di ospitare le nuove informazioni, rende perfettamente l'idea di come la sua natura non vada vista come statica, ma calata in una continua negoziazione con la novità testuale. Inoltre, la metafora ha il pregio e la pericolosità di descrivere il frame come un organismo autonomo. Questo è corretto nella prospettiva in cui il lettore non può decidere di eliminare i propri frames e presentarsi al testo privo di informazioni stereotipiche, così come non può non immagazzinarne durante la lettura. Tuttavia, come suggeriva Bartlett, un frame non solo lavora sull'organismo, ma *con* l'organismo, questo significa che è oltre a contribuire alla struttura del pensiero, può farsene strumento. Questo piccolo rilievo servirà nel momento in cui tra poco tratteremo una possibile dimensione tanto cognitiva quanto creativa delle rappresentazioni mentali.

Tornando a Jahn, questa competizione cognitiva tra spinte conservative e rimpiazzamento di un frame con il successivo termina quando l'elasticità del frame di partenza si dimostra incapace di collocare i nuovi dati: «if the data persistently fail to match a frame's essential conditions, if the frame appears to be "basically wrong" and its interpretation of the data exotic or suspect, then a "replacement frame" [...] must be tried. (457). Nel caso, invece, il lettore si trovi in una situazione di indecidibilità, la competizione tra frames può trasformarsi in un blocco interpretativo che, naturalmente, può essere esattamente l'effetto estetico che chi ha creato una simile mediazione intendeva raggiungere²⁵. Per visualizzare questa situazione di potenziale stallo, Jahn utilizza un esempio di ambiguità cognitiva, variando l'illusione ottica, nota come il *Necker's Cube*, dal nome del cristallografo svizzero che, verso la fine dell'ottocento, le diede forma. Non mi pare inutile, allora, riproporla, anche per alleggerire un attimo la densità dei concetti in corso. Al posto di un cubo, Jahn utilizza tre *bricks*, tre mattoncini, funzionalmente affiancati:

²⁵ Per un'analisi del potenziale estetico dei blocchi interpretativi, dovuti all'ambiguità semantica, si veda l'interessante articolo di Abbott (2009), che arriva a formulare, per questo particolare tipo di sospensione, il concetto di «cognitive sublime».



Vediamo, allora, in che modo la competizione tra frames di lettura e il loro potenziale blocco può essere chiarificato da questa esemplificazione visuale. Al centro (b) vi è un parallelepipedo che, poiché non opaco, può essere cognitivamente interpretato in due modi, ossia come disposto in orizzontale, sul lato più lungo, o in verticale, su quello più corto. Questa posizione, se considerata isolata, descrive perfettamente la competizione tra i due frames, quello verticale e quello orizzontale, che senza ulteriori appoggi non può essere risolta e conduce al blocco interpretativo. Come scrive Jahn, infatti, «whichever interpretation is initially chosen [...] after a while the mind somehow tires of it and spontaneously produces the other one. Among other things, a Necker cube illustrates that competing interpretations [...] tend to get blocked» (458). La mente, cioè, continuerà ad alternare visualmente una possibilità all'altra ma, come scrive Jackendoff, citato da Jahn, «Though the two interpretations may alternate freely, they are not simultaneously present to awareness» (Jackendoff 1987:115).

Nel caso, ad esempio, il lettore debba determinare da quale punto di vista, attraverso quale personaggio, stia facendo esperienza della narrazione, mancando la sicura mediazione di un narratore e appoggi informativi in grado di disambiguare quest'esitazione, il lettore rimarrà bloccato in un corto circuito cognitivo. Tuttavia, venendo agli altri due mattoncini, ecco come ciò che precede questo frames ambiguo può determinarne l'interpretazione. Se, infatti, si arriva alla figura al centro venendo dalla figura sulla sinistra (a), l'interpretazione del mattoncino centrale (b) sarà guidata da questo frame precedente, e interpretata con il frame di una medesima disposizione orizzontale. Viceversa, se si arriva a (b) venendo da (c) il frame prescelto per risolvere l'ambiguità sarà un simile frame verticale. La dinamica, naturalmente, funziona anche in senso inverso, ossia venendo da (b) a (c), o da (b) ad (a),

l'ambiguità non si scioglie in questo primo passaggio, ma ritornando successivamente a (b) e fissando a ritroso un'interpretazione stabile.

Allo stesso modo, nell'atto di lettura sarà ciò che precede o segue la situazione di ambiguità a influenzare l'interpretazione, scartando l'ipotesi meno vicina a precedenti o ai successivi frames contestuali. Come non mi stancherò di ripetere a più riprese, questa teoria può illuminare tanto il funzionamento della risposta estetica, quanto le strategie di chi costruisce la narrazione che, più o meno consapevolmente, può creare sospensioni interpretative e ambiguità cognitiva combinando diversi frames e tagliando tra essi gli appoggi necessari a stabilizzarli. È il caso, lo vedremo nella seconda parte, di numerosi passaggi nelle narrazioni che definiremo come mondi cognitivi.

Concludendo, questo nuovo approccio alla risposta estetica ha, così, un doppio pregio. Il primo, suggerito dallo stesso Jahn nella conclusione al suo articolo, è di descrivere la dinamica della lettura come un «hermeneutic interplay between top-down (frame-determined) and bottom-up (data-determined) cognitives strategies» (464), in una prospettiva, quindi, che dà eguale importanza agli elementi testuali e alle strutture mentali che supportano la loro decodifica. La seconda, conseguente e forse più importante, è che mette in luce come, sul versante creativo della narrazione, si possano elaborare storie che volutamente sfruttano i frames di lettura come strategie *allo stesso tempo cognitive e narrative*. È in questa direzione che, come vedremo ora, David Herman recupera la teoria dei frames per ridefinire il concetto di narratività.

MODELLI MENTALI E NARRATIVITY I | L'ESPERIENZA OBLIQUA DEL LINGUAGGIO

Secondo la definizione compilata da Gerald Prince, con il termine *narrativity* si deve intendere «the quality of being narrative, the set of properties characterising and distinguishing them from non-narratives [...] It also designates the set of optional features that make narrative more prototypically narrative-like, more immediately identified, processed, and interpreted as narratives» (2005: 387). Prince è stato il primo teorico che ha spostato il discorso sulla narratività da un più classico asse di esclusività (cosa è narrativo e cosa non lo è), a una dimensione scalare tra differenti gradi di narratività (1982:145). È sulla scia di questa distinzione scalare che Herman integra quest'idea con la teoria dei

frames, e dei loro sottoinsieme dinamici, ossia gli scripts.

Per comprendere la prospettiva di Herman, occorre chiarire prima un concetto che fa da premessa a tutto il suo studio sulla narrativa, ossia l'idea, mutuata dalla psicologia cognitiva, che esistano dei "modelli mentali", e che le narrazioni per Herman devono essere intese alla pari di questi dispositivi. I modelli mentali, la cui messa in luce si deve allo psicologo scozzese Kenneth Craik (1943) sono «psychological representations of real, hypothetical, or imaginary situations» (Johnson-Laird 1999: 525). Da questa definizione, tuttavia, non è facile comprendere la differenza che intercorre tra quanto detto per i frames, anch'esse rappresentazioni concettuali, e l'idea che la mente lavori attraverso dei modelli anch'essi localizzati nella memoria a breve e lungo termine.

Per semplificare, mi pare che la sostanziale differenza possa essere questa. Come abbiamo visto, la teoria dei frames presuppone una doppia funzionalità di queste moli di informazioni, una passiva e una attiva. Da un lato, infatti, i frames agiscono sulla percezione, orientandola, e all'altro possono farsi strumenti *da orientare* per la comprensione di una situazione. L'idea dei modelli mentali è più spostata su questo lato attivo, considerando i modelli come strumenti e solo secondariamente come strutture inconscie²⁶. Tuttavia, i frames e gli scripts possono essere visti come il *materiale* di costruzione di questi modelli. Essendo, quindi, costituiti da frames, ne condividono la dinamica di interazione costruttiva con il mondo esterno, per dare senso e coesione al caos informativo dell'esperienza e, cosa più importante, possono giocare un ruolo fondamentale nella ricostruzione di un mondo narrativo. Ancor più imporante, come spiega Johnson-Laird, citato dallo stesso Herman, questi modelli possono essere generati e richiamati attraverso il linguaggio:

It is now plausible to suppose that mental models play a central and unifying role in

²⁶ I modelli mentali, in particolare nel loro rapporto con la comprensione discorsiva, prendono anche il nome di *situation models*, su cui si veda a cura di Tapiero 2009. Qui, nella premessa alla raccolta di contributi intorno a questi particolari modelli richiamati nel processo di comprensione del discorso, Walter Kintsch, colui che ha coniato la categoria di *situation models*, spiega come questi siano il risultato della trasformazione di uno stimolo linguistico in un costrutto rappresentazionale: although text comprehension starts with words, its outcome is no longer a purely linguistic object but a mental model that involves both linguistic and nonlinguistic levels of representation. Because the term mental model was being used in a variety of different ways for different purposes, van Dijk and I coined the term situation model for this purpose» (Kintsch 2007: xvi)

representing objects, states of affairs, sequences of events, the way the world is, and the social and psychological actions of daily life. They enable individuals to make inference and predictions, to understand phenomena to decide what action to take and to control its execution, and above all to experience events by proxy; they allow language to be used to create representations comparable to those deriving from direct acquaintance with the world; and they relate words to world by way of conception and perception (Johnson-Laird 1983: 397, mio il corsivo)

Ecco così spiegata la doppia importanza dei modelli mentali, e dei frames e degli scripts che li costituiscono, rispetto a una teoria naturale della narrazione: da un lato, consentire al lettore di compiere inferenze e predizioni, costruendo quindi più di quanto il testo non dica; dall'altro, veicolare una forma *obliqua* di esperienza, comparabile con quella diretta del mondo quotidiano, attraverso una delega cognitiva con cui il linguaggio può mettere in relazione il mondo del racconto al mondo reale, unendo rappresentazione e percezione, concetto e percelto.

Ora, è sulle modalità con cui un testo stimola questo «experiential repertoire» (Herman 2002: 89), che si può ridefinire il concetto di narratività su parametri cognitivi. Herman sostiene, sulla scia di Prince, l'idea di una narratività intesa come dimensione scalare, ma fa leva sulla teoria dei frames e degli scripts che costituiscono quel particolare tipo di modello mentale che è una narrazione, per definire le polarità di quest'asse. Citando il noto articolo di Jerome Bruner sulla costruzione narrativa della realtà, dove lo psicologo cognitivo spiega come una storia, per essere tale, deve alternare canonicità e violazione («*canonicity and breach*»), altrimenti risulterà «pointless» (Bruner 1991: 11)²⁷, senza *quid* narrativo, Herman traduce quest'idea nei termini, per noi ora noti, di frames e scripts, e ridefinisce così il concetto di narratività:

Narrativity, then, is a scalar predicate: a story can be more or less prototypically story-like. Maximal narrativity can be correlated with sequences whose presentation features a

²⁷ Qui Bruner fa un esplicito riferimento al concetto di «point» e al suo correlato di «tellability», originariamente formulato da Labov, nell'ambito dell'analisi delle narrative conversazionali (1972). In sintesi, la «tellability» è ciò che rende una storia degna di essere raccontata, ossia il suo avere un chiaro, interessante e a volte inedito «point», che non porti così l'ascoltatore a chiedersi e a chiedere al narratore, al termine della storia, «So what?».

proportional blending of “canonicity and breach”, expectation and transgression of expectation. Conversely, a story’s narrativity decrease the more its telling verge on pure stereotypicality, at one end of the spectrum, or on a wholesale particularity that cannot help but stymie and amaze, at other . [...] (91)

La narratività è, quindi, per Herman una questione di equilibrio cognitivo. Questo equilibrio però non va cercato unicamente nel testo, ma nelle potenzialità che gli stimoli semiotici contenuti in esso avranno di stimolare frames e scripts *nel* lettore, con i quali quest’ultimo potrà costruire o ricostruire modelli mentali che lo supportino nell’esperienza e nella sua interpretazione. Così come per la Fludernik, anche per Herman il testo è solo una metà del processo costruttivo in atto nella risposta estetica. Alla luce di una simile definizione, però, come applicare quest’idea di narratività ai romanzi e racconti di tipo più sperimentale, in cui gli appoggi cognitivi a stereotipi concettuali sembrano mancare totalmente, in favore di una costante violazione della consuetudine? Herman conclude che sia un eccesso di convenzione che un eccesso di violazione minano la qualità narrativa di un testo. Un eccesso di attivazione di frames e scripts, infatti, conduce a quella che potremmo chiamare un’inerzia cognitiva (o più semplicemente, alla noia). Una scarsa o nulla potenzialità cognitiva degli stimoli semiotici, invece, conducono a uno smarrimento tale da impedire al lettore la ricostruzione di qualsivoglia modello mentale e con essa la partecipazione al racconto. Questi due eccessi, tuttavia, possono però costituire in sé due opposti marginali nella grandezza scalare che è una narratività così intesa, ampliando le potenzialità dell’approccio cognitivo anche alla storia della letteratura e dei generi:

Narrativity is a function of the more or less richly patterned distribution of script-activating cues in a sequence. Both too many and too few script-activating cues diminish narrativity. Further, narrative genres are distinguished by different preference-rule system prescribing different ratios of stereotypic to nonstereotypic action and events. An avant-garde work by Robbe Grillet or Joyce’s *Finnegans Wake* can be said to prefer a lower ratio of stereotypic to nonstereotypic behaviours and occurrences – and thus to display less narrativity- than a news report, a classical epic, or a novel by Dickens. (91)

Al centro dell’idea di Herman, come si vede, vi è ancora una narratività intesa come sequenza di azioni ed eventi, o meglio, dei corrispondenti scripts attivati dal testo. In questo

senso, infatti, attribuisce un minor grado di narratività a narrative sperimentali. La mia idea, invece, è che proprio alcuni testi ascrivibili a questa categoria, che analizzerò nella seconda parte, mostrino un alto grado di narratività proprio perché stimolino frames e scripts minandone continuamente l'equilibrio. Per ora, chiamo la narratività descritta da Herman Narrativity I, per distinguerla dalla riformulazione del concetto che ne ha fatto Monika Fludernik e che chiamerò Narrativity II, dove la progressione del numero non è cronologica, ma interna alla presentazione che se fa in questo studio. L'idea che svilupperò nella seconda parte, dopo un diretto confronto con i testi, sarà un'integrazione dei due approcci verso una narratività di terzo grado.

Dopo aver visto nel dettaglio tanto la nascita dei concetti di *schema*, *frame* e *script*, quanto della loro applicazione possibile sia all'atto di lettura in sé, che nella transazione tra mondo reale e mondo finzionale, è tempo di proseguire nel percorso lasciatici a lato, e vedere altri due elementi di base della nuova narratologia.

1.3 Embodiment e Consciousness Factor | La cognizione situata

Murphy could think and know after a fashion with his body up (so to speak) and about, with a kind of mental *tic doloureux* sufficient for his parody of rational behaviour. But that was not what he understood by consciousness.

Samuel Beckett, *Murphy*

La coscienza si riflette nella parola come il sole in una piccolissima goccia d'acqua. La parola sta alla coscienza come un piccolo mondo a uno grande, come una cellula organica al suo organismo, come l'atomo al cosmo. Essa è il microcosmo della coscienza umana.

Lev Vygotsky, *Pensiero e Linguaggio*

MIMESI, MEDIACY E NARRATIVITY II | TRE CATEGORIE RICONFIGURATE

Nella speranza che la digressione terminologica del precedente paragrafo permetta ora una di proseguire con minore ambiguità, ritorno a seguire il modello della Fludernik come traccia da cui rilevare e ampliare ulteriori punti di novità del nuovo approccio narratologico. Come abbiamo visto, il dispositivo dei frames, il sottoinsieme dinamico degli scripts, e il macrodispositivo dei modelli mentali che di questi si materia, rendono ragione di come la narrazione possa, per il tramite obliquo del linguaggio, stimolare la ricostruzione del mondo finzionale come esperienza, ossia sfruttando i parametri cognitivi formati da moli informative derivate dalla percezione.

Alla luce di questa centralità dell'esperienza nell'atto di lettura, si arrivano a toccare e a riconfigurare tre punti nodali della narratologia, ossia il concetto di *mimesi*, di *mediazione* e di *narratività*. Rispetto al concetto di *mimesi*, non si tratta più di cercare aderenze o analogie del testo rispetto alla realtà in senso descrittivo, ma di indagare come il testo richiami dispositivi cognitivi, attraverso una stimolazione semiotica, che permettano al lettore di recuperare il testo come mondo su parametri esperienziali, in un senso quindi costruttivo. È il lettore, scrive Fludernik, che attraverso il processo d'interpretazione ricostruisce gli stimoli semiotici come esperienza, compiendo quindi l'omologazione, per quando illusoria e parziale, del mondo reale al mondo della finzione. In questo senso:

mimesis must NOT be identified as imitation but needs to be treated as the artificial and illusionary projection of a semiotic structure which the reader recuperates in terms of a fictional reality. This recuperation, since it is based on cognitive parameters gleaned from real-world experience, inevitably results in an implicit though incomplete homologization of the fictional and the real world [...] And in so far as all reading is interpreting along the lines of a represented world, it necessarily relies on the parameters and frames of real-world experience and their underlying cognitive understandings. Mimesis is therefore here conceived in radically constructivist terms. (34-37)

Una mimesi intesa non più come rispecchiamento, dunque, fedeltà al dettaglio significativo o al dettaglio inutile²⁸, ma come rappresentazione dell'esperienza attraverso il suo recupero nel lettore attraverso parametri cognitivi. È su questa base naturale che il testo può essere tolto dalle parentesi finzionali e ricostruito come mondo, in una rilettura cognitiva della 'suspension of disbelief' suggerita da Coleridge, o, come ha scritto Wolfgang Iser citato dalla stessa Fudernik, in un processo di «undoing of the 'as-if' dimension» (Iser 1993:15). Una simile riconfigurazione della mimesi trascina con sé le successive due riconfigurazioni concettuali sulla mediazione (*mediacy*²⁹) e sulla narratività.

Per quanto, infatti, la nozione della narrativa come *medium* non sia mai stata molto controversa³⁰, sul concetto e sulle modalità della mediazione la partita narratologica è stata ed è decisamente più accesa. I più classici modelli narratologici di Gerard Genette (1972),

²⁸ Mi riferisco, naturalmente, all'idea che Roland Barthes esprime nel suo noto saggio sull'*effet de réel*, secondo cui è proprio il dettaglio che apparentemente non ha nessuna funzione che, in un romanzo, ne accresce quella che Barthes chiama l'*«illusion référentielle»*, vale a dire il potere di significare il reale per pura presenza. Dopo aver citato la mancanza di funzionalità del barometro in una descrizione tratta da *Madame Bovary*, infatti, Barthes conclude che «la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de tous ouvrages courant de la modernité» (Barthes [1968] 1984 : 174)

²⁹ Il termine *mediacy* (*Mittlebarkeit*) è stato introdotto da Franz Stanzel nella sua teoria della narrazione (1984), per distinguere lo specifico della narrativa come forma mediata, da forme non-mediate come il dramma o la narrazione cinematografica. La necessità di variare un concetto già individuato precedentemente dalla narratologia, attraverso al combinazione di 'voce' e 'modo' narrativo in Genette (1972) e nell'idea di «narrative transmission» in Chatman (1978) viene dal fatto che Stanzel introduce una dimensione scalare nella mediazione, rifiutando la rigida dicotomia tra omodiegesi ed eterodiegesi, così come la metafora ottica della 'focalization' in Genette. Per Stanzel, infatti, la mediacy può essere giocata in forme miste, come quella che lui definisce «figural narration», ossia la particolare mediazione in cui il narratore, pur apparentemente rimanendo in carica come punto di percezione sul mondo narrativo, fa suoi i pensieri di uno o più personaggi, che utilizza appunto come 'riflettori'.

³⁰ È piuttosto il concetto di narratività come categoria narratologica che è stato esteso ad altri media, come il fumetto (Herman 2009) e al cinema (Chatman 1978). Per una recente raccolta di contributi narratologici in una prospettiva intermediale e interdisciplinare si veda Heinen e Sommer 2009.

Seymour Chatman (1978) e Franz Stanzel (1984), pur con importanti differenze, concordavano sul fatto che una prerogativa della narratività di un testo fosse la presenza di un narratore, di una voce che trasmettesse e trasformasse la storia in discorso. Ora, ridefinendo la narratività «*qua experientiality*» (13) la Fludernik rifiuta la necessità di questo mediatore (26). Il fattore unificante dei livelli su cui vengono distribuiti i frames, infatti, non risiede nell'unità di una 'teller-figure', sia essa un narratore o un personaggio interno alla diegesi, ma nel fatto che siano tutti riconducibili a un *experiencer*, in poche parole a una figura umana. Per attivare i frames naturali del lettore, dunque, non occorre necessariamente un narratore, ma anche il concetto di *mediacy* viene riformulato in senso cognitivo, introducendo due fattori che costituiscono il complemento alla teoria dei livelli e forse il 'claim' più originale del modello: ossia la necessità di un *corpo* e, piuttosto conseguentemente, di una *coscienza*.

IMAGE-SCHEMAS | CORPO, ESPERIENZA SENSIBILE E LINGUAGGIO

Per il corpo, la sua rilevanza sembra intuitiva in quanto se, in quest'ipotesi cognitiva, a un mondo narrativo si accede attraverso frames maturati nel mondo reale, l'idea di «Embodiedness evokes all the parameters of a real-life schema of existence which always has to be situated in a specific time and space frame, and the motivational and experiential aspects of human actionality likewise relate to the knowledge about one's physical presence in the world» (Fludernik 1996: 30). Per spiegare, però, come l'esperienza sensibile, sensoriale, possa essere recuperata attraverso il linguaggio, bisogna dare ragione della relazione che intercorre tra corpo e rappresentazione. Cosa significa avere un corpo finzionale? Come ricostruire da stimoli semiotici l'esperienza non verbale?

Come già sottolineato, sull'ipotesi che ci sia un vincolo sinergico tra esperienza corporea e linguaggio si basa molta recente linguistica cognitiva. In particolare, Mark Johnson e George Lakoff hanno dedicato particolare attenzione a questa dinamica d'interazione tra corpo e pensiero astratto (1999), con l'obiettivo di trasformare il più classico dei problemi della filosofia della mente, vale a dire il dualismo cartesiano tra mente e corpo, in un'integrazione reciproca, in un principio di continuità, tra esperienza percettiva e astrazione mentale. Di più, Johnson considera astrazioni gli stessi concetti di

corpo e coscienza, che la filosofia ha separato per necessità speculativa, ma che in realtà sono uniti in una simbiosi funzionale.

Attaccando la prospettiva di una mente computazionale, tipica, come abbiamo già detto, delle scienze cognitive di prima generazione, Johnson suggerisce come «the very possibility of abstract conceptualization and reasoning depends directly on the fact that “body” and “mind” are not two separate things, but rather are abstractions from our ongoing, continuous, interactive experience» (14). Richiamandosi all’idea degli schemata di Bartlett, che insieme a Lakoff aveva precedentemente ridefinito «image-schema» (Lakoff 1987; Johnson 1987), Johnson sostiene che questi siano sì strumenti per orientare e manipolare il pensiero astratto, ma che la loro emersione si debba alla necessità cognitiva di guidare la percezione sensomotoria. Per questo un trattamento formale, puramente informativo e computazionale di queste strutture concettuali della mente isolerebbe la stessa sorgente pragmatica di questi concetti. Allo stesso modo, se si riservasse la funzionalità di questi schemi alla percezione sensomotoria, non si spiegherebbe come siano possibili concetti e pensieri aventi come oggetto l’esperienza del corpo. Ecco come Johnson riassume questa via integrativa:

If you treat an image-schema as merely an abstract, formal cognitive structure, then you leave out its embodied origin and its arena of operation. On the other hand, if you treat the image – schema as nothing but a structure of a bodily (sensomotor) process, you cannot explain abstract conceptualization and thought. Only when image schemas are seen as structures of sensomotor experience that can be recruited for abstract conceptualization and reasoning [...] does it become possible to answer the key question: how can abstract concepts emerge from embodied experience without calling upon disembodied mind, autonomous language modules, or pure reason? Failure to recognize the non dualistic, mental-bodily reality of image schemas would cause the collapse of the whole project of utilizing image-schematic logic to explain abstract thought. (141, mio il corsivo)

Questi schemi, allora, hanno la doppia qualità di essere, sul piano dell’esperienza sensibile, una parte cruciale della nostra «nonrepresentational coupling with the world» e, cosa cruciale invece per un loro possibile utilizzo nella creazione e nella ricezione di un mondo finzionale, possono essere *reclutati* dal pensiero astratto e tradotti in forma linguistica. Se la narrativa, nell’ipotesi di Herman che sottoscrivo, può essere vista come un’attività di

formazione e combinazione di modelli mentali, la loro efficacia nel permettere al lettore la ricostruzione del mondo finzionale come esperienza può essere ulteriormente illuminata e completata da questa capacità del linguaggio di condividere schemi nati dall'esperienza sensoriale.

Se già Johnson-Laird sosteneva come i modelli mentali fossero l'unione del percepito al concetto, l'idea dei frames e degli scripts, come rappresentazioni mentali di contesti e sequenze di azioni, viene da Johnson arricchita della loro componente sensoriale e motoria. Come suggestivamente suggerisce ancora Johnson, la stessa immaginazione viene così ad essere «tied to our bodily process» e, rompendo ulteriormente le barriere tra finzione e realtà, «can also be creative and transformative of experience» (13). In qualche modo, infatti, si deve supporre che, data la condivisione di questi dispositivi tra immaginazione ed esperienza, il vettore di transito informativo possa essere persino invertito, fino ad arrivare a supporre che l'immaginazione, e con lei anche uno dei suoi frutti più complessi quali la creazione di un mondo narrativo, possa trasformare la nostra percezione del mondo reale, agendo sugli schemi che in esso ci orientano.

È un primo passo verso il riconoscimento di un potere cognitivo della narrazione da parte delle scienze cognitive, a cui dedicherò parte del secondo capitolo. Per ora, fissiamo un punto fermo sul fatto che la narrazione, strutturandosi sulla mediazione di rappresentazioni schematiche emerse dall'esperienza, si deve supporre condividere con quest'ultima la fondamentale caratteristica di essere sempre *situata*³¹, in un corpo e in una coscienza a cui attribuire la proprietà degli schemi che dal linguaggio vengono reclutati. Passiamo così al secondo elemento che rende l'esperienza estetica di un racconto quella che dalle scienze cognitive è definita una *situated cognition*³².

³¹ Per una buona e recente raccolta di contributi intorno al rapporto cognitivo tra semiosi e la prospettiva situata del corpo e della mente si veda il volume a cura di Ziemke, Frank e Zlatev 2008.

³² Ancora ricorrendo alla MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences: «Situating cognition and learning is the study of cognition within its natural context. This perspective emphasizes that individual minds usually operate within environments that structure, direct, and support cognitive processes» (Seifert 1999: 768). In breve, con questa definizione si enfatizza tanto la natura relativa e prospettica di ogni processo cognitivo, poiché vincolato alla percezione individuale del soggetto, tanto l'importanza che su di essa esercita il contesto, con cui il soggetto interagisce.

Ritorniamo alle tre categorie di mimesi, mediazione e narratività che la Fludernik cerca di riconfigurare. Ora, se il lettore ricostruisce l'esperienza narrativa recuperando quanto legge come prototipo di un'esperienza umana, ne consegue piuttosto logicamente che «since humans are conscious thinking beings, (narrative) experientiality always implies and sometimes emphatically foregrounds the protagonist's consciousness» (Fludernik 1996: 30). Rileggendo quindi il concetto di *mediacy* come esperienza mediata da un corpo e da una coscienza - che certo in alcuni casi potrà levare la voce alla narrazione, al dialogo o alla riflessione, la Fludernik chiude lapidaria nel dire che «any piece of narrative relies on both these building stones» (30).

Questi due fattori, queste due pietre fondanti della narratività, non devono però necessariamente essere esplicitati nel testo, ma sarà il lettore a recuperare l'informazione narrativa come esperienza di un corpo e/o di una coscienza. Gli stessi personaggi o, narratologicamente parlando, attanti narrativi, non saranno più centrali unicamente per la loro partecipazione alla catena di eventi, al plot del racconto, ma saranno in primo piano in quanto *esistenti*³³, ossia come coscienza o corpo attraverso cui il lettore attiverà i propri frames. Ne consegue una radicale eliminazione dell'importanza del plot e dell'azione in favore di una narratività intesa come rappresentazione dell'esperienza:

Actants in my model are not defined, primarily, by their involvement in a plot but, simply, by their fictional existence (their status as *existents*). Since they are prototypically human, existents can perform acts of physical movement, speech acts, and thought acts, and their acting necessarily revolves around their consciousness, their mental centre of self-awareness, intellection, perception and emotionality. [...] I hold that action belongs to narrative as a consequence of the fact that experience is imaged as typically human and therefore involves the presence of existents who act; I therefore maintain that existence takes priority over action parameters, rather than treating consciousness as an incidental side effect of human action. In my view narrative thus properly comes into its own in the twentieth century when the rise of the

³³ Sul personaggio come ontologicamente *esistente*, nella prospettiva però interna alla teoria dei mondi possibili che sfioreremo nel quarto paragrafo, si vedano gli importanti articoli di Margolin 1986; Margolin 1990.

consciousness novel starts to foreground fictional consciousness. (27)

Mentre, come abbiamo visto, David Herman ha successivamente formulato un'idea di narratività come equilibrio o disequilibrio di scripts mentali, come alta o bassa stimolazione di modelli mentali e consuetudini legate all'azione, la concezione della Fludernik, pur mettendo al cuore del suo modello gli stessi dispositivi cognitivi, ricava un'idea più minimale della narratività. Il suo modello, che non a caso utilizza più il concetto di frame che quello più vincolato all'azione dello script, assume che ciò che stabilisce un alto grado di narratività sia la capacità del testo di evocare la presenza e l'esistenza di una o più coscienze – vale a dire che frame più statici legati alla percezione non saranno meno importanti di frames legati all'azione, vivificati dall'attivarsi dei conseguenti scripts. Per distinguere questa visione della narratività da quella di Herman, come anticipato, farò riferimento a questo tipo di narratività come a una Narrativity II.

Con il passaggio appena citato abbiamo finalmente tutti gli elementi di innovazione che lo studio della Fludernik porta con sé. In primo luogo (1) la ridefinizione di una mimesi come evocazione o, come credo sia meglio, *attrazione* di frames naturali attraverso cui il lettore recupera la narrazione come esperienza. In questo primo punto il mondo del lettore viene a essere costruttivamente funzionale al recupero del mondo narrativo, in un'omologazione su base cognitiva. In secondo luogo (2) il rifiuto, sul piano della *mediacy*, dell'insostituibilità di un narratore, a favore di un'ipotesi più estesa, in quanto l'esperienza – come *viewing*, *experiencing* e *acting* – ha come minima base cognitiva la necessità solo di due fattori di mediazione, ossia un corpo e una coscienza. Infine, (3) la definizione di *narrativity* come *experientiality*, ossia il rifiuto della dicotomia tra storia e discorso, di una centralità dell'azione e della concatenazione causale, dell'importanza dei personaggi come attanti, mettendo invece in primo piano l'esperienza rappresentata come esistenza umana.

La marginalizzazione del narratore (2) come solo una delle possibilità che la narrativa ha per veicolare l'esperienza, inserisce la Fludernik in una posizione mediana all'interno della linea di una “no-mediator theory”, che ha visto e vede posizioni più radicali. Da un lato c'è chi ha sostenuto che possano esistere narrazioni senza alcuna

mediazione, attraverso un «empty deictic center»³⁴ (Banfield 1987) che, funzionando come un *camera-eye* non consentirebbe al lettore alcun tipo di personificazione di una guida narrativa al mondo finzionale. Fludernik, però, prende le distanze da questa posizione, con la semplice obiezione che, se questo occhio narrativo effettua dei movimenti, dietro al movimento si deve supporre un'intenzionalità che lo genera e, quindi, una coscienza: «if the camera is mobile, then this manipulation is motivated, intentional, the result of agency» (Fludernik 1996: 197). Una seconda posizione più radicale è quella di Richard Walsh, che in più sedi ha sostenuto come per lui il narratore semplicemente non esista, sia una costruzione della critica, mentre in realtà o si tratta di un personaggio, magari non esplicitato *on stage*, o quanto si legge si deve ricondurre all'autore stesso (Walsh 1997; 2007). Walsh nega così una validità pragmatica al concetto di 'autore implicito' postulato da Booth.

Ora, stabilire che l'atto di lettura presupponga la ricostruzione di una o più coscienze, dove il lettore attribuisce anche il più minimo segmento di testo all'esperienza di un individuo – le cui visioni, emozioni e azioni può recuperare attraverso i propri frames naturali - segna però una premessa importante per il cammino che ci condurrà a qualificare alcune narrazioni come mondi cognitivi.

In quest'ottica, infatti, anche le narrazioni più estreme, che siano definite come tardo moderniste o post-moderniste, possono essere recuperate come narrative naturali, vale a dire narrativizzate (cioè ricostruite come codificazioni dell'esperienza in forma narrativa) attraverso frames maturati nel mondo reale. In questo modo la qualifica mimetica può essere estesa anche a narrazioni che apparentemente non sembrano strutturare un mondo e rappresentare una situazione naturale ma, in un modello che impiega la coscienza e non l'azione «as its cognitive structure» (50), il lettore, di fronte a testi in cui apparentemente non ci sono né personaggi né mondo narrativo, potrà utilizzare il frame del 'telling' nella

³⁴ Ann Banfield formula, infatti, l'ipotesi di una mediazione "vuota", dove pur non venendo a mancare i riferimenti spaziali e temporali costruiti attraverso la deissi, questo centro rispetto cui i deittici si direzionano non ha tratti ascrivibili a un osservatore: si tratta di «sentences with a deictic centre but without any explicit or implicit representation of an observer. Grammatically, such sentences would contain place and time deictics, *here* and *now* or their equivalents; they might also contain demonstratives designating sensibilia. But they would not contain those subjective elements and constructions implying the mental states of a personal subject» (Banfield 1987: 273) Per quanto la Fludernik giunga a conclusioni diverse, la posizione della Banfield è nel suo modello la prospettiva che introduce il più fertile contrasto, in quanto la stessa Fludernik dedica un intero capitolo alla deissi, proprio per corroborare l'ipotesi di essere andata oltre la, quindi, significativa definizione della Banfield.

sua sottoforma di ‘reflecting’ e fare esperienza di quella che la Fludernik chiama la «ruling consciousness of the textual producer» (51), ovvero di una *coscienza in azione*³⁵. L’azione, quindi, non è realmente marginalizzata, ma piuttosto il suo significato è da estendersi fino ai bordi della coscienza produttiva del testo: in breve, finché c’è coscienza, c’è esperienza, e viceversa. E finché c’è esperienza c’è azione.

FICTIONAL MINDS E CONTINUING-CONSCIOUSNESS FRAME | **SUL PERSONAGGIO**

Après cette croyance centrale qui, pendant ma lecture, exécutait d'incessants mouvements du dedans au dehors, vers la découverte de la vérité, venaient les émotions que me donnait l'action à laquelle je prenais part, car ces après-midi-là étaient plus remplis d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie. C'était les événements qui survenaient dans le livre que je lisais ; il est vrai que les personnages qu'ils affectaient n'étaient pas « réels », comme disait Françoise. Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune ; l'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif.

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*

Fino a qui ho impiegato il termine “coscienza” in un senso non problematico, secondo l’uso disinvolto che la Fludernik ne fa nel suo studio. Tuttavia, non esiste probabilmente argomento più dibattuto nelle scienze cognitive. Intorno a quello che forse il più noto studioso della coscienza, il filosofo della mente americano Daniel Dennett, ha definito come «the last surviving mystery» (1991: 21), si diramano scuole antagoniste fin dalla definizione più generale di cosa si debba intendere per coscienza³⁶. Una posizione concorde

³⁵ È necessario qui distinguere tra l’idea della Fludernik di una «ruling consciousness» e che ho definito come coscienza in azione e quella, che vedremo nella prossima sezione, di una «fictional minds in action» proposta da Palmer (2004). Mentre la Fludernik si riferisce principalmente all’attività mentale interna di un personaggio o di un narratore, Palmer, come vedremo, amplia notevolmente l’idea di coscienza finzionale alle sue tracce visibili, ossia alle azioni da cui si può risalire alle intenzioni interne. Per una più estesa trattazione si veda, comunque, il prossimo punto dedicato all’idea di *fictional mind*.

³⁶ La bibliografia a riguardo, inutile dirlo, è sterminata. Segnalo solo pochi recenti lavori che, intorno alla coscienza, sono stati fondamentali per il presente studio. Oltre a Dennett, di cui si veda anche la serie di lezioni all’Insitut Jean-Nicod di Parigi (2005), e ad Antonio Damasio (2000), la cui prospettiva verrà convocata alcune volte lungo questo lavoro, si vedano almeno: per una prospettiva integrativa tra fenomenologia e scienze cognitive (Gallagher 2008: 45-65); per una prospettiva più strettamente fenomenologica sul rapporto tra coscienza e identità (Zahavi 2005); per una raccolta di contributi favorevoli

in questa fruttifera arena, tuttavia, sembra essere quella di non fare coincidere la coscienza con il pensiero e, a maggior ragione, con la sua articolazione più complessa, ossia il linguaggio³⁷. Cosa si deve intendere, allora, quando parliamo di quella particolare forma di coscienza che è una coscienza finzionale? Che cosa guida il lettore nella ricostruzione della mente di un personaggio in un romanzo? Quali sono i modi di presentazione finzionale di una coscienza? E quale tipo di contributo può portare all'analisi di queste tecniche la letteratura scientifica che indaga il funzionamento delle menti nel mondo reale?

Uno dei primi, e ancora piuttosto isolati, studi intorno alle modalità narrative di presentazione delle menti dei personaggi all'interno di un romanzo la si deve al noto e pionieristico lavoro di Dorrit Cohn (1978). Tuttavia, lo studio della Cohn aveva come obiettivo quello di compilare una più sottile e completa tassonomia dei segnali testuali con cui i pensieri, interiori o monologizzati, dei personaggi venivano presentati in prima o terza persona, nel modo indiretto di una narrazione autoriale e narratoriale, o direttamente nella prospettiva interna di un personaggio – al centro, quindi, vi è la mostrazione di una «inner life» (9). Per Cohn la coscienza o la mente finzionale – tra cui la studiosa non fa distinzione fin dal titolo del volume – coincide con il pensiero e con la sua forma verbale, interiore o esteriorizzata. Che sia il personaggio in modo diretto o il narratore in modo figurale, in quella forma mista che Stanzel repertoria come «figural narration» e che la Cohn descrive come «psycho-narration» di una «figural consciousness» (1978: 21-57), la presentazione della mente viene limitata alla più esplicita e complessa alternanza tra pensiero e linguaggio

e contrari al legame tra coscienza e rappresentazione (Kriegel e Williford 2005); infine, per una buona sintesi dei più recenti approcci all'argomento, tra filosofia della mente e neuroscienze, (Rowland 2001). Per un più generale orientamento, di più semplice consultazione, si veda invece il *Cambridge Handbook of Consciousness* a cura di Zelazo, Moscovitch e Thompson (2007)

³⁷ Ecco, ad esempio, come il neuroscienziato Antonio Damasio descrive l'impossibilità di pensare all'emersione della coscienza come simultanea o addirittura successiva al linguaggio, a cui Damasio fa poi seguire prove empiriche a sostegno di un livello di coscienza pre-linguistico, che resiste in soggetti danneggiati in questa facoltà: «Language—that is, words and sentences—is a translation of something else, a conversion from nonlinguistic images which stand for entities, events, relationships, and inferences. If language operates for the self and for consciousness in the same way that it operates for everything else, that is, by symbolizing in words and sentences what exists first in a nonverbal form, then there must be a nonverbal self and a nonverbal knowing for which the words "I" or "me" or the phrase "I know" are the appropriate translations, in any language. I believe it is legitimate to take the phrase "I know" and deduce from it the presence of a nonverbal image of knowing centered on a self that precedes and motivates that verbal phrase. The idea that self and consciousness would emerge *after* language, and would be a direct construction of language, is not likely to be correct. Language does not come out of nothing. Language gives us names for things. If self and consciousness were born *de novo* from language, they would constitute the sole instance of words without an underlying concept» (Damasio 2000: 107-108)

– per quanto il suo studio costituisca a tutt’oggi il più ricco e fine inventario delle tecniche per rappresentarli.

Il recente lavoro di Alan Palmer sulle *Fictional Minds* (2005) cerca di superare questa restrizione del concetto di coscienza, adeguandosi alle scienze cognitive nel sostenere come la mente prima di tutto non sia solo coscienza e pensiero, e in secondo luogo come quest’ultima diade non sia vincolata all’esperienza verbale, interiore o meno. La riflessione terminologica in apertura, che porta Palmer a prediligere il termine “mind” a quello di “consciousness”, è utile a introdurre la sua prospettiva:

I use the term mind in preference to alternatives such as consciousness and thought. The use of the latter two terms is often accompanied by a tendency to see mental life mainly in terms of inner speech. In addition, consciousness can have the implication of self-consciousness, which I want to avoid because it deflects attention from non-consciousness and latent states of mind. The important point is that the mind refers to much more than what is normally thought of as consciousness or thought. For example, it is possible to drive skillfully while thinking about something else. This is the mind in action, but it is not thought or consciousness in action (19).

La prospettiva di Palmer è quella che nelle scienze cognitive è definita come «functionalism», (Dennett 1991) ossia l’estensione del concetto di mente a ogni suo processo, cosciente o meno che sia. In quest’ottica, l’azione è parte di ciò che costituisce la mente di un personaggio, e il lettore che dal testo deve ricostruire quest’ultima è equiparato a quello che Daniel Dennett definisce un “etero-fenomenologo” (1991: 66-100), ossia un interprete della mente come fenomeno *anche* esteriore. In questo modo, anche le azioni di un personaggio, descritte dalla prospettiva esterna di un narratore, senza l’impiego delle complesse tecniche enumerate dalla Cohn, vengono ad essere parte fondamentale delle informazioni che il lettore raccoglie per ricostruire quella che Palmer definisce come una «whole mind in action» (2005: 166).

Una *fictional mind*, quindi, viene ad essere l’insieme di pensieri, sensazioni, percezioni coscienti, e insieme delle azioni che compie e, cosa importante, delle motivazioni di queste ultime che il lettore le attribuisce – cercando in esse, quindi, ciò che

la filosofia della mente definisce come una *intenzionalità*³⁸. Come un etero-fenomenologo, infatti, il lettore adotta quella che Dennett chiama una «intentional stance», una posizione interpretativa degli agenti narrativi: «The *intentional stance* is the strategy of interpreting the behavior of an entity (person, animal, artifact, or the like) by treating it as if it were a rational agent that governed its “choice” of “action” by a “consideration” of its “beliefs” and “desires.”» (1999: 412). Così come una mente reale, quindi, la mente di un personaggio dissemina tracce di sé nelle azioni e nelle reazioni agli eventi narrativi, e spetta al lettore il percorso inverso di risalire da questa superficie ai processi mentali che li hanno generati: «an action by a character for which a reader does not have a concept remains for that reader simply a doing. It is part of the competence of the reader to ascribe consciousness to surface behavior (122).

Le conseguenze di una simile ridefinizione della rappresentazione della mente di un personaggio in un romanzo hanno semplici quanto importanti conseguenze sull'analisi del racconto. Per quanto riguarda la mediazione narrativa, anche una narrazione condotta dall'esterno, secondo la più classica metafora ottica di una «focalization zéro» (Genette 1972: 194), deve essere ascritta tra le tecniche di presentazione di una mente finzionale, poiché descrive il personaggio attraverso comportamenti che il lettore riconduce alle motivazioni di una mente in azione.

Inoltre, e questa penso sia il rilievo più importante del lavoro di Palmer, questa prospettiva aiuta a comprendere come capacità di un testo di dare solidità e la complessità a un personaggio narrativo, quella che è stata definita come una «entity-invoking force»

³⁸ La nozione di intenzionalità, altra idea controversa, è una nozione della filosofia scolastica recuperata da Franz Brentano e poi da applicata da Edmund Husserl in chiave fenomenologica. Con essa si intende descrivere come, nel suo rapporto fenomenico con il mondo, la mente sia sempre *diretta a* un oggetto, come la coscienza sia sempre *coscienza di* qualcosa. Nella come sempre ironica descrizione che ne fa Dennett per la *MIT Encyclopedia*, «for instance, beliefs and desires and regrets are about things, or have “intentional objects”: I have beliefs about Boris Yeltsin, I want a beer and world peace, and I regret agreeing to write so many encyclopedia articles (1999: 413). Il concetto d'intenzionalità è stato poi esteso alle azioni, che diventano anch'esse oggetti intenzionali. Ci sono poi dibattiti tanto sul fatto che l'intenzionalità sia svincolata geneticamente dal fenomeno su cui viene direzionata, che sia quindi separabile dal suo oggetto fenomenico, sia sul grado di accessibilità della coscienza agli stati intenzionali. Contro un'idea di intenzionalità separabile dal fenomeno, «theoretically loaded», si veda il denso capitolo di Robert Wilson (2004: 242-263) Per il rapporto tra intenzionalità e azione si veda invece Lowe 2004: 235-263; mentre per una ridiscussione sulla tesi di Brentano in base a cui l'intenzionalità sarebbe il marchio dell'attività mentale, «the mark of the mental», si veda il recente articolo di Tim Crane (2010). La prima applicazione del termine all'analisi narrativa la si deve Lubomir Doležel (1998: 57-59), il cui lavoro costituisce un importante prologo alla tesi di Palmer.

(Margolin 1990: 849) poggia tanto sulla sua presentazione interna o figurale, quanto sul lavoro d'inferenza che il lettore compie rispetto ogni zona del racconto in cui la mente del personaggio distribuisce tracce di sé sotto. In quella che può essere vista come una riformulazione in senso cognitivo, sotto forma di domanda, della frase di Bachtin che ho riportato nella premessa, secondo cui il lettore porta qualcosa di sé nel testo, Palmer descrive così il rapporto sbilanciato tra informazioni testuali e ricostruzione da parte di una coscienza finzionale:

The reader collects together all of the isolated references to a specific proper name in a particular text and constructs a consciousness that continues in the spaces between the various mentions of that character. The reader strategy is to join up the dots. As readers we strongly prefer to read a text for maximum cognitive payoff. We always try to get as much information as we can from a text. This much is well known. But, in particular, the reading process is very creative in constructing coherent and continuous fictional consciousnesses from what is often a bare minimum of information. We frequently finish novels with a strong sense of the individual personality of a particular character. However, if we were to take the trouble to count up the specific references to that character in the text, we might be surprised at how little there is in the text on which we have based our vivid impressions. So the question is, How can we talk more informatively about this process of the reader *bringing something* to the novel? (176)

La risposta, che alla luce della noiosa e lunga digressione fatta nel terzo paragrafo sull'applicazione dei frames all'atto di lettura dovrebbe essere più chiara, è che il lettore costruisca per ciascun personaggio quello che Palmer chiama un «continuing-consciousness frame» (175), derivato dall'assemblaggio di qualsiasi informazione interna o esterna riguardante questa mente finzionale. Con esplicito riferimento a Jahn, Palmer spiega come la costruzione di questo frame sia bidirezionale, tra informazioni testuali e ipotesi del lettore che vengono via via confermate, corrette o deluse. Ma più di tutto Palmer spiega come, all'orizzontalità del frame riguardante la coscienza di un personaggio, che emerge nel farsi del testo, il lettore proietti ulteriori frames derivati dalla propria esperienza nel mondo attuale – dalla sua esperienza reale del reticolato cognitivo che lega intenzioni, azioni, emozioni e pensieri grazie al suo commercio con le menti altrui, così come, ovviamente, con la propria coscienza:

The processing of fictional minds, and in particular the applications of the various frames and subframes relating to thought, action, context, causation, and so on are bidirectional and interactive in that the information flows are both top-up and bottom-down. A character frame is established on meeting them or hearing of them for the first time (this is top-down). It is then fed by specific information about the character from the text (this is bottom-up). The reader then sets up some initial hypotheses (top-down) that are modified by further information (bottom-up) and so further refined and so on. Minds are mapped from the source domain (the real mind of the reader and in particular their knowledge of other minds) to the target domain of the storyworld within which the reader perceives the fictional minds to function. (176)

Così come la prospettiva funzionalista di Dennett toglie un po' di mistero alla coscienza, privandola di quell'ombrosa inaccessibilità che ne costituisce il dilemma, così la spiegazione di Palmer sembra togliere fascino ed esclusività a quei particolari tipi di narrazione in cui la coscienza viene presentata nella forma più diretta di un flusso di soggettività. Tuttavia, l'accezione che Palmer dà al termine *fictional mind*, in realtà, rende solo più completa la spiegazione di come il lettore possa portare nel testo la propria esperienza. In una narrazione interna dei processi mentali, infatti, l'unico ricorso concreto che il lettore poteva portare era l'intimità con la propria esperienza soggettiva. In quest'idea più estesa, invece, oltre ai frames soggettivi, nel lettore vengono attivati frames relativi al suo repertorio non solo di *experienter*, ma anche di «onlooker» (121), risalendo dalle azioni alle intenzioni, per arricchire di nuove sfumature e dare continuità al «consciousness-frame» di un personaggio. Piuttosto che indebolire il potere della narrativa di restituire una coscienza, mi pare così che se ne accresca ulteriormente il mistero demiurgico, la sua capacità di indurre il lettore ad attivare meccanismi cognitivi ancor più vicini a quelli di un'esperienza reale.

Certo, il vero mistero, non della coscienza questa volta, ma della letteratura, risiede forse ancora nel suo potere di farci partecipare delle vite dei personaggi da una prossimità impossibile nella realtà, facendoci accedere fino alle più articolazioni interiori delle loro menti. Intorno a questo punto, la Cohn indica come un personaggio sia più reale proprio quando viene presentato con modalità che nella vita quotidiana ci sono interdette: «If the real world becomes fiction only by revealing the hidden side of the human beings who inhabit it, the reverse is equally true: the most real, the “roundest” characters of fiction are those we know most intimately, precisely in ways we could never know people in real life»

(1978: 5). Il modo in cui Palmer mutua dalle scienze cognitive un'idea di coscienza più estesa, oltre i limiti della prospettiva interna, mi sembra però non faccia altro che svelare il controcampo con cui questa prospettiva si completa in tutto ciò che pensiero e sensazione interiore non è. O meglio, Palmer cerca di descrivere come la narrativa rappresenti lo stesso «thought-action continuum» con cui «the mind extends beyond the skin» (212) e che le scienze cognitive stanno portando alla luce; aggiungendo, con questo, un ulteriore elemento alla riflessione su come il testo si costituisca su una quasi-mimetica evocazione dell'esperienza, che ancora una volta spetta al lettore ricostruire attraverso meccanismi cognitivi.

Concludendo, e passando dalle implicazioni ricettive a quelle creative di un simile approccio, ancora una volta mi pare che questo nuovo elemento che la narratologia cognitiva ha introdotto, ossia di personaggio come *fictional minds in action*, debba essere visto come un'ennesima risorsa plastica della narrativa. Se il romanzo, dall'inizio del novecento, ha messo sempre più in primo piano quello che Herman chiama «the consciousness factor» (Herman 2009:137-153), inteso come sofisticata resa delle percezioni e dei pensieri soggettivi di un personaggio o di un narratore, la tesi di Palmer può aiutare a comprendere tanto come il lettore si appoggi a dati di diversa natura per ricostruirne l'unità, tanto come chi crea una narrazione possa giocare diversamente su questi dati intenzionali secondari – magari rompendo la continuità tra azione e pensiero di un personaggio a fini estetici, o creando particolari forme di opacità che non permettano al lettore di risalire ai processi mentali che fanno lo fanno muovere. Tuttavia, per quanto ci siano persino dati empirici che proverebbero come la presentazione di un personaggio da una prospettiva esterna, in terza persona, non sembra riducano il grado di empatia del lettore rispetto a narrazioni in prima persona (Keen 2006: 220), mi pare che la marginalizzazione che la Fludernik suggeriva dell'azione rispetto agli stati di coscienza, non debba essere dismessa. Da un lato, anche nella tesi di Palmer non è l'implicazione dei personaggi nel plot ad essere un fattore fondamentale, la loro funzione attanziale, ma piuttosto il modo in cui nelle azioni dei personaggi siano decodificabili come segnali esteriori di un'intenzionalità che il lettore attribuisce a una coscienza. Dall'altro, al centro dell'idea di Palmer c'è il medesimo assunto da cui parte la Fludernik: ossia che l'accesso a un mondo narrativo e il suo muoversi al suo interno sia, per il lettore, principalmente guidato dalle coscienze finzionali; e, infine, che il lettore può ricostruire queste ultime

facendo interagire i propri frames, derivati tanto dalle sue esperienze in prima persona (da cui i frames del secondo livello della Fludernik), quanto della sua capacità interpretative delle intenzionalità delle altre menti.

UNNATURAL STORYWORLDS E CONCEPTUAL BLENDING | POSSIAMO INTENDERE PIÙ DI CIÒ CHE POSSIAMO FARE?

Ora, vista nel dettaglio la tassonomia dei dispositivi cognitivi della Fludernik, unitamente all'idea di Herman che la narrativa si strutturi su modelli mentali, e all'equiparazione di Palmer tra menti finzionali e menti reali, si può quindi concludere che qualsiasi narrazione sia naturale e, perciò, narrativizzabile?

Come abbiamo detto, il termine naturale ha una doppia valenza: da un lato si riferisce alla naturalità della situazione narrativa, ossia al fatto che il testo sia in qualche modo riconducibile a una situazione di storytelling – più o meno esplicito – che il lettore possa narrativizzare attraverso la sua familiarità con la pratica discorsiva di ascoltare o raccontare storie nel mondo reale (il frame del 'telling', quindi, è una sorta di macroframe che può farsi silente, non percepito, ma che si deve supporre non venga dismesso anche nei restanti tre frames più strettamente vincolati alla percezione diretta). In secondo luogo, è naturale il bagaglio di conoscenze concettualmente raggruppato in frames, scripts e image-schemas che, indipendentemente da una situazione narrativa, il lettore ha in quanto *experiencer* del proprio mondo, e che fornisce il repertorio cognitivo per interpretare il testo come esperienza. Che tipo di narrative allora sfuggono a questa definizione?

La Fludernik, con lessico heideggeriano, esclude dalla categoria ogni narrazione che non abbia a che fare con l'esperienza umana, con quella che definisce appunto «immundation» - l'essere-nel-mondo che, va da sé, presuppone un essere (umano) e un mondo:

in so far as the natural relies on, or reflects, basic cognitive processes which relate to human 'immundation', as I earlier called it, it can be opposed to what I will term the *non-natural* (rather than *unnatural*). The non-natural here refers to strategies or aspects of discourse that do not have a natural grounding in familiar cognitive parameters or in familiar real life situations (11).

Se, da un lato, è piuttosto intuitivo assecondare la Fludernik quando esclude la prosa giornalistica o la storiografia da una simile descrizione, in quanto prive di narratività poiché non mirate alla resa di un'esperienza, quanto piuttosto vincolate a una retorica espositiva dalle qualità più o meno neutrali di avvenimenti e informazioni contestuali, più difficile è comprendere cosa fare delle innumerevoli narrazioni che restano escluse da un simile paradigma 'quasi-mimetico'. Se, infatti, le narrative più sperimentali possono essere recuperate come naturali, a patto che si riesca almeno ad attivare il frame di una «ruling consciousness» di natura umana, a cui ricondurre i restanti frames, che cosa si deve concludere delle infinite narrazioni che non vedono protagonista l'uomo a nessuno dei differenti livelli? O ancora di narrazioni che violano le leggi naturali del mondo (finzionale, che il lettore recupera come mondo reale) – leggi fisiche, percettive, mentali – pur mettendo in campo agenti umani?

L'estensione di questi «impossible storyworlds» (Alber 2009), come si può facilmente intuire, non si limita certo a narrative sperimentali, e non va ricondotta a una sensibilità contemporanea per la rivoluzionaria o meno violazione della norma, ma conta innumerevoli campioni che vanno dalle favole di Esopo a *The Animal Factory* di George Orwell, da *Pinocchio* alle *Indagini di un cane* di Franz Kafka. Fermandoci per ora a questa serie, che presenta l'innaturalità piuttosto evidente di concedere parola e pensieri a esseri non umani, prendiamo in dettaglio l'esempio di Kafka.

Nel racconto citato, un cane parla in prima (persona?) – se così si può dire, e già in quest'esitazione terminologica è sintetizzato il problema –, retrospettivamente, delle proprie indagini intorno alla natura più segreta della sua specie. Ora, se il modello della Fludernik, così come le prospettive cognitive introdotte da Herman e Palmer cadessero a una così semplice innaturalità, sarebbero elementi pressoché inutilizzabili. Tuttavia, poiché nel testo di Kafka non si trova una coscienza umana e poiché il mondo descritto è mediato dalla prospettiva di un cane, e dal momento che non è legittimo supporre che un lettore, a meno di prospettive metempsicotiche, abbia esperienza delle percezioni, emozioni e possibilità di pensiero di un cane, nessuna naturalizzazione sembra possibile.

Per quanto possa sembrare un'obiezione triviale, il problema ha suscitato niente di meno che una controcorrente narratologica, una sorta di costola o divisione che si prefigge di rendere giustizia della marginalizzazione di queste narrative dai modelli quasi-mimetici che abbiamo visto e che riunisce i suoi sforzi sotto il nome, appunto, di «Unnatural

Narratology». Dopo alcuni interventi disseminati su diverse riviste e volumi, alcuni ancora in uscita (si veda almeno Alber ;2009; 2004; Nielsen 2010; 2004; Richardson 2006; 2000), il gruppo di quelli che si definiscono «unnatural narratologists», e che potremmo chiamare ‘innaturalisti’, ha da poco licenziato una sorta di piccolo manifesto riassuntivo dell’approccio. Ovviamente, per non essere ingrati, va detto che l’esempio di Kafka che ho portato è solo una delle più esibite deviazioni dal paradigma antropocentrico della Fludernik. Usando, chissà se consapevolmente, un innaturale pronome di prima persona plurale, infatti, gli studiosi chiariscono debiti e distanze dal modello che intendono superare:

We agree with other narratologists that in many narratives, the projected story- world (i.e., the temporal and spatial coordinates), the characters in it, and the narrative act that produces the narrative closely correlate with real-world scripts or schemata. Many narratives focus on a human or human-like being, be it a fully- fledged person or merely a voice, and they inform us about one or several minds experiencing change over time in a real-world-like setting. What we want to highlight by means of the notion of the unnatural is the fact that narratives are also full of unnatural elements. Many narratives defy, flaunt, mock, play, and experiment with some (or all) of these core assumptions about narrative. More specifically, they may radically deconstruct the anthropomorphic narrator, the traditional human character, and the minds associated with them, or they may move beyond real-world notions of time and space, thus taking us to the most remote territories of conceptual possibilities (Alber, Iversen, Nielsen e Richardson 2010: 115).

Quella che viene definita come innaturalità, quindi, può riguardare almeno tre fattori: lo storyworld rappresentato (animali parlanti, fisica non newtoniana, temporalità inversa, colori visibili al buio); le menti finzionali (coscienze plurali, appunto, segnalate da un pronome di prima plurale, cani pensanti, o più semplicemente un narratore onnisciente in prima persona, che viola i limiti naturali entrando nelle menti altrui); infine, lo stesso atto narrativo (con scorrettezze e violazioni rispetto a tempo e spazio, ad esempio in un’innaturale confusione di modi verbali tra tempo del ricordo e tempo del racconto). Di per sé è innegabile che esistano tali tipi di narrazioni, la domanda è se davvero il modello gli elementi introdotti da Fludernik, Herman e Palmer cedano a tali innaturalzze, o se

piuttosto non vada semplicemente ampliato il loro utilizzo, senza ricorrere per forza a rifondare una nuova narratologia appositamente dedicata a tali ibridi narrativi.

Se gli approcci che abbiamo visto non potessero dar conto di qualsiasi narrazione che non si conformi al mondo reale, sia come situazione narrativa sia come esperienza percettiva, vorrebbe dire che si tratterebbe di modelli ben poco avanzati rispetto a un'idea di realismo ottocentesco, di mimesi come rispecchiamento. Eppure, come abbiamo visto, la Fludernik insiste, per quanto l'espressione sia ambigua, su come la sua analisi sia giocata in una prospettiva 'quasi-mimetica' dove, se mimesi c'è, non va cercata in una tecnica testuale, ma nei frames naturali che il lettore può utilizzare per interpretare la narrazione come mondo ed esperienza di un mondo.

Ora, l'ipotesi principale degli innaturalisti è che, quando la narrazione viola le logiche e i fattori umani su cui i frames si costituiscono, anche il modello a base quasi-mimetica diventi inutilizzabile. Quali dispositivi cognitivi, infatti, possono soccorrere il lettore di fronte a mondi o esseri o semplicemente a una semiotica non riconducibile alla propria esperienza? In poche parole, dato che il lettore non può chiedere in prestito al proprio cane il bagaglio di esperienza necessario per interpretare il mondo di Kafka dalla prospettiva del narratore, o tentare corsi serali di lettura del pensiero per naturalizzare un narratore onnisciente, o ancora raggiungere il primo centro aerospaziale dove consentono a civili di sperimentare l'assenza di gravità per poter comprendere mondi in cui questa legge fisica viene variata o annullata, come si può colmare una simile distanza esperienziale?

La risposta che il gruppo di studiosi fornisce sembra, però, suggerire una sorta di ricaduta sul modello che intendono rifondare:

How can we make sense of this logically impossible chaos? In this section, we would like to suggest that one way of dealing with unnatural narratives is to try to approach the unnatural on the basis of pre-existing cognitive parameters. [...] Indeed, one way of responding to the interpretive challenges of unnatural narratives is to *create new cognitive parameters by reshuffling and/or recombining existing frames and script* (Alber, Iversen, Nielsen e Richardson 2010: 118, mio il corsivo)

Sostanzialmente, infatti, la soluzione che suggeriscono altro non è che una ricombinazione di frames esistenti in una nuova molecola concettuale. In poche parole, se interpreto bene, quando il lettore cerca un narratore o personaggio antropomorfo e trova un cane che narra

in prima (persona?), non farà altro che assumere che in *questo particolare mondo* i cani parlino, pensino e indaghino. Questa risposta, che non introduce molto di nuovo rispetto alla teoria dei ‘mondi possibili’ che affronteremo nel prossimo paragrafo, rimane piuttosto tangente al problema che solleva. Se, infatti, ricorrere al concetto di mondo possibile può risolvere il modo in cui il lettore crea una coerenza e una logica – che potrebbe essere la stessa incoerenza e illogicità – all’interno di un mondo narrativo, conferendogli così un’ontologia consistente, non chiarifica come il lettore, ricostruito il mondo, possa farne esperienza. Risolve, insomma, un problema cognitivo in termini di logica modale, da cui la teoria dei mondi possibili deriva, e indebolisce il portato pragmatico del contributo della narratologia naturale.

Quando gli innaturalisti sostengono che a testi di questo tipo il lettore risponde accettando «the text’s unnaturalness by engaging in a process of frame enrichment to conceptualize an impossible scenario» (118), non spiegano né come questo arricchimento dei frames avvenga, né se i frames naturali del lettore continuino ad agire sull’interpretazione. Restando sull’esempio kafkiano, sostenere che il lettore, non appena si rende conto della natura canina del narratore arricchisca i suoi frames in questa direzione cosa significa? Per provare a rispondere, facciamo due passi a lato, verso le scienze cognitive.

Abbiamo visto come Palmer sostenga che le azioni di un personaggio siano dal lettore interpretate risalendo da esse all’intenzionalità che le motiva, secondo un processo analogo a ciò che avviene nella realtà, ogni volta che attribuiamo ad altre menti una coscienza ricca di desideri, sentimenti, credenze, obiettivi con cui elaboriamo le ragioni del loro agire. Ora, a livello mentale, quali risorse ci permettono quest’attività di lettura di altre menti, diversamente definita in campo cognitivo come processo di *mind-reading* o *mind minding*? Si deve supporre che nella nostra mente ci sia una sorta di enciclopedia a cui accedere, una teoria della mente che ci permette di decodificare gli altri, oppure l’attività di interpretazione ci richiede ogni volta una sorta di replicazione mentale di ciò che vediamo fare?

Nel prossimo capitolo vedremo più nel dettaglio alcune posizioni a riguardo, una delle quali, all’interno della linea sfavorevole a una teoria della mente, sostiene che sia la stessa pratica narrativa a fornirci una tale capacità di *simulazione*. In questa prospettiva simulativa, ancora, vi è chi sostiene poi che, a livello biologico, ci sia un particolare gruppo

di neuroni destinati ad assisterci nella simulazione – quelli che un gruppo di scienziati di Parma, coordinati da Giacomo Rizzolati, ha definito significativamente *mirror-neurons*, “neuroni a specchio”. Semplificando, dagli esperimenti effettuati tramite risonanza magnetica funzionale (fMRI) è emerso come ci siano neuroni che si attivano sia nel momento in cui si compie un’azione in prima persona, che nel momento in cui la si vede compiere da terzi. Questa scoperta, come si può intuire, potrebbe avere ripercussioni notevoli sulla spiegazione di come funzionino processi complessi quali l’empatia e l’attribuzione di diverse intenzionalità a partire dall’osservazione delle azioni altrui, fornendo un ponte biologico per colmare la distanza tra diverse individualità. Se accettiamo l’analogia suggerita da Palmer tra il processo con cui il lettore costruisce menti finzionali e quello impiegato per attribuire un’intenzionalità a menti reali, si potrebbe supporre che questi neuroni giochino un ruolo anche nell’esperienza estetica. Senza entrare troppo dentro a quest’ipotesi, che trova tuttavia sostegni diffusi tra neuroscienze, filosofia della mente e filosofia della letteratura, è certo curioso come la domanda che ci stiamo ponendo riguardo alle narrative innaturali, sia stata formulata di recente proprio da un neuroscienziato come premessa a un suo studio sui neuroni a specchio.

In un volume interamente dedicato all’indagine del rapporto che intercorre tra intenzionalità, azione, e neuroni a specchio, Frank Grammont cerca di confermare la solidarietà di questi tre elementi attraverso un esperimento guidato da un’ipotesi vicina al nostro discorso sull’innaturalità. Supposto, infatti, che l’attivazione di questi particolari neuroni avvenga sia quando un soggetto compie un’azione che quando la vede compiersi, cosa si deve supporre accada quando l’azione che viene mostrata non fa parte delle competenze dell’osservatore, della sua esperienza pratica? In altre parole, con la domanda che dà il titolo all’articolo di Grammont, *Can I really Intend More than What I am Able to Do* (2010)? Ecco riassunto così in una domanda il problema posto da narrative che presentano situazioni innaturali di cui il lettore *non può* avere esperienza. Ed ecco la premessa estesa all’esperimento, che ci consente di rientrare verso territori più vicini all’esperienza narrativa:

One of the ideas supported in this text is that our ability to represent the world and others’ behavior depends on our ability to act. Indeed, logically, one cannot intend to do something for which one has no representation, something one cannot conceive and conceive how to do. In other words, we should not theoretically be able to intend more than what we are able to do at a

given moment. And yet, we, humans, are able to *imagine* that we are able to do incredible things such as flying like Superman or using telepathic powers like professor X! [...] It seems thus necessary to clearly distinguish the concept of intention from what can rather to our abilities of imagining or desiring. (2010: 117)

L'obiettivo di Grammont non è certo chiarire il funzionamento né dei neuroni a specchio, né dell'intenzionalità nella risposta estetica a un racconto, tuttavia il rilievo che introduce credo possa portarci oltre la risposta data dagli innaturalisti a narrative dove apparentemente non ci sono frames rappresentativi in grado di giustificare quanto accade in questi mondi devianti. Quello che suggerisce, infatti, è che si debba distinguere tra i meccanismi cognitivi che ci permettono di rappresentare sotto forma di concetto un'intenzionalità altrui, e i dispositivi propri dell'immaginazione. In quanto l'uomo è capace di immaginare più di quanto può fare, la relazione tra intenzionalità e finzionalità sembra debba essere riconfigurata. In altre parole, oramai familiari, un individuo non è in grado di intendere ciò per cui non ha rappresentazioni, frames concettuali derivati dalla sua capacità diretta di performare un'azione, ma può immaginare ben oltre i limiti delle sue effettive capacità. Come può essere spiegata, allora, questa capacità di immaginare e intendere mondi ricchi d'individui, esseri e azioni che sfuggono ogni possibile competenza effettiva del lettore? Dobbiamo liquidare l'ipotesi di Palmer su un'equivalenza tra menti reali e menti finzionali, unite da un medesimo dispositivo di attribuzione di coscienza e intenzionalità?

L'esperimento di Grammont confermerà come la capacità di intendere un'azione sia legata all'esperienza diretta dell'individuo che la osserva, alla sua competenza pragmatica, suggerendo così un'estraneità dei neuroni a specchio nell'attività estetica – almeno nei mondi che stiamo definendo come innaturali³⁹. Quale altro processo può allora illustrare cognitivamente l'atto di lettura in queste particolari narrazioni?

³⁹ L'esperimento di Grammont sembra, infatti, validare la tesi di una relazione tra capacità di intendere e capacità di agire. Riassumiamo l'esperimento, effettuato all'interno dei laboratori dell'Università di Parma, perché, nella sua semplicità, potrebbe aiutare a visualizzare il problema e la sua risoluzione. A una scimmia viene prima mostrata l'azione con cui un uomo afferra un oggetto (questa la *goal-directed action* che dovrebbe attivare la simulazione neuronale) e, dal momento che il macaco sa e può compiere questa azione, l'attivazione dei neuroni a specchio è registrata dalla risonanza, come previsto. In un secondo momento, il gesto dello scienziato viene mediato attraverso una pinza, per compiere la medesima azione di afferrare il medesimo oggetto. A conferma dell'ipotesi di Grammont, la zona dei neuroni a specchio si fa questa volta

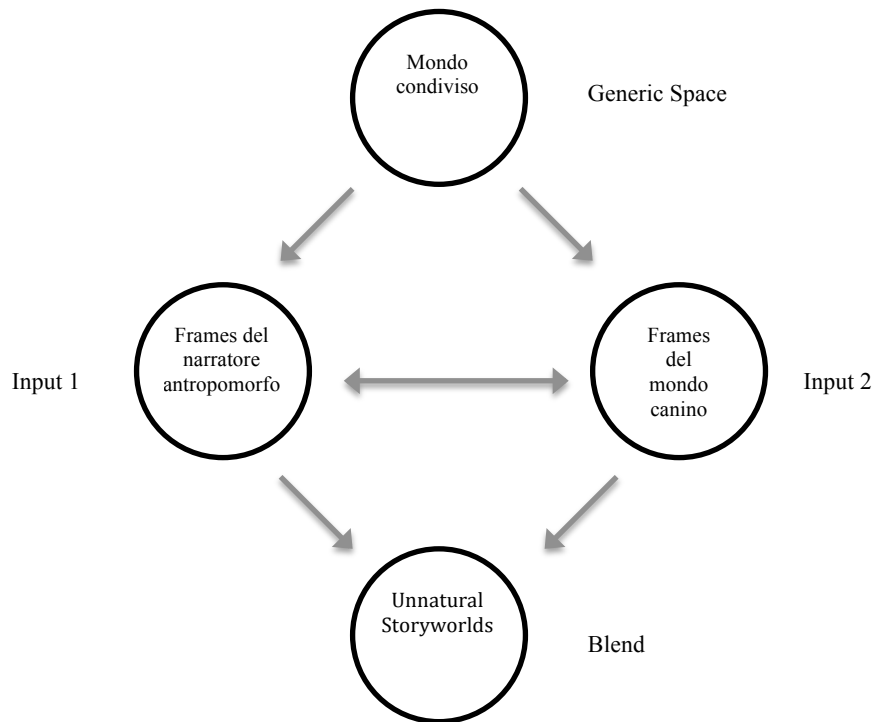
In un articolo recente, la stessa Fludernik (2010) ha cercato una risposta a questi interrogativi che permettesse di non smantellare il proprio modello, appoggiandosi agli studi del linguista cognitivo francese Gilles Fauconnier e dello scienziato cognitivo Mark Turner e, più precisamente, al loro ormai noto lavoro sul particolare meccanismo cognitivo che hanno definito come *conceptual blending* (2002).

In una riconosciuta continuità con le analisi di Lakoff e Johnson (1980) intorno al funzionamento delle metafore concettuali, alla loro diffusione estesa ben oltre la funzione di ornamento retorico, Fauconnier e Turner forniscono un'articolazione complessa del meccanismo mentale che permette all'uomo di integrare due domini concettuali differenti in una forma mista, da cui emerge un significato non riducibile a nessuno dei due stimoli di partenza. I due studiosi declinano le possibilità di questo meccanismo d'integrazione concettuale ad ogni livello, dal più intuitivo doppio dominio di una singola enunciazione metaforica (Achille è un leone), fino a forme decisamente più articolate, interne al processo creativo dell'immaginazione, come ad esempio ogni ipotesi controfattuale (es. immaginare il mondo se Hitler avesse vinto la guerra, dove i due domini sono rispettivamente il mondo attuale e il mondo controfattuale), di cui la narrativa letteraria è forse la massima espressione. Tagliando, quindi, il ricco campionario di manifestazioni, non solo linguistiche, dietro cui i due individuano agire questo dispositivo di pensiero, torniamo a Kafka, e vediamo come tradurre il problema dell'innaturalità del suo narratore.

Ricorrendo alla terminologia che Turner e Fauconnier impiegano per descrivere gli elementi di ciascun processo di integrazione concettuale, ecco come la mente del lettore processerà le informazioni del racconto di Kafka. Ogni *blend* è costituito da almeno due stimoli, due input concettuali, ciascuno con relativi frames cognitivi interrelati. Nel nostro esempio, da un lato c'è il frame relativo a un narratore umano, con tutto ciò che esso comporta in termini di pensiero, linguaggio, corpo e percezione. Dall'altro, come secondo input, c'è il frame animale, in questo caso canino, con tutto ciò che ad esso si lega in termini di abitudini alimentari, salivazione, capacità motoria e così via. C'è poi uno spazio

silente, poiché la scimmia non è in grado di utilizzare la pinza – pur essendo questa una minima variazione, con uno scarso impatto visivo rispetto al gesto precedente. Come ultima convalida, e a conferma anche della bizzarria di questo campo di studi, alla scimmia viene insegnato, durante nove lunghi mesi, a utilizzare questo strumento complesso e, raggiunto questo obiettivo e ripetuto l'esperimento, ecco attivarsi i neuroni predisposti a questa attività simulativa.

generico che i due domini condividono, in questo caso un mondo con caratteristiche terrestri, con abitazioni, musica, e leggi fisiche comuni. Riproducendo lo schema visuale che i due studiosi utilizzano per ciascun esempio d'integrazione, la creazione del mondo kafkiano seguirebbe questa dinamica:



Come si sarà notato, tra il primo e il secondo input vi è una freccia bidirezionale, questo perché l'esempio di Kafka corrisponde a quello che Turner e Fauconnier chiamano un *double-scope network*. I due dividono, infatti, le possibilità di integrazione di questo dispositivo cognitivo e creativo secondo il loro differente scopo. In un *Single-scope Network* ci sono «two input spaces with different organizing frames, one of which is projected to organize the blend. Its defining property is that the organizing frame of the blend is an extension of the organizing frame of one of the inputs but not the other» (2002: 126). Questo è il caso, ad esempio, della metafora “Achille è un leone”, dove il frame del leone (con gli attributi di forza, coraggio, aggressività) è la sorgente (*source*) che viene proiettata sull'oggetto della metafora (*target*), senza che però avvenga anche il contrario. Nel blend vi sarà solo Achille con gli attributi di un leone, e non un leone con uno scudo intarsiato, con capacità di pensiero e amicizie divine. Quando, invece, entrambi gli input

vengono riorganizzati nella proiezione metaforica, si avrà quello che abbiamo visto essere un *double-scope network*:

A double-scope network has inputs with different (and often clashing) organizing frames as well as an organizing frame for the blend that include parts of each of those frames and has emergent structure of its own. In such networks, both organizing frames make central contributions to the blend, and their sharp differences offer the possibility of rich clashes. Far from blocking construction of the network, such clashes offer challenge to the imagination: indeed, the resulting blends can be highly creative. (131)

In questo più complesso tipo di integrazione, allora, non si ha semplicemente il dominio concettuale della sorgente proiettato sul dominio dell'oggetto della metafora, ma entrambi i domini contribuiscono alla costruzione di un terzo spazio mentale. È questo il caso di Kafka, dove il dominio di un narratore umano *insieme* al dominio animale del cane vengono a formare una nuova struttura concettuale, emergente dall'integrazione e dal conflitto dei due frames organizzativi. L'uomo cede al cane parola e pensiero, il cane porta abitudini alimentari e salivazione aumentata, ed è proprio il fatto che cognitivamente entrambi i domini continuino ad agire che genera il fascino di queste narrazioni. Nel *double-scope-blending* la circolazione tra i diversi input rimane vitale all'emersione del nuovo significato, che Turner e Fauconnier definiscono, infatti, *emergent meaning*, le cui qualità non corrispondono alla somma dei frames di partenza, ma sono specifiche dell'unione che li vede condividere lo spazio del blend concettuale (66). E se, come scrive altrove Turner, situazioni narrative con «talking animals are as natural as the nursery» (1996: 57-58), si pensi, per restare con Kafka, a un racconto come la *Metamorfosi*, dove l'intera narrazione è giocata sul continuo conflitto tra il dominio naturale e quello animale, così come il suo senso più profondo emerge dal continuo intaccamento e riflusso da un frame all'altro, dal loro non essere risolti e indifferenti.

Lontano dall'essere un'attività unicamente estetica, il processo di *conceptual blending* è un dispositivo centrale alla nostra condizione umana, una risorsa che Turner e Fauconnier collocano tra gli strumenti stessi dell'evoluzione cognitiva dell'uomo, della sua economia mentale e della sua sopravvivenza. La creazione, così come la ricezione, di situazioni irreali, infatti, non è confinata alla pratica letteraria, al contrario:

People pretend, imitate, lie, fantasize, deceive, delude, consider alternatives, make models, and propose hypotheses. Our species has an extraordinary ability to operate mentally on the unreal, and this ability depends on our capacity for advanced conceptual integration. [...] The great evolutionary chance that produced cognitively modern human beings was a matter of evolving an organism that could run off-line simulations so that evolution did not have to undertake the tedious process of natural selection every time a choice was to be made. Human being can run several scenarios, mentally check the outcomes, and make choices, all in minutes rather than generations. Conceiving complicated new scenarios in nearly any domain while making complicated new inferences and choices is now something that can be run as a part of mental and cultural life. (217)

Niente di più naturale, insomma, di queste narrative innaturali. La costruzione di scenari irreali e, nel nostro caso, di mondi finzionali che violino, deformino o riorganizzino ciò di cui abbiamo esperienza è parte integrante del nostro commercio con il mondo reale per il tramite dell'immaginazione. Di più, oltre a vivere consapevolmente o meno in questa coazione alla metafora – come scrivono Turner e Fauconnier, l'esistenza dell'uomo può essere qualificata come un «living in the blend» (83) – l'integrazione concettuale è uno strumento di pensiero, per formulare ipotesi, risolvere problemi logici e valutare alternative possibili per preparare l'azione. Ovviamente, quest'ultimo punto fa della letteratura un banco potenziale privilegiato di questo esercizio del pensiero, per fini non necessariamente o, almeno, non immediatamente di prima sopravvivenza.

Concludendo, e ritornando al motivo che ci ha spinti verso la teoria del *conceptual blending*, ossia il modo in cui questa può permettere di ampliare il modello della Fludernik a narrative innaturali, è la stessa narratologa che spiega in che modo questa risoluzione possa essere accordata:

My proposal is, in short, to use blending theory as an explanation for how we are able to understand naturally impossible storytelling scenarios, and to account for why they are so easily accommodated by readers once the original oddity has worn off through repeated exposure to the new form. My basic contention is that non-natural storytelling frames arise from the blending of previously familiar natural or naturalized storytelling scenarios. This, I maintain, makes the resultant blend cognitively readable and can result in its eventual naturalization as a new prototype once the new form has been reused sufficiently often to become a recognizable frame, a frame to which the reader then resorts subconsciously when encountering a new text or narrative (2010: 15)

In altre parole, il lettore utilizzerebbe frames appartenenti a differenti domini e che già fanno parte del suo bagaglio cognitivo, come lettore e come *experiencer*, per creare un blend che a sua volta, e in seguito a questo primo processo d'integrazione, potrà sedimentarsi come frame o nuovo prototipo con cui interpretare le successive ricorrenze innaturali, sia che queste si presentino nello stesso testo o in testi successivi.

Per certi versi, la soluzione della Fludernik si avvicina all'ipotesi di un «frames enrichment» proposta dagli innaturalisti, con la non piccola specifica che in questa proposta continuano a essere i frames naturali del lettore ad agire nel processo di *conceptual blending*. Ancora con Kafka, saranno gli stessi frames di secondo livello (*telling, viewing, reflecting, experienceing, acting*) ad essere impiegati dal lettore, ma integrati con altri frames di diverso dominio: per Kafka, il dominio animale, che limiterà alcune possibilità del frame legato a un narratore antropomorfo; nel caso portato dalla Fludernik, invece, di un narratore onnisciente, ci sarà un frame legato a questa capacità sovranaturale del narratore di entrare nelle menti dei personaggi che condiziona il terzo livello, quello legato alle competenze narratologiche del lettore.

A questa prospettiva, che trovo convincente, vorrei però aggiungere un rilievo importante per le narrative che affronterò nella seconda parte, che mi permette di unire quanto detto finora dei frames naturali e dell'integrazione che, via Turner e Fauconnier, la Fludernik propone, verso una dimensione scalare. In breve, ritengo che il giusto rilievo, fatto dai due scienziati cognitivi, su come il processo d'integrazione possa generare conflitti cognitivi derivati dalla frizione che i due domini concettuali producono, possa essere arricchito in una prospettiva di ricezione estetica. Il lettore, come abbiamo detto, cerca nel testo una coscienza e un corpo antropomorfi e, non trovandoli o trovando in essi delle deviazioni, mette in atto un processo d'integrazione, richiamando altri frames per sbloccare l'interpretazione. Ora, in un esempio come quello di Kafka o nel narratore onnisciente della Fludernik, questo meccanismo mi pare funzionare senza ulteriori attriti perché i due domini concettuali sono decisamente distanti, e il lettore in qualche modo è da subito chiamato a integrare, pena l'incomprensione a qualunque livello della narrazione. Ci sono, però, narrative in cui l'innaturalità è meno evidente, e in cui il lettore può non trovare un secondo dominio di appoggio per l'integrazione. È il caso, ad esempio, della *Trilogie des gémeaux* di Agota Kristof, oggetto di un capitolo nella seconda parte, dove nel primo dei tre volumi

la narrazione è condotta alla prima persona plurale, dove i due corpi dei gemelli pensano e narrano come una sola mente. O è il caso, ancora, di un testo come *Company* di Beckett che, come vedremo, non permette alcuna stabile attribuzione di coscienza narrativa, sia per il narratore che per l'unico personaggio in campo, ma fa leva su questa instabilità per costruire o, meglio, *avanzare* nel contenuto della narrazione.

Entrambi questi testi, tuttavia, non fanno ricorso a un'esibita innaturalità, ma funzionano precisamente sul fatto che il lettore non trova elementi estranei a tal punto da attivare un secondo dominio concettuale. Credo, insomma, che si possa stabilire una relazione scalare e inversamente proporzionale tra l'esibizione dei domini di un'integrazione e i conflitti cognitivi che nel lettore vengono generati: più i primi sono chiaramente mostrati, più i secondi vengono meno, assecondando l'abitudine del lettore all'integrazione. È, al contrario, quando sembra che un corpo e una coscienza antropomorfi e singolari siano garantiti, che il lettore si trova maggiormente turbato e sollecitato poiché, impossibilitato a un accesso al mondo narrativo unicamente secondo i propri frames naturali, non trova indicazione su eventuali ulteriori appoggi per compiere un'integrazione. In un certo senso, è come se si trovasse in una terra di nessuno, in un limbo cognitivo in cui il processo d'integrazione si attiva, poiché i frames naturali non sono sufficienti a interpretare quanto accade, ma non si completa, poiché manca il secondo dominio con cui farli reagire verso il terzo spazio mentale, ossia lo spazio del *conceptual blend*. La mia idea è che la forza di questi mondi narrativi risieda proprio nello stimolare questa dinamica senza risolverla, nel *mantenere l'innaturalità lontana dall'integrazione*. Su questo, naturalmente, tornerò.

Chiudo sottolineando come il ricorso alla teoria del *conceptual blending* sia un ulteriore passo per avvicinare la figura del lettore e quella del creatore di un testo. Questo processo di integrazione, infatti, è un complemento sofisticato a quanto già abbiamo detto dei modelli mentali, degli schemata e dei frames: ossia che sono tanto supporti, quanto strumenti per l'esperienza e per quella particolare forma di esperienza che è il pensiero. E in quanto la narrativa si struttura ed è materiata di questi dispositivi, in una vitale e biunivoca relazione con essi, è anch'essa più che un veicolo uno strumento cognitivo. In questa prospettiva, senza anticipare ulteriormente quella che sarà la mia conclusione sui mondi finzionali della seconda parte, il lettore condivide e ripercorre il processo cognitivo di cui il testo è il calco e non l'espressione di un contenuto.

Risalendo dalla «tip of the iceberg» (Fauconnier e Turner 2002: 18) del testo fino alle profondità di una base e di un pensiero che continua ad allontanarsi, il lettore ritenta il percorso di scoperta che il creatore ha sperimentato e, come un'alba che continua a reiterarsi senza compiersi – per dirla con una metafora –, uno stato di sospensione irrisolta che è quel particolare significato, in emersione, che solo la scrittura può garantire, pur non garantendo nulla. In questo senso, la narrativa come strumento cognitivo più che un'astrazione *off-line*, è un processo attivo del pensiero che il lettore riattiva e riposiziona *on-line* o, altrimenti detta, ricostruisce *ongoing*.

In quest'ottica sono ancora attuali le parole di David Miall, quando suggeriva di rivedere la metafora non come un artificio stilistico, ma come un vero *thought-process*, spiegando che:

if the metaphor is understood as a process of transformation in thought, rather than as a static and isolated linguistic entity, some of the old questions about metaphor – change of meaning, creativity, truth – come to seem rather naive in the form in which they are generally exposed. All these questions take on a new dimension, and can be seen to be vitally connected, when metaphor is integrated into a larger view of thought as an ongoing, dynamic process, able to reformulate itself and originates new concepts beyond the awareness of the thinker (1979: 28)

Nel processo metaforico che, con Turner e Fauconnier, abbiamo esteso oltre il più comune significato stilistico e retorico, il pensiero è, quindi, in azione. La narrativa può essere allora una modalità di tracciatura privilegiata di questo meccanismo, in quanto essa stessa è uno strumento della mente, e non un suo vicario veicolo. Inoltre, come scrive Miall, in questo farsi del pensiero una medesima mancanza di sicurezza è condivisa tanto da chi crea una narrazione, quanto da chi la (ri)percorre. Vedremo come una simile ipotesi, di una scrittura come pensiero in azione, sia tangente e concorde ad alcuni dibattiti interni alle scienze cognitive sul rapporto tra mente, narrazione e cognizione.

Tutti gli elementi di narratologia cognitiva visti fino ad ora – vale a dire l'idea di narrative come **modelli mentali** strutturati su **frames** e **scripts** che li compongono, la necessità del lettore di situarsi in un **corpo** e in una **coscienza**, l'analogia funzionale tra menti reali e **fictional minds** e, infine, l'**integrazione concettuale** tra differenti domini che permette di naturalizzare mondi impossibili o di tenere viva una sospensione cognitiva irrisolta –, sono parte fondamentale non solo del nuovo approccio all'analisi del racconto in

una prospettiva cognitiva, orientata verso la risposta estetica, ma della cassetta degli attrezzi a disposizione di chi costruisce storie e di chi le riceve, entrambi condividendo quel particolare tipo di forma cognitiva che è un pensiero narrativo. Visti, così, gli elementi cognitivi su cui un mondo finzionale si articola, non resta che chiudere questo primo e lungo capitolo con un ultimo e breve paragrafo sull'idea stessa di mondo narrativo, su cosa significhi fare e disfare un mondo.

1.4 Worldbuilding | (Ri)costruire un mondo narrativo

TERRAFORMING | NARRATIVE COME PROGETTI DI INGEGNERIA PLANETARIA

Abituati oramai a transiti terminologici dalle scienze cognitive alla teoria della narrazione, iniziamo a invertire il vettore di prestito, partendo da un termine che è stato invece ceduto dalla narrativa, e nello specifico dalla *science fiction*, non alle scienze cognitive questa volta, ma all'astrofisica. In un racconto breve dal titolo di *Collision Orbit*, pubblicato nel 1942, lo scrittore americano Jack Williamson, firmandosi con lo pseudonimo di Will Stewart, coniò l'affascinante termine di "terraforming", per descrivere il tentativo degli esseri umani, nell'apocalittica finzione dove l'equilibrio ecologico della terra è stato distrutto, di rendere abitabili altri mondi. Nelle parole dell'astronomo Martin Beech, che all'impiego di questo concetto in campo astrofisico dedica un intero volume:

The word "terraforming" conjures up many exotic images and perhaps even wild emotions, but at its core it encapsulates the idea that worlds can be changed by direct human action. The ultimate aim of terraforming is to alter a hostile planetary environment into one that is Earth-like, and eventually upon the surface of the new and vibrant world that you or I could walk freely about and explore. [...] A direct translation of the word terraforming is "Earth shaping," and this is further taken to mean the process by which a planet is made Earth-like, and by implication a world capable of supporting human life (2009: 7-9).

Prima ancora che un progetto scientifico, quindi, l'attività di "terraforming" impiega le risorse dell'immaginazione: si tratta di immaginare un pianeta come Marte o Venere con caratteristiche di ossigeno, acqua e temperatura simili a quelle della terra, e perciò abitabili dall'uomo. Si tratta, detta in altro modo, di immaginare un mondo come quello che conosciamo, e capire come manipolarne fisicamente lo stato attuale per renderlo coincidente con quello che abbiamo immaginato. In questo caso, però, ci sono due mondi attuali, la terra e il pianeta su cui si esercita il "terraforming", e il mondo virtuale e, in questo caso, controfattuale, in cui il pianeta inospitale viene reso simile al nostro. Che tipo di analogia possiamo trovare, allora, tra questa modalità di immaginare come trasformare

un mondo che già esiste, e il procedimento cognitivo con cui costruiamo un mondo finzionale?

Un mondo narrativo non è *necessariamente* un mondo controfattuale. Mentre quest'ultimo è dipendente da un proprio antecedente (come nel "terraforming" su Marte ci si immagina "come sarebbe Marte *se non fosse come è*"), un mondo finzionale è indipendente, a livello ontologico, dal mondo reale, non esiste fino al momento in cui viene dall'autore costruito e dal lettore ricostruito. In questa direzione, la teoria che ha maggiormente indagato i fattori costitutivi di un mondo narrativo è quella, mutuata dalla metafisica di Leibniz e dalla logica modale (Lewis 1978), di una semantica dei mondi possibili. Semplificando i numerosi problemi filosofici e logici che un simile approccio alla narrativa comporta e suscita, si può dire che considerare i mondi finzionali come mondi possibili significa svincolarli dal problema mimetico e da tutti i problemi logici riguardanti la verifica di verità tra ciò che è nel testo e ciò che è nel mondo extratestuale. I mondi narrativi, infatti, vengono a essere ontologicamente consistenti come serie di eventi non-attualizzati, il cui solo rapporto di referenza è interno al mondo stesso e non da cercarsi nella verosimiglianza con il mondo esterno al testo. Questo particolare tipo d'indipendenza è ciò che Lubomir Dolezel, uno degli esponenti più significativi di questa corrente teorica applicata ai mondi narrativi, chiama una *fictional reference*:

Fictional worlds are ensembles of nonactualized possible states of affairs. Fictional worlds and their constituents, fictional particulars, are granted a definite ontological status, the status of nonactualized possibles. While Hamlet is not a man to be found in the actual world, he is an individualized possible person inhabiting an alternative world, the fictional world of Shakespeare's play. The name Hamlet is neither empty nor self-referential; it refers to an individual of a fictional world. By positing possible worlds as the universe of fictional discourse, our semantics gives legitimacy to the concept of fictional reference. (1998: 16)

Un mondo narrativo viene così ad essere allo stesso tempo esistente e, logicamente consistente, seppure non attualizzato, rispondendo della propria coerenza, incoerenza o verosimiglianza solo per ciò che contiene e non per ciò che rispecchia. Tuttavia, come abbiamo già detto, questi mondi non preesistono tanto all'atto creativo che, ancor di più, all'atto di lettura con cui vengono dal lettore ricostruiti.

Cognitivamente parlando, gli stimoli semiotici di un testo narrativo non sono cioè il mondo stesso della narrazione, ma appunto indicazioni che il lettore deve completare con la propria attività di risposta estetica: con una suggestiva metafora, David Herman ha così definito le narrazioni come «blueprints for worldmaking» (2009: 105-108), progetti bidimensionali che spetta all'edilizia cognitiva del lettore ricostruire dando forma, solidità e profondità fino a costituire quelli che sempre Herman definisce come *storyworlds*: «*Storyworlds* can be defined as the worlds evoked by narratives; reciprocally, narratives can be defined as blueprints for a specific mode of world-creation. Mapping words (or other kinds of semiotic cues) onto worlds is a fundamental – perhaps *the* fundamental – requirement for narrative sense-making» (2009: 105)

L'idea stessa di mondo narrativo ha generato metafore geografiche e spaziali come quella dell'«essere trasportati» dalla lettura in un universo alternativo⁴⁰, che potrebbero essere fuorvianti, in quanto da nessun punto di vista, né logico né cognitivo, esiste un mondo della narrazione prima che venga costruito dall'atto creativo e ricostruito dall'atto ricettivo. Il processo della lettura si basa su un sistema che convoca ciò che è al di fuori di noi, ossia lo stimolo semiotico, e ciò che è dentro di noi, l'attività mentale con cui ricostruiamo psicologicamente e neurologicamente il testo letterario come un mondo. Dov'è, dunque, un testo narrativo? Non certo in un lontano sistema solare, ma in un più prossimo sistema cognitivo e interpretativo la cui stessa esistenza dipende dall'atto di lettura. Ecco come, alla stessa domanda, ha infatti recentemente risposto Norman Holland, lo psicologo cognitivo che maggiormente si è occupato del rapporto tra letteratura e processi mentali:

A literary work exists, so far as we will ever known, in a system. That system consist of something “out there (a physical “ text” that we know only trough this same system) plus the neuronal entities that bridge inner and outer worlds. A poem, a story, a play, or a movie occurs

⁴⁰ In campo cognitivo, a dare risalto a questa metafora (del *being transported by the text* e delle due relative metafore di un *being lost* nel testo, e di un lettore come *traveler*) è stato principalmente lo psicologo americano Richard Gerrig (1993: 7-25), che ne ribadisce la validità, pur segnalando il carattere attivo del venire trasportati, in un paradosso in cui il lettore costruisce il mondo attraverso cui viaggia. Successivamente a Gerrig, altri hanno lavorato, sempre in campo di ricerca empirica, all'interno di quella che oramai nota come una *transportation theory*: dei molti contributi si vedano almeno i fondamentali articoli di M. Green e G. Brock 2000 e Green 2004.

somehow *between* us and the world around us. It is in both, because it is our construct. (2009: 38)

Un mondo narrativo non ha, quindi, coordinate da raggiungere, ma informazioni semiotiche con cui interagire in un processo: non è localizzabile, ma edificabile. A che scopo, allora, aver scomodato un'attività come il "terraforming", per quanto ancora in senso metaforico, per descrivere la (ri) costruzione di un mondo da parte del lettore? Perché per quanto, come insegna la teoria dei mondi possibili, un universo narrativo sia indipendente in senso ontologico dal mondo reale, questo non significa che lo sia la sua interpretazione da parte del lettore, legata quest'ultima, come abbiamo ampiamente visto, a una concreta esperienza della realtà, con relativi parametri cognitivi. Inoltre, che altro non è che dire lo stesso da un'altra prospettiva, i mondi estetici poggiano non su un vuoto penumatico, ma su conformità e difformità rispetto ad altri mondi: la loro autonomia ontologica, così, non è un'indipendenza assoluta, quanto piuttosto una libertà di variare e di mentire.

Nel suo oramai fondamentale studio sulle diverse *Ways of Worldmaking* di arte e letteratura, Nelson Goodman ha spiegato come, infatti, ogni creazione estetica sia in realtà una ricreazione che utilizza elementi di altri mondi, reali o finzionali che siano:

The many stuff - matter, energy, waves, phenomena - that worlds are made of are made along with the worlds. But made from what? Not from nothing, after all, but from other worlds. Worldmaking as we know it always starts from worlds already on hand; the making is a remaking. (1978: 6)

In questo principio – che riecheggia il postulato fondamentale sulla materia del chimico francese Antoine Lavoisier, secondo cui «rien ne se perd, rien ne se crée tout se transforme» o il pensiero di Epicuro e Lucrezio secondo cui *ex nihilo nihil fit* – si suppone una contingenza produttiva tra mondi diversi, una circolazione tra i loro elementi. E arriviamo così all'idea dell'atto di lettura come un "terraforming".

Quale principio fondamentale guida il lettore nella ricostruzione di quel particolare tipo di mondo estetico che è un mondo narrativo? Integrando la teoria dei mondi possibili a un'estetica della ricezione, se non in senso cognitivo con molte aperture a riguardo, Mary-Laure Ryan ha spiegato come il lettore, salvo diversamente indicato dal testo, tenda ad assegnare al mondo finzionale caratteristiche simili al proprio universo: tenda cioè a

edificare i mondi che deve ricostruire operando un *earth-like shaping*, il cui isomorfismo interessa non solo le leggi fisiche e la presenza di elementi contestuali come alberi, fiumi, continenti o precipitazioni, ma la stessa morfologia fisica dei personaggi (due gambe, due occhi, un cuore) e della loro psicologia (una coscienza, un'intenzionalità dietro le azioni). È una forma di economia cognitiva che, ampliando la metafora di Herman secondo cui le storie sarebbero progetti di un'edilizia planetaria, può essere descritta quindi come un "terraforming", e che la Ryan, continuando l'idea di una lettura come viaggio verso altri mondi ha invece sintetizzato come un *principle of minimal departure* (1991: 49-60).

Principle of Minimal Departure e Negatività | **Dal poco al mondo, una passeggiata inferenziale**

Naturalmente, se si potesse immaginare un testo che interamente riempie ogni possibile vuoto informativo rispetto al mondo che descrive, non ci sarebbe di che discutere, poiché il lettore non avrebbe uno spazio ermeneutico in cui giocare il proprio ruolo. Ma, fortunatamente, simili testi non possono esistere nemmeno nel più iperdeterminato romanzo realista, poiché, in quanto la narrativa è un artefatto umano, non può raggiungere la completezza che solo una narrazione di infinita lunghezza potrebbe tentare, come bene riassume Dolezel:

«A necessary consequence of the fact that fictional worlds are human constructs is their incompleteness [...]. It would take a text of infinite length to construct a complete fictional world. Finite texts, the only texts that human are capable of producing, are bound to construct incomplete worlds. (1998: 169)

È su questa natura negativa del testo narrativo che il principio proposto dalla Ryan acquista validità. Se, infatti, il lettore non potesse da solo portare il proprio mondo come modello grezzo da rimanipolare attraverso quanto via via indicato dal testo, dovremmo ipotizzare che in ogni romanzo in cui compare un personaggio si debba accennare all'ossigeno presente nell'aria e ai polmoni che gli permettono di trasformarlo, dove la descrizione di un tramonto la necessaria specifica sulla rotazione terrestre, etc.... Al contrario, ecco come la Ryan presenta in modo esteso la sua ipotesi:

Our knowledge of reality is put to similar use in the valuation of statements of fact about fiction. It is stated nowhere in *Madame Bovary* that Emma's husband has two legs, yet the theorist of fiction [...] agree that the statement "Charles Bovary is one-legged" is to be taken as false in the universe of the novel. The reason is that the text presents Charles as human being, and the normal number of legs for a human being is two. Since we regard "the real-world" as the realm of the ordinary, any departure from norms not explicitly stated in the text is to be regarded as a gratuitous increase of the distance between the textual universe and our own system of reality. [...] This law – to which I shall refer as the principle of minimal departure – states that we reconstrue the central world of a textual universe [...] as conforming as far as possible to our representation of AW [sigla per Actual World, ossia il mondo reale, n.d.r.]. (1991: 51)

Dovrebbe essere chiaro quanto questo principio secondo cui il lettore porta il proprio mondo nel testo, o meglio ne fa il materiale di riempimento per quanto il testo non dice, non sia in opposizione, ma a complemento di quanto detto nei precedenti paragrafi.

Un principio di minima dipartita dal mondo reale è l'equivalente, nei termini della teoria dei mondi possibili, di quanto detto per gli altri elementi di narratologia cognitiva che abbiamo elencato. Il lettore, nel viaggio che lo porta ad attraversare il mondo che lui stesso ricostruisce dalle notazioni semiotiche del progetto narrativo, è provvisto di un bagaglio cognitivo che è l'insieme degli elementi che abbiamo fino a qui avvicinato. L'idea della Ryan anticipa e sintetizza solo un modo per indicare una forma di rappresentazione generica che transita da un mondo all'altro e che altri, come la Fludernik o Herman, hanno spinto ulteriormente verso parametri cognitivi.

Quando la Ryan sottolinea che il lettore, salvo diversamente indicato dal testo, costruisce architetture familiari per il mondo narrativo che è chiamato a interpretare, anticipa, ad esempio, i due livelli (*top-down* e *bottom-up*; dove il primo per la Ryan sarà il mondo che il lettore costruisce secondo il principio illustrato, mentre il secondo corrisponderà alle variazioni che il testo impone di operare al mondo prototipico portato dal lettore) che Jahn individua nell'atto di lettura attraverso la teoria dei frames. E ancora, i frames percettivi indicati dalla Fludernik così come i modelli mentali e le rappresentazioni concettuali chiamate in causa da Herman possono essere visti come avanzamenti teorici in prospettiva cognitiva dell'idea di un atteggiamento cooperativo del lettore rispetto alla negatività dell'informazione testuale.

La negatività narrativa, per continuare a muoverci anche cronologicamente tra gli studi che hanno contribuito al corrente assetto della narratologia, era già stata ampiamente analizzata da Wolfgang Iser (1978), nel suo pionieristico, e filosoficamente forse ancora insuperato, studio sulla fenomenologia della risposta estetica.

Appoggiandosi al concetto di *indeterminatezza* (*Ubenstimmtheitsstellen*) di un testo letterario, formulata qualche anno prima da Roman Ingarden (1973), Iser dedica buona parte del suo studio a sottolineare come l'atto costitutivo con cui il lettore ricostruisce un testo si sviluppi sui vuoti nella continuità della narrazione. Questi vuoti possono essere generati da due elementi distinti. Da un lato ci sono quelli che lui definisce come *blanks* testuali (mancanze di raccordo nel passaggio da una prospettiva all'altra, dallo *standingpoint* di un personaggio al successivo senza mediazione, o da un cambio di contesto e di situazione non esplicitato) la cui rilevanza estetica è enorme proprio perché stimolano nel lettore un atto di combinazione tra ciò che precede e ciò che segue questo *black-out* narrativo, dove una «suspension of connectability» (1978: 202) apre allo stesso tempo una o più «potential connection» (182). Lo stesso può dirsi del secondo elemento, ossia quello della negazione testuale, dove una serie di norme contestuali (cognitivamente parlando, oramai diremmo *frames*) fino a quel momento convalidate, rispetto al mondo evocato— norme sociali, temporali o fisiche, vengono di colpo invalidate dal narratore o dalla prospettiva di un personaggio, senza però che venga indicato come sostituirle: questo particolare tipo di disarcionamento percettivo «situates the reader halfway between a 'no longer' and a 'not yet'» (213).

Questi due tipi di strategie testuali, queste assenze e cancellazioni, continua Iser, permettono di ribilanciare la fondamentale asimmetria tra testo e lettore, poiché la chiusura e la superiorità d'informazioni del primo apre maglie di indeterminazione che il lettore è chiamato a suturare, mai esaustivamente, con la propria attività immaginativa. È, appunto, questa particolare qualità con cui il testo negando o tacendo i propri raccordi svela la sua complessità nascosta e convoca il lettore all'atto costruttivo e costitutivo del mondo implicito dietro le stringhe o i frammenti informativi, che Iser chiama *negativity*:

Blanks and negations denote the missing links and the virtual themes along the syntagmatic and paradigmatic axes of the text. They make it possible for the fundamental asymmetry between text and reader to be balanced out, for they initiate an interaction whereby the hollow form of the text is filled by the mental images of the reader. In this way, text and reader begin to

converge, and the reader can experience an unfamiliar reality under conditions that are not determined by his own disposition. Blanks and negations increase the density of fictional texts, for the omissions and cancellations indicate background, and so the formulated text has a kind of unformulated double. This 'double' we shall call negativity [...] Unlike negation, negativity is not formulated by the text, but forms the unwritten base; it does not negate the formulations of the text, but— via blanks and negations—conditions them. It enables the written words to transcend their literal meaning, to assume a multiple referentiality, and so to undergo the expansion necessary to transplant them as a new experience into the mind of the reader. (225)

Il principio di *minimal departure* suggerito dalla Ryan può allora essere integrato, ma tuttavia non coincide con questo doppio non formulato dal testo. In sintesi, mi pare che l'integrazione possa avvenire in questo senso. Mentre la Ryan individua un'attività preliminare del lettore, quella cioè di preparare mentalmente un modello di mondo simile al proprio e che modificherà solo in seguito a segnali testuali, Iser sottolinea come ogni omissione informativa o negazione che turbi la coerenza di questo mondo porti a una riformulazione da parte del lettore. Entrambi, così, insistono sulla natura produttiva dei vuoti informativi, ma la Ryan a favore della *continuità* del frame costruito dal lettore (il frame familiare del proprio mondo), mentre Iser indaga la *discontinuità dinamica* con il lettore in continuazione vara nuove possibilità in grado di giustificare ciò che da dietro, nel silenzio del doppio testuale, ha lacerato i raccordi o prodotti le negazioni.

Per chiudere il parallelo, mi sembra che, nella diade suggerita da Herman di una lettura come processo alternato tra *worldmaking* e *world disruption* (2009: 89-136), il principio formulato dalla Ryan sia più focalizzato sulla prima attività, mentre Iser sul potenziale, comunque produttivo, di ogni spostamento indotto dalla frattura nel tessuto del testo. La negatività, in sintesi, è un doppio fondo con un doppio effetto: per la Ryan ciò che non è detto conserva il modello mentale del lettore; per Iser, non al contrario, ma in senso complementare, ogni vuoto informativo accende nel lettore una rosa cognitiva di possibilità per giustificarlo, dove ogni distruzione della continuità diventa rigenerazione di un nuovo tessuto. Di certo, ciò su cui entrambi i teorici convergono è su come il testo abbia un *dorso non esplicito* che il lettore è chiamato a ricostruire, quella che potremmo definire una *gappiness* che, come suggeriva Palmer per le *fictional minds*, fa della lettura una strategia cognitiva «to join up the dots» (1.3).

Un ultimo concetto, meno problematico da integrare con il principio della Ryan, e legato a quest'attività di riempimento dei vuoti da parte del lettore, è l'idea, suggerita da Dolezel, di una *saturation* del testo. Questa può essere vista come una grandezza scalare, che può essere volutamente spinta verso uno dei due opposti che la determinano. La saturazione corrisponde alla quantità di informazioni e dati contestuali che il testo via via fornisce (che Dolezel riassume come *fictional facts*) o che, all'opposto, tace (generando i *gaps* del testo). A un diverso grado di saturazione corrisponderà una diversa *texture*, più o meno esplicita e quindi più o meno informativamente fitta, del mondo narrativo. Rispetto a questa tramatura testuale più o meno densa, che d'altra parte è molto vicina al concetto di indeterminazione di Ingarden ripreso da Iser, il coinvolgimento del lettore, spiega Dolezel, sarà variato in modo inversamente proporzionale alla quantità di informazioni che il testo porta al suo interno. Nel momento in cui il tessuto informativo si allarga fino a produrre un vuoto, si arriverà all'estremo negativo di questa grandezza che Dolezel definisce una *zero texture*. Lontano dall'essere una peculiarità di testi sperimentali, alcuni punti di smagliatura del mondo finzionale sono la normalità e, visto il loro rapporto dinamico con l'attività cognitiva della lettura, una potenziale risorsa più che un impedimento alla partecipazione estetica:

The texture of a fictional text is the result of the choices the author makes when writing the text. When the author produces an explicit texture, he or she constructs a fictional fact [...]. If no texture is written (zero texture), a gap arises in the fictional-world structure. Gaps, let us repeat, are necessary and universal feature of fictional worlds. Yet the particular fictional texts vary the number, the extent, and the functions of gaps by varying the distribution of zero texture. [...] The variable saturation of fictional worlds is a challenge to the reader, a challenge that increases as the saturation decrease. (1999: 169-170).

Riassumendo e concludendo sull'edilizia cognitiva che il lettore compie per ricostruire un mondo dagli stimoli semiotici di una narrazione, ciò che emerge è che l'idea di mondo narrativo non vada presa né come metafora indeterminata riferita all'immaginario che un testo presenta, né unicamente all'insieme dell'informazioni che il lettore proietta su di esso. È l'ennesimo concetto che chiama in causa l'interazione ermeneutica tra le informazioni pregresse del lettore – che vari teorici hanno diversamente definito come «enciclopedia» (Eco 1979: 13-24), «repertoire» (Iser 1978: 53-85) o «experiential

repertoriare» (Herman 2002: 344) – e che dimostra come il testo sia solo una metà del mondo che viene eretto dalla risposta estetica. Per chiudere con un’ultima e ariosa metafora di Umberto Eco, più che un viaggio in un altro universo, l’avventura del lettore è una «passeggiata inferenziale» (1979: 118) dove, per il tramite dell’immaginazione e con i materiali dell’esperienza, questo ricostruisce dal poco il mondo.

Il pregio della metafora di Eco mi pare sia quello di restituire quotidianità a questa pratica di inferenze che, se vero quanto detto finora, utilizzano dispositivi cognitivi che non sono riservati all’esperienza testuale, ma al nostro commercio, narrativo e non, con la nebulosa di stimoli informativi che è quotidianamente per noi il mondo reale e che, per diradarsi e farsi forma e concetto, ha bisogno del nostro contributo.

Con questo paragrafo più globale sull’idea di mondo narrativo e sulla sua formazione come ricostruzione negoziata con il repertorio del lettore, dopo aver visto elementi più locali nelle sezioni precedenti, ci sono tutti i termini per formulare l’ipotesi che verificherò, in vario modo, nella seconda parte. Prima, però, un piccolo raccordo è necessario per capire perché, per approdare alla categoria che intendo proporre, dovrò nel prossimo capitolo sostare ancora un poco nel campo delle scienze cognitive.

Raccordo | **Inversione di marcia e anticipazione del secondo capitolo**

In questo lungo, forse sproporzionato capitolo, ho mostrato come negli ultimi anni, ma con basi teoriche che si spingono fino alla fine degli anni settanta, una parte consistente della narratologia “post-classica”, secondo la definizione di Herman anticipata nell’introduzione, abbia effettuato una svolta interdisciplinare, aprendosi alle scienze cognitive. Questo “cognitive turn”, che nelle scienze cognitive ha inizio già alla fine degli anni sessanta, sembra oramai essersi esteso all’intera aria umanistica⁴¹.

Con un’operazione di discutibile fruibilità, ho voluto prima mostrare l’ampio ventaglio d’incursioni terminologiche che le scienze cognitive hanno concesso alla narratologia. Naturalmente, non si tratta solo di mutuare un lessico, sebbene anche una

⁴¹ Le prime sono state certamente le cosiddette scienze sociali (Fuller 1989), probabilmente perché più vicine all’ambito psicologico e psicanalitico, ma oramai, oltre alla narrativa, il “cognitive turn” si è esteso alla semiotica del cinema (Buckland 2000) e al teatro (Mc Conachie e Hart 2006)

semplice operazione metaforica, con cui si prendono immagini ed esempi da discipline distanti per forzarle a illuminare problematiche narrative, possa avere un potenziale chiarificatore e una fortuna critica, com'è stato per la longeva metafora ottica con cui Genette ha parlato di "focalizzazione" nel racconto.

Il tentativo è piuttosto quello di mettere in luce come la risposta estetica stessa, così come la creazione di una narrazione, sfruttino dispositivi cognitivi e non possano così essere ridotte alla ricezione o all'espressione di un contenuto, né allo studio isolato della forma, ma vadano viste come attività e processi *costruttivi*, ossia che costruiscono il loro oggetto nello stesso processo di produzione o ricostruzione. Se da un lato questa svolta metodologica amplia notevolmente i confini del mondo finzionale, poiché ne situa una parte importante nell'attività mentale del lettore, dall'altra avvicina il mondo reale al testo, attraverso la condivisione di simili meccanismi cognitivi.

In questo primo capitolo, cioè, si è visto come la narratologia abbia cercato e, almeno nella mia prospettiva, trovato una posizione mediana tra il culto del testo come struttura e un eccesso di accredito o importanza assegnata a ciò che nel testo non è presente, che siano le intenzioni autoriali o le opinioni di una comunità di lettori, trasformando il triangolo autore-testo-lettore in una integrazione ermeneutica su base cognitiva.

Nel mostrare come sulla narrativa agiscano meccanismi cognitivi che utilizziamo nel mondo reale, come cioè il parlare di "esperienza" narrativa sia più di una metafora, si è attivato, tuttavia, solo un vettore di transito tra scienze cognitive e narrazione: quello, cioè, che dalle prime getta luce sulla seconda. Ora, per capire in che senso ho intenzione di definire alcuni romanzi come mondi cognitivi, occorre, però, mostrare brevemente anche il vettore di ritorno, ossia quello che vede un interesse crescente delle scienze cognitive nei confronti della pratica narrativa. A un "cognitive turn" nelle scienze umane, corrisponde, infatti, un "narrative turn" nelle scienze cognitive.

Da qui inizierò così il prossimo breve capitolo, ancora e per poco lontano dai testi, al cui termine finalmente potrò dare forma completa alla mia ipotesi di alcuni particolari tipi di mondi in cui queste due direzioni di marcia, vale a dire i meccanismi cognitivi dietro la narrazione e il rapporto inverso tra narrazione e cognizione, saranno fondamentali all'analisi e all'interpretazione.

2 Problemi e Mondi cognitivi

Premessa | **Perché una nuova categoria?**

Gli elementi che abbiamo visto nel precedente capitolo non riguardano eccezioni narrative, non sono appannaggio di un genere o di un particolare periodo storico, ma sono riscontrabili in tutte le narrazioni letterarie. Sono, infatti, elementi di base che la narratologia ha individuato come fondamentali fattori cognitivi che agiscono nel momento interpretativo del lettore. La domanda, allora, è perché qualificare un particolare tipo di mondi finzionali, aggettivandoli come cognitivi? Non sono forse tutti i mondi finzionali *anche* mondi cognitivi, in quanto per processarli il lettore impiega dispositivi mentali, parte dei quali utilizzati anche in una più quotidiana pratica di umana cognizione?

Per rispondere a questo giusto interrogativo, è allora giunto il momento di tentare una schematizzazione della categoria che vorrei introdurre, elencando le caratteristiche comuni che hanno motivato la selezione del corpus di testi della seconda parte. La specificità dei mondi che intendo definire come cognitivi può essere riassunta su quattro punti, uno solo dei quali è condiviso con la totalità delle narrazioni letterarie.

I romanzi che prenderò in esame, infatti, possono essere definiti come cognitivi perché: (1) sono mondi che *tematizzano* problemi cognitivi (l'identità e la coscienza in Beckett, la cognizione sociale in Gadda, il rapporto tra identità e trauma nella Kristof); (2)

sono mondi che giocano su una continua sovversione, stimolazione e violazione degli elementi cognitivi con cui normalmente il lettore processa un testo (sugli elementi, cioè, visti nel primo capitolo); (3) i problemi cognitivi su cui il testo si sviluppa sono sempre correlati all'attività del raccontare storie, al ruolo che la narrazione ha nella cognizione (su questo andremo tra poco); (4) alla luce di questi primi tre punti, della particolare saldatura tra tecnica formale e contenuto, e dell'insistenza, a differenti livelli, sul rapporto tra narrazione e cognizione, questi mondi credo possano essere letti più che come espressioni di un tema o di un significato pregresso alla costruzione narrativa, come scritture che utilizzano il mezzo narrativo come strumento di indagine e di pensiero, come un laboratorio in cui testare il potere della narrazione nel suo farsi, e che quindi esemplifichino perfettamente l'idea, recentemente formulata dal filosofo della mente Richard Menary, di una scrittura come «*thought in action*» (2007).

Di questi quattro punti – di cui si perdonerà per l'ennesima volta l'astrazione, ma che dovrebbero risultare più che ipotesi di lettura, vere e proprie evidenze una volta alla prova dei testi –, solo il secondo può essere visto come una forma particolare, estrema e sofisticata, di utilizzo di meccanismi generali legati alla costruzione e alla ricezione di un testo. In sintesi, quello che distingue questi mondi finzionali dal resto delle narrazioni romanzesche è, quindi, una sorta di *ridondanza cognitiva*, che si evince già dall'ossessiva, inevitabile e un po' fastidiosa ripetizione dell'aggettivo, nel tentativo appena fatto di descriverne le qualità. Anziché, allora, tentare di attenuare questa ridondanza effettiva e terminologica, portiamola al suo limite estremo, distendendo in un'unica frase la qualifica di questi mondi romanzeschi: sono narrazioni in cui *si tematizza il potere cognitivo della narrazione* (1) (3), *portando all'estremo i meccanismi cognitivi dietro la narrazione* (2), *per fare della narrazione uno strumento della cognizione* (4).

Al lettore chiedo, inutile dirlo, la pazienza di attendere almeno la fine di questo capitolo prima di sollevare alcune obiezioni, certamente motivate, che immagino possano spaziare da un più generale smarrimento per l'abuso terminologico appena perpetrato, fino a questioni più letterarie come molti esempi romanzeschi che potrebbero ricadere in una simile definizione, ma che, come vedremo, a mio avviso non ricadono nella categoria che intendo descrivere. Nella conclusione a questo studio, infatti, alcuni esempi di narrazioni a tema cognitivo come alcuni testi di Faulkner, Proust o Joyce, che potrebbero essere prossime al concetto di appena illustrato, verranno usate in modo contrastivo o integrativo

per una migliore messa a fuoco. Ora, però, è tempo di completare il quadro necessario a comprendere quanto appena detto: dopo aver, infatti, ampiamente argomentato gli elementi cognitivi che la nuova narratologia ha messo in rilievo nella costruzione di un testo e nella risposta estetica, e che corrispondono a uno solo dei punti della mia ipotesi (2), è tempo di vedere in un unico sorvolo il primo e il terzo punto – in realtà, come spiegano le scienze cognitive interrelati, per approdare al quarto, quello riguardante la pratica narrativa come pratica di pensiero. È tempo, cioè, di vedere i problemi cognitivi al centro delle narrazioni che esamineremo, tutti correlati, come si è detto, con la stessa pratica narrativa.

Narrative Self | **Narrazione, Coscienza e Centro di gravità narrativa**

L'attenzione che la fenomenologia contemporanea, la filosofia della mente e la psicologia, cognitiva e non, hanno portato all'attività narrativa, come dispositivo fondamentale ad alcuni processi mentali, ha portato a parlare di un vero e proprio "narrative turn" nelle scienze cognitive. A un livello più generale, molto del merito lo si deve allo psicologo cognitivo americano Jerome Bruner, che ha dedicato gli ultimi vent'anni del suo lavoro a riflettere e indagare il rapporto tra vita e narrazione, tra storytelling e cognizione. Sua l'affermazione più forte e complessiva in merito a questo rapporto, lo "strong claim" che lo ha condotto ad affermare un circolo paritario tra vita e narrazione, tra realtà e finzione, nel suo noto articolo, uscito a metà degli anni ottanta e recentemente ristampato, dal significativo titolo di *Life as Narrative* (Bruner 2004). In questa sede, Bruner propone due tesi distinte e complementari, sul rapporto cognitivo tra narrazione ed esperienza:

The first thesis is this: We seem to have no other way of describing "lived time" save in the form of a narrative. Which is not to say that there are not other temporal forms that can be imposed on the experience of time, but none of them succeeds in capturing the sense of lived time: not clock or calendrical time forms, not serial or cyclical orders, not any of these. [...] My second thesis is that the mimesis between life so-called and narrative is a two-way affair: that is to say, just as art imitates life in Aristotle's sense, so, in Oscar Wilde's, life imitates art. Narrative imitates life, life imitates narrative. "Life" in this sense is the same kind of construction of the human imagination as "a narrative" is. It is constructed by human beings through active ratiocination, by the same kind of ratiocination through which we construct

narratives. When somebody tells you his life—and that is principally what we shall be talking about—it is always a cognitive achievement rather than a through-the-clear-crystal recital of something univocally given. (691)

La prima tesi riguarda, quindi, il fatto che la forma narrativa, la sua natura sequenziale e causale, sia la modalità privilegiata per restituire, custodire e riorganizzare l'esperienza nella sua forma più aderente alla percezione originale, come esperienza vissuta nel tempo. Questa prima tesi, insomma, è poco di più di un'attestazione di quanto la pratica narrativa sia per l'uomo la forma principale per veicolare l'esperienza in un racconto, sia esso interno allo stesso narratore o alla comunicazione esterna, nel vero e proprio storytelling. Questa tesi, isolata, indica solo come la realtà venga naturalmente restituita sotto forma di narrazione, e non implica ancora nessun aspetto costruttivo insito nel mezzo narrativo.

È la seconda tesi, al contrario, ad essere più rivoluzionaria, affermando come la realtà, l'esperienza, venga piuttosto *acquisita* attraverso la narrazione, da essa *costruita* più che riportata. In questo senso, tra i due termini non vi è un semplice transito, o una statica e lineare traduzione, ma piuttosto la “vita” viene a essere un «cognitive achievement» per il tramite della narrazione.

Al centro di questa vitale relazione vi è, come sottolineato dallo stesso Bruner, la condivisione tanto della vita quanto della narrativa dei meccanismi dell'immaginazione e del pensiero razionale, che abbiamo visto nel dettaglio nel primo capitolo. La narrazione, allora, non è ancillare e distanziata dall'esperienza, ma la costituisce nel momento in cui le dà forma narrativa, essendo, questa la tesi di Bruner, il principale dispositivo cognitivo con cui l'uomo crea, interagisce e comprende il proprio mondo; questo aspetto costitutivo della narrazione è esattamente ciò che si intende per “costruttivismo”, ossia la negazione dell'oggetto in sé, prima che venga cognitivamente acquisito, in questo caso grazie all'immaginazione narrativa:

Philosophically speaking, the approach I shall take to narrative is a constructivist one—a view that takes as its central premise that "world making" is the principal function of mind [...] There is no such thing psychologically as "life itself." At very least, it is a selective achievement of memory recall; beyond that, recounting one's life is an interpretive feat. Philosophically speaking, it is hard to imagine being a naive realist about "life itself" (691-693)

Qui Bruner sta naturalmente dicendo che l'esperienza contingente, ogni momento percettivo di incontro col mondo, sia narrativamente mediato. Sta piuttosto dicendo che la continuità tra diverse esperienze, tra differenti momenti, è il frutto cognitivo della narrazione con cui diamo senso e coerenza alle nostre esistenze. Tuttavia, da qui il claim più forte, le esperienze senza mediazione narrative restano irrelate, non conosciute, e quindi inconsapevoli.

Quando, infatti, parliamo di “vita” o di “mondo”, è in questa concettualizzazione che avviciniamo il significato di queste parole, e la *nostra* idea di vita e di mondo non è qualcosa che ci è *dato*, ma che *acquisiamo* tramite il potere organizzativo e cognitivo della narrazione. Il racconto che facciamo della nostra vita, a cui correliamo la nostra idea di mondo, è allora non un gesto traduttivo, ma un gesto creativo e interpretativo, un «interpretative feat» con diamo forma *e* contenuto alle nostre esperienze. In quest'ottica, come scrive Bruner, non può esistere una posizione realista nei confronti della vita, una pretesa oggettività, né si devono cercare rispecchiamenti univoci tra narrazione ed esperienza, poiché è lo stesso atto narrativo a costituire entrambi i termini di questa stessa opposizione, almeno a livello di consapevolezza che ci permette di raccontare la nostra esperienza sotto la forma unitaria di *una* vita.

La narrazione è, così, più che una delle possibili modalità di espressione dell'esperienza, una forma di interpretazione attiva e costruttiva, vale a dire una forma di pensiero. In un'altra sede, infatti, alcuni anni prima, Bruner aveva già formulato questa ipotesi di una «narrative construction of reality» (1991), spiegando come fosse per lui difficile distinguere tra modalità di pensiero e forme di narrazione: «I shall have a great difficulty in distinguishing what may be called the narrative mode of thought from the forms of narrative discourse. As with all *prosthetic devices*, each enables and gives form to the other, just as *the structure of language and the structure of thought eventually become inextricable*» (1991: 5, corsivo mio). Pensiero e narrazione sono così due dispositivi protesici vincolati, schiena contro schiena e questo, cosa fondamentale per ciò che diremo, spiega come analizzare la narrazione, anche da un punto di vista narratologico, possa così *illuminare il pensiero che con essa si sviluppa*.

Approfondiremo tra poco questa prospettiva e le sue potenzialità interpretative per l'analisi dei romanzi che tenteremo, e dirò di più su come, a mio avviso, questa saldatura tra pensiero e narrazione, permetta di formulare un'ipotesi convincente rispetto al problema

della una fallacia intenzionale sollevata da Wimsatt e Beardsley, a cui accennavo nell'introduzione. Andiamo però più a fondo nella prospettiva di Bruner, e vediamo come la sua idea più generale trovi riscontro e sostegno in un problema più particolare, ossia nel rapporto tra identità e narrazione. Se, infatti, è nella narrazione che costruiamo la nostra idea di mondo, con cui poi interagire fisicamente per rigenerarla e riformularla continuamente, che cosa dobbiamo del protagonista principale di questa narrazione, ossia di noi stessi? Si deve concludere che anche quel particolare tipo di storia che è un'autobiografia non abbia niente di oggettivo, nemmeno la stessa identità del suo solitario eroe? Ecco come Bruner pone questo non facile interrogativo:

But the moment one applies a constructivist view of narrative to the self-narrative, to the autobiography, one is faced with dilemmas. Take, for example, the constructivist view that "stories" do not "happen" in the real world but, rather, are constructed in people's heads. Or as Henry James once put it, stories happen to people who know how to tell them. Does that mean that our autobiographies are constructed, that they had better be viewed not as a record of what happened (which is in any case a nonexistent record) but rather as a continuing interpretation and reinterpretation of our experience? [...] The story of one's own life is, of course, a privileged but troubled narrative in the sense that it is reflexive: the narrator and the central figure in the narrative are the same. This reflexivity creates dilemmas. (2004: 691-693)

Ed ecco come, coerentemente alla sua prospettiva costruttivista, poco dopo risponde:

The heart of my argument is this: eventually the culturally shaped cognitive and linguistic processes that guide the self-telling of life narratives achieve the power to structure perceptual experience, to organize memory, to segment and purpose-build the very "events" of a life. In the end, we become the autobiographical narratives by which we "tell about" our lives. (694)

Nell'assemblaggio narrativo che compiamo delle nostre esperienze in forma sequenziale e causale, ci dice Bruner, nella concatenazione e nelle qualità che attribuiamo agli eventi di cui siamo protagonisti e con cui popoliamo la nostra storia, noi non effettuiamo un semplice trasporto di informazioni, ma ristrutturiamo le rappresentazioni concettuali che supportano la nostra esperienza percettiva, agiamo, cioè, concretamente su ciò che siamo e saremo, diventando la storia che raccontiamo.

Per quanto una simile conclusione possa sembrare già piuttosto estrema, è sufficiente a illustrare il potenziale cognitivo della narrazione rispetto al problema identitario, altri, nel dibattito interno alle scienze cognitive intorno alle possibili *Sources of the Self*, per dirla con il titolo del noto volume di Charles Taylor, si sono spinti oltre. Quando, infatti, Bruner conclude dicendo che, alla fine, «we become the autobiographical narratives by which we "tell about" our lives», si potrebbe presupporre che ci sia un “noi” o, detta singolarmente, un “io” che successivamente viene modificato dalla narrazione che fa di se stesso. Tuttavia, tanto la filosofia della mente, quanto la fenomenologia e le neuroscienze suggeriscono che un simile punto partenza, un primo e autonomo *self*, da cui attivare una trasformazione narrativa, semplicemente non abbia alcuna reale esistenza¹, ma sia lo stesso atto narrativo a conferirgli un’apparente unità, non supportata da nessuna controparte concreta. La narrazione del sé, allora, più che una via di trasformazione è un momento di formazione, che segue il paradosso circolare in cui l’oggetto formato si crede il soggetto formante.

In realtà, le cose sono un poco più complesse, e il sé che costruiamo narrativamente non può dirsi una formazione *ex nihilo*, senza nessuna base biologica. Il quadro più funzionale lo fornisce il neuroscienziato Antonio Damasio, che distingue tra un livello minimo e un livello più complesso di coscienza. Prima di tutto, Damasio equipara il termine *self* al termine coscienza in quanto «if “self-consciousness” is taken to mean “consciousness with a sense of self”, then all human consciousness is necessarily covered by the term – there is just no other kind of consciousness» (1999: 19). Stabilita questa equivalenza, il neuroscienziato distingue tra un livello inferiore di coscienza, che chiama *core consciousness* e un livello esteso che definisce come *extended consciousness*. Con la prima si individua lo stato di coscienza che non implica alcun rapporto con la narrazione autobiografica, in quanto il suo rapporto col tempo è strettamente legato alla contingenza; questa coscienza minimale, «provides the organism with a sense of self about one moment

¹ A dire il vero, lo stesso Bruner, in altra sede, nega anch’egli una qualsivoglia esistenza autonoma dell’io, della soggettività, spiegando come ciò che avviene nella narrazione non sia una semplice trasformazione, ma un atto fondativo: «there is no such thing as an intuitively obvious and essential self to know, one that just sits there ready to be portrayed in words. Rather we constantly construct and reconstruct our selves to meet the needs of the situations we encounter, and we do so with the guidance of our memories of the past and our hopes and fears for the future. Telling oneself about oneself is like making up a story about who and what we are, what’s happened, and why we are doing what we are doing. (2002: 64)

– now – and about one place – here. The scope of core consciousness is the here and now. Core consciousness does not illuminate the future, and the only past it vaguely lets us glimpse is that which occurred in the instant just before. There is no elsewhere, there is no before, there is no after» (1999: 16). Lontano dall'essere un livello specifico all'uomo, questo tipo di coscienza dota l'organismo di una capacità di differenziarsi dal contesto in cui vive, e di percepire le proprie esperienze come proprie, ma solo rispetto al momento stesso in cui la percezione è in atto, senza alcuna possibilità di ricordi e rappresentazioni di alcun tipo.

A complemento di questo funzionamento di base, a dare forma a quello che normalmente intendiamo per coscienza, è quella che Damasio chiama appunto una *extended consciousness*, «“of which there are many levels and grades, provides the organism with an elaborate sense of self – an identity and a person – and place the person at a point in individual historical time, richly aware of the lived past and of the anticipated future, and keenly cognizant of the world beside it” [1999: 16-17]. È a questo secondo livello che possiamo ricondurre quanto detto, con Bruner, sulla costruzione narrativa dell'identità, in quanto una delle sue funzioni è proprio quella di dare una forma temporale all'esistenza e all'esperienza, cosa che al livello della *core consciousness* è impedito, in quanto impossibilitato a superare le barriere del qui e dell'ora. A questi due livelli di coscienza Damasio fa corrispondere due distinti tipi di soggettività:

Incidentally, the two kinds of consciousness correspond to two kinds of self. The sense of self which emerges in core consciousness is the *core self*, a transient entity, ceaselessly re-created for each and every object with which the brain interacts. Our traditional notion of self, however, is linked to the idea of identity and corresponds to a nontransient collection of unique facts and ways of being which characterize a person. My term for that entity is the *autobiographical self*.

È lecito chiedersi perché, in uno studio sulla narrativa e su particolari narrative che dialogano in vario modo con la cognizione, si sia reso necessario restituire per intero questa distinzione. Tuttavia, vedremo che nel capitolo dedicato a *Company* di Samuel Beckett, ci sarà una sorprendente messa in finzione di entrambi i livelli, una particolare resa dell'oscillazione tra un *core self*, privo di memoria e coscienza estesa in un'identità, e un sé autobiografico, o meglio del suo allucinato tentativo, continuamente fallito, di prender forma e contenuto. Senza anticipare oltre, abbandoniamo per ora il primo dei due e

concentriamoci sul secondo, su quello che comunemente e intuitivamente intendiamo per *self* o *coscienza* o, nell'unione dei due termini, come *self-consciousness*. È, infatti, su quest'ultimo, più visibile e comprensibile stadio, che costituisce niente di meno di quello che normalmente consideriamo la nostra individualità e identità, che si discute maggiormente. Normalmente, quando si pensa a una persona che racconta di sé, o quando siamo noi stessi a raccontarla ad altri o a noi stessi, si distingue la storia dallo *storyteller*, come se quest'ultimo avesse una propria identità anche nel silenzio che precede o segue la storia; come se, in poche parole, la storia fosse l'espressione di un'individualità e non il suo tratto costitutivo, il suo atto fondativo.

Al contrario, rispetto al concetto di *self* e, quindi di coscienza e d'identità, le scienze cognitive per lo più concordano che né una sede biologica unitaria, né una vera e propria consistenza possa essergli attribuita: «no such things as selves exist in the world: Nobody ever was or had a self» (Metzinger, 2003: 1). L'ipotesi che, invece, predomina su altre possibili alternative, rispetto alla provenienza e all'esistenza stessa di un fattore così caro all'essere umano, tanto esaltato nella nostra contemporaneità, è che non si possa definire una sede e un'autonomia per qualcosa di simile a un *self*, ma che piuttosto questo sia il frutto stesso della pratica narrativa, e non il suo soggetto e/o oggetto². È quello che comunemente viene definito come un *narrative self*, ossia un *self* come costruzione narrativa, come spiega molto bene il fenomenologo Dan Zahavi:

According to this view [...] the self is assumed to be a construction. It is the product of conceiving and organizing one's life in a certain way. When confronted with this question "Who am I?" we will tell a certain story and emphasize aspects that we deem to be of special

² Non mancano però brillanti obiezioni, tra cui la più nota è certamente quella formulata dal filosofo della mente Galen Strawson, in un articolo dal combattivo titolo di *Against Narrativity* (2004). Qui, Strawson controbbatte come, pur mantenendo che il presente sia il frutto delle passate esperienze, questo non prende necessariamente la forma diacronica di una narrazione: «Self-understanding does not have to take a narrative form, even implicitly. I'm a product of my past, including my very early past, in many profoundly important respects. But it simply does not follow that self-understanding, or the best kind of self-understanding, must take a narrative form, or indeed a historical form. If I were charged to make my self-understanding explicit, I might well illustrate my view of myself by reference to things I (GS) [Galen Strawson, n.d.r.] have done, but it certainly would not follow that I had a Diachronic outlook, still less a Narrative one» (448-449). Non è mia competenza discutere una simile obiezione, mi limito solamente a sottolineare come i mondi finzionali che analizzerò sembrano invece condividere, e per questo attaccare, deformare o smascherare, la nozione di soggettività come narrativamente costruita. Per una replica frontale all'articolo di Strawson, si veda, invece il capitolo interamente dedicato a contestarlo, nel volume di Valery Hardcastle, che riserva buona parte della sua monografia sulla costruzione dell'identità a sostegno dell'ipotesi narrativa (2008: 21-34).

significance [...]. This narrative, however, is not merely a way of gaining insight into the nature of an already existing self. On the contrary, the self is first constructed in and through the narration. Who we are depends on the story we (and others) tell about ourselves. The story can be more or less coherent, and the same holds true for our self-identity. The narrative self is, consequently, an open-ended construction that is under constant revision. [...] It is a construction of identity starting in early childhood and continuing for the rest of our life, which involves a complex social interaction. (2008: 105)

L'identità, allora, non corrisponde a ciò che siamo, ma all'operazione narrativa che compiamo per costruire una continuità tra esperienze tra loro altrimenti irrelate, puntuali e contingenti. Questo processo è continuo e in continua revisione, ed è proprio la continuità del processo a fornire l'illusione di una continuità del soggetto, e non il contrario. In un certo senso, il tipo di esistenza o il grado di realtà di un soggetto, non può essere paragonato a un'esistenza sostanziale e materiale: «in short, one is not a self in the same way one is a living organism» (Gallagher e Zahavi: 2008: 200).

In questa prospettiva, il potere cognitivo della narrazione è prima di tutto impiegato a dotare l'esperienza di una dimensione temporale: senza questa continuità, senza questa quarta dimensione con cui costruire un'illusione di *persistenza*³, niente di simile alla nozione d'identità o, ancora più a fondo, di individuo, sarebbe possibile.

In ambito letterario, la più splendida esemplificazione, tanto dello sforzo narrativo a rendere coesa un'esistenza, quanto dello smarrimento legato alla circolarità cognitiva, in cui il soggetto di quest'operazione è allo stesso tempo l'oggetto cui si tenta di dare forma, è senza dubbio l'opera che, anche per estensione, può essere vista come il monumento letterario votato all'emersione di una quarta dimensione dell'esistenza; mi riferisco naturalmente alla *Recherche* di Marcel Proust, di cui questo noto passaggio può essere letto come una parafrasi, migliore di qualunque descrizione scientifica, della problematica gestazione di un *narrative self*, del suo carattere non traduttivo, ma *creativo*:

³ Sulla nozione filosofica di "persistenza" e, quella correlata, di "four-dimensionalism", e sul dibattito tra *four-dimensionalists* e *third-dimensionalists*, si veda, per la prima, l'intero volume antologico a cura di Haslanger e Marie Kurtz 2006, e per il secondo il contributo di Theodor Sider ([1997]2006: 55-88)

Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; *quand lui, le chercheur, est tout ensemble les pays obscurs où il doit chercher* et tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? Pas seulement ; *créer*. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que *seul il peut réaliser*, puis faire entrer dans sa lumière. (Proust [1913] 1988: 45, corsivo mio)

Ecco, espresso nella metafora del viaggio sottesa a tutta l'opera di Proust, fin dal titolo complessivo del suo capolavoro, il dilemma che formulava Bruner riguardo alla riflessività che riguarda quel particolare tipo di narrazione che è l'autobiografia, in cui «the narrator and the central figure in the narrative are the same». Questo problema, già di per sé difficile soluzione, può essere però ulteriormente amplificato e, forse, meglio illustrato in termini narratologici. Non solo, nella storia che raccontiamo su di noi siamo sia narratori che personaggi, ma si deve supporre che ci sia un artefice, un autore implicito, che dà forma e sostanza al narratore che, a sua volta, forma il personaggio che egli stesso è. Dire che questo artefice è il processo stesso della narrazione non risolve il mistero di questo cortocircuito cognitivo, anche se, naturalmente, l'emersione di un *narrative self* come costruito rappresentazionale non presuppone una consapevolezza distaccata di questo processo.

Perché l'illusione funzioni, al contrario, il percorso epistemico e cognitivo non può essere invertito, altrimenti si genera quella che in fenomenologia è definita come una *regressione infinita* (Zahavi 2008: 25-29). Presupporre, cioè, che ogni livello di coscienza presupponga un ulteriore livello che prende coscienza *di* questo primo, significa supporre per questo secondo un terzo e per questo terzo un quarto e così via. Lo stesso dovrebbe valere per quella forma complessa di coscienza che è la coscienza di sé. In breve, se un personaggio presentato a distanza, in terza persona, presuppone un narratore, e se questo è costruito implicitamente da un autore, chi costruisce l'autore? Come abbiamo detto, la fluidità costruttiva di una identità narrativa ci risparmia la frustrazione di simili regressioni ontologiche.

Tuttavia, la filosofia della mente deve tentare simili risposte, magari dialogando con i risultati della biologia. La risposta di Daniel Dennett è, tutt'ora, la più comprensibile e affascinante, soprattutto per la sua possibile applicazione in campo letterario. Dennett, esponente convinto e caustico di una «*no-self doctrine*» (Gallagher e Zahavi 2008: 198-198), spiega come l'analogia più efficace a spiegare che cosa sia, o meglio, come si possa

descrivere il funzionamento di un *self*, sia l'idea il vederlo come un *centro di gravità narrativo*. Quest'immagine rende perfettamente ragione della sua invisibilità, e del suo carattere negativo, ossia di come lo si possa definire solo in base alla sua attività, in questo caso narrativa. In quanto esseri umani, spiega Dennett, noi siamo immersi in un costante traffico di parole, e la nostra formazione identitaria dipende esclusivamente dal processo con cui la nostra mente le introietta, trasforma e restituisce. Questa costante attività ci dota della vitale e protettiva illusione che ci sia solo una sorgente, un agente narrativo là dove invece c'è solo un meccanismo cognitivo. Riporto per esteso la descrizione di Dennett, oltre che per la sua maestria divulgativa di nozioni complesse, perché ci permette di concludere, mettendo in luce due aspetti fondamentali per l'analisi di Beckett e non solo:

Homo sapiens. Each normal individual of this species makes a *self*. Out of its brain it spins a web of words and deeds, and, like other creatures, it doesn't have to know what it's doing; it just does it. [...] Our human environment contains not just food and shelter, enemies to fight or flee, and conspecifics with whom to mate, but words, words, words. These words are potent elements of our environment that we readily incorporate, ingesting and extruding them, weaving them like spiderwebs into self-protective string of narrative. Indeed [...] when we let in these words, these meme-vehicles, they tend to take over, creating us out of the raw materials they find in our brain. Our fundamental tactic of self protection, self-control, and self-definition is not spinning webs or building dams, but telling stories, and more particularly concocting and controlling the story we tell others – and ourselves – about who we are. And just as spiders don't have to think consciously and deliberately, about how to spin their webs, [...] we (unlike professional storytellers) do not consciously and deliberately figure out what narratives to tell and how to tell them; they spin us. Our human consciousness, and our narrative selfhood, is their product, not their source. These strings of narrative issue forth as if from a single source – not just in the obvious physical sense of flowing from just one mouth, or one pencil, but in a more subtle sense: their effect on any audience is to encourage them to (try to) posit a unified agent whose words they are, about whom they are: in short, to posit a center of narrative gravity. (1991: 416-418)

In questo lungo passaggio Dennett mette a fuoco, così, due aspetti fondamentali del potere cognitivo della narrazione: in primo luogo come l'attività narrativa sia connaturata all'uomo, come sia per lui impossibile astenersi dal raccontare storie, dal costruire finzioni mentali, prima fra tutte la sua stessa identità; in secondo luogo, e complementariamente a

questo primo rilievo, l'abitudine a questo costante cantiere narrativo, l'inesausta attività produttiva e protettiva di grandi o minime storie, ci porta a percepire come una deduzione non discutibile l'esistenza e la consistenza del narratore, come dalla caduta dei gravi postuliamo un centro di gravità. In realtà, quest'ultima è una vuota astrazione, ma il fatto che sostanzialmente non esista non la rende per questo meno efficace: «that's not the trouble with the centers of gravity, it's their glory» (Dennett 1991: 429). In breve, gloria o mistero, non siamo noi a spingere le storie, a dargli forma e metterle in movimento, ma è il loro stesso movimento a costituirci e a darci forma. Come spiega Dennett, però, a noi, diversamente che a narratori professionisti, non è chiesta una consapevolezza di questa illusoria attività, ma siamo semplicemente catturati in questo processo.

In questo studio, però, noi dobbiamo occuparci appunto di narratori professionisti, ed eccoci così al senso dell'approfondimento appena fatto sul potere cognitivo della narrazione nella costruzione del mondo e, più nello specifico, dell'illusoria fabbricazione di un *narrative self*. In diversi modi, da diverse prospettive, tutti gli autori scelti pongono al centro dei loro romanzi il rapporto tra narrazione e identità, diversamente declinato. La relazione costruttiva e cognitiva tra *storytelling* e *self-spinning*, infatti, è più di un semplice tema in questi mondi, è un vero e proprio oggetto d'indagine – o almeno questa la mia ipotesi. Facciamo allora un veloce sorvolo preliminare di questo primo problema cognitivo.

Sorvolo I | L'opera narrativa di Beckett può essere vista come la più maestosa, ossessiva e determinata impresa contro una percezione ingenua del linguaggio, o meglio, per volgere il linguaggio contro sé stesso. Lo stile e la grammatica di un testo, allora, non saranno più strumenti per glorificare un'illusione, perpetrata, appunto, dal sodalizio tra l'abitudine e la narrazione, ma i più acuminati arnesi per scardinarla. In una nota e fondamentale lettera ad Alex Kaun, del 1937, Beckett formulava così, con la consueta e mai dismessa ironia, la sua intenzione di ritorsione cognitiva contro il linguaggio stesso:

Grammar and style! To me they seem to have become as irrelevant as a Biedermeier bathing suit or the imperturbability of a gentleman. *A mask*. It is to be hoped the time will come, thanks God, in some circles it already has, when language is best used where it is most efficiently abused. Since we cannot dismiss it all at once, at least we do not want to leave anything undone that may contribute to its disrepute. *To drill one hole after another into until that which lurks*

behind, be it something or nothing, starts seeping through – I cannot imagine a higher goal for a writer today. (Beckett [1937] 2009: 518).

Questo programma, a mio modo di vedere, è quanto di più lontano da un semplice progetto di poetica avanguardistica, modernista o post-modernista, o di manifesto letterario e rivoluzionario. Il suo obiettivo non è interno al dibattito sulla letteratura, ma prende la letteratura come banco di esposizione e indagine sulle radici della narrazione, poiché in essa si trova sia la manifestazione più complessa di un fenomeno che, a livello umano, è universalmente diffusa (il miracolo fenomenico che conferisce alla narrazione il potere illusorio di costruire un mondo, un soggetto, in breve, la stessa realtà); sia perché, grazie al potenziale di sofisticazione del mezzo («where it is most efficiently abused»), nella scrittura letteraria ci sono strumenti e risorse (gli elementi visti nel nostro primo capitolo) per bucare il tessuto del linguaggio, per *fare esperienza* di ciò che altrimenti sfugge, per cognitiva abitudine, alla consapevolezza (ossia di cosa ci sia dietro la narrazione, dietro le stringhe protettive del linguaggio, di ciò che striscia dietro il linguaggio, sia niente, o qualcosa, o la dimostrazione del niente, che è già qualcosa).

Da questo programma più generale, allora, è chiaro che, nel rapporto tra narrazione e cognizione, l'ultima maschera, l'errore originale, si celi nel cuore pensante e narrante, ossia nel soggetto stesso. Come vedremo, Beckett sembra così aderire perfettamente a quella che abbiamo detto essere una *no-self doctrine*, ma, poiché non è filosofo della mente⁴, bensì un narratore professionista, non si limita a una descrizione esterna di questa fallacia fenomenologica, cercando invece di risalire lo *stories-spinning* dall'interno,

⁴ Per quanto continuino a proliferare gli approcci filosofici all'opera di Beckett, tanto come analisi strutturate filosoficamente, quanto indagini sulle fonti e i rapporti diretti di Beckett con la filosofia, probabilmente in misura persino superiore agli studi letterari, egli, cosa che ancora continua a stupire alcuna critica, ha più volte preso le distanze da questa disciplina. La più nota e citata posizione a riguardo la si trova in un'intervista rilasciata a Tom Driver, dove, interrogato su presunte e intenzionali affinità con il pensiero di Sartre e Heidegger, in particolare sul concetto di esistenza, egli rispose così: «One cannot speak anymore of being, one must speak only of the mess. When Heidegger and Sartre speak of a contrast between being and existence, they may be right, I don't know, but their language is too philosophical for me. I am not a philosopher. One can only speak of what is in front of him, and that now is simply the mess» (Driver 1961). Ora, l'attestazione di letture filosofiche da parte di Beckett, specie in giovane età è attestata su fonti certe, e la ricorrenza tematica e, a volte, citazionistica, nei suoi testi è enorme. Allora perché questa distanza? Senza tentare qui in nota una risposta minimamente esaustiva, credo che, in relazione e accord con quanto sto esponendo, egli volesse marcare una distanza di metodo e di risultati: mentre la filosofia può speculare, ad esempio, intorno alla costruzione narrativa del soggetto, un narratore del calibro di Beckett può cercare di avvicinare il concetto sotto forma di esperienza, vale a dire attaccandolo con i suoi stessi mezzi. Per un bell'articolo intorno alle ragioni di questa reticenza di Beckett verso la filosofia, si veda Abbott 2008:

invertendone il moto, per lacerare il tessuto protettivo e gettare uno sguardo verso il buio di questo centro di gravità narrativa.

In Carlo Emilio Gadda, invece, il problema della costruzione narrativa del soggetto è affrontato, come cercherò di mostrare, per sottrazione. Nella *Cognizione del dolore*, la coscienza e l'identità del protagonista viene ricavata, come in un basso rilievo, per la pressione di scavo che le incessanti, iperboliche ed esorbitanti narrazioni che, nella comunità sociale, si producono intorno alla sua figura. Anche qui, il problema non è tematizzato, ma messo in funzione, come si capirà meglio, forzando gli elementi cognitivi della narrazione in una inedita direzione applicativa. Gadda, in più sedi, riflette con un'inusuale consapevolezza del potere cognitivo del linguaggio, e in particolare la sua capacità di alterare la realtà e guidare le azioni, in un certo senso suggerendo come la realtà stessa non sia che il frutto della circolazione e del conflitto tra diverse narrazioni; in particolare Gadda indaga che cosa accade quando il potenziale della narrazione viene deviato verso un uso autoritario, che tende ad escludere il dialogo con altre narrative individuali, sacrificate all'avanzata di «demoni divenuti parole» (Gadda: [1937] 2007: 453), come scrive nella sua *Meditazione breve circa il dire e il fare*, intorno al rapporto tra narrazione e azione, in Dostoevskij. A complemento di questa più generale consapevolezza intorno al linguaggio e alla pratica narrativa, in Gadda si trovano le più feroci, ironiche e irrisorie descrizioni della inconsistenza dell'io (definito, tra le altre dissacranti versioni, come «idolo io» dalla «coglionissima capa», Gadda [1949] 2007: 428) che vedremo e che, insieme a quanto appena detto, lo collocano, al pari di Beckett, in una linea contraria a qualsivoglia concessione di realtà al soggetto.

Se nella *Cognizione* vedremo così tanto il problema del soggetto come costruito narrativo, che le derive di una narrativa, in questo caso orale e popolare, portata alle più pericolose deformazioni, ne *L'Adalgisa*, invece, cercherò di mostrare come Gadda faccia dei tentativi più complessivi per comprendere come funzioni cognitivamente una narrazione letteraria (dall'idea di mondo, alla gestione delle menti finzionali); rispetto a quest'ultimo punto, naturalmente, oramai dovrebbe essere chiaro come ogni risultato trovato nella pratica letteraria porta con sé analogie e isomorfismi sul ruolo e le modalità della narrazione nella realtà.

Rimandando alla seconda parte per tutto ciò che può qui non essere ancora chiaro, mi premeva però da subito, presentato il problema cognitivo riguardante il rapporto tra

identità e narrazione e, più in generale, il rapporto costruttivo tra realtà e finzione, mostrare come questo argomento, al centro di un dibattito serrato nelle scienze cognitive, venga sorprendentemente rispecchiato, tematizzato e indagato nei mondi letterari, oggetto di questo studio. Per capire a pieno in che senso si devono intendere queste scritture più che come semplici tematizzazioni di problemi, come vere e proprie indagini, si dovrà attendere da un lato l'analisi narratologica e interpretativa, in cui si farà evidente come l'utilizzo formale, la violazione e combinazione dei parametri cognitivi legati alla narrazione (cioè alla creazione e alla ricezione del racconto) mirino a un'*esperienza del tema* e non alla sua esplicitazione; dall'altro, sul piano più filosofico e scientifico, bisognerà arrivare al terzo paragrafo di questo capitolo, e alle recenti riflessioni delle scienze cognitive intorno al rapporto cooperativo tra mente e scrittura, quest'ultima vista come una vera estensione della prima, come parte di un sistema cognitivo allargato oltre le barriere interne dei processi mentali.

Procedendo, arriviamo al secondo problema cognitivo tematizzato e indagato nei mondi presi in esame. Il potenziale cognitivo della narrazione, infatti, non agisce solo nella più prossima intimità del soggetto, nella sua costruzione interiore. Recentemente, infatti, le scienze cognitive hanno ipotizzato che la narrazione stessa abbia il compito di fare da ponte verso le altre menti, che sia il dispositivo principale che ci permette di interpretare le azioni altrui, di attribuirgli una coscienza, e di interagire con la nostra. Inoltre, restando sul problema identitario, a modellare il nostro *narrative self* non contribuiscono solo forze interne, ossia le storie che raccontiamo su di noi, ma anche e, in alcuni casi, soprattutto le storie che su di noi vengano dagli altri raccontate. L'insieme di queste due qualità sociali della narrativa ricade nel campo di quella che si definisce come *social cognition*, e che costituisce il secondo e ultimo argomento cognitivo dei mondi che analizzeremo.

Narrazione e Social Cognition | **Multiple authoring e Mindreading**

La nostra identità non è solo frutto di un processo d'individuazione, per dirla con Jung, o, con termini più familiari al nostro procedere, un'attività di coesione narrativa con cui ci costituiamo come soggetti, acquisendo una quarta dimensione temporale. La nostra attività mentale, compresa quella con cui diamo forma al nostro *narrative self*, è inserita nel

mondo, in una rete di relazioni con altri esseri umani: «The human brain is the evolutionary adaptation of an organism whose survival is largely dependent on its relations with others, and thus it is not surprising that special functions should develop to parse, understand, and remember the social world» (Gilbert 1999: 778).

Due domande, allora, seguono questa semplice constatazione, su cui nessuno avrebbe, credo, nulla da obiettare. La prima è che ruolo hanno gli altri nella formazione della nostra individualità? La seconda riguarda, in senso inverso e complementare, quali canali e con quali risorse siamo in grado di interagire con altre menti; come possiamo cioè, per dirla con una metafora diffusa nelle scienze cognitive e affine al nostro obiettivo letterario, *leggere* ciò che negli altri non possiamo vedere, ossia *dare forma* alla loro coscienza? Questi due problemi, distinti ma interrelati, riguardano entrambi la problematica spiegazione della permeabilità del soggetto, del superamento della barriera individuale e del transito cognitivo da mente a mente. Stando alle scienze cognitive, una risposta possibile a entrambi gli interrogativi si troverebbe ancora nel potenziale della pratica narrativa.

Rispetto al primo punto, ossia alla dimensione sociale e alla componente esterna nella costruzione di un'identità narrativa, in seguito a quanto detto nel precedente paragrafo, non dovrebbe essere difficile comprendere come questa possa essere costruttivamente integrata. Semplicemente, come spiega Dan Zahavi, pur essendo gli autori di noi stessi, non siamo i soli ad esserlo, in quanto la nostra storia è un romanzo a molte mani:

When I interpret myself in terms of a life story, I might be both the narrator and the main character, but I am not the sole author. Whereas I, as the author of literary text, am free to determine the beginning, middle, and the end of the story, the beginning of my own story has always already been made for me by others, and the way the story unfolds is determined only in part by my own choices and decisions. [...] Who we are depends on the story told about us, both by ourselves and by others. Our narrative self is multiple-authored and under constant revision. The story of an individual life is not only interwoven with the stories of others (parents, siblings, friends, etc.), it is also embedded in a larger historical and communal meaning-giving structure (2008: 109)

L'atto interpretativo e cognitivo con cui diamo forma alla nostra identità narrativa, allora, è una complessa attività editoriale tra differenti bozze, e deve negoziare con le

incompatibilità di ogni singola scrittura che contribuisce al corpus finale dell'opera, per generare una sensazione unitaria tanto nello stile che nei contenuti. Questo *multiple authoring*, così, vede il soggetto essere più che un punto di relazione, uno spazio di mediazione tra diverse storie, e l'atto di scrittura, come spiega Bruner, è così un momento, di *bilanciamento*, continuamente rinnovato, tra interiorità ed esteriorità, tra un desiderio di autonomia dell'individuo e la sua necessità di vincolare la propria esistenza e consistenza negli altri:

A self-making is something a balancing act. It must, on the one hand, create a conviction of autonomy, that one has a will of one's own, a certain freedom of choices, a degree of possibility. But it must also relate the self to a world of others – to friends and family, to institutions, to the past, to reference groups. But the commitment to others that is implicit in relating oneself to others of course limits our autonomy. We seem virtually unable to live without both, autonomy and commitment, and our lives strive to balance the two. So do the self-narratives we tell ourselves (Bruner 2002: 78)

Il nostro potere sulla narrazione di cui siamo oggetto è così parziale, relativo, e il flusso di parole costruttive, emanate dal nostro centro di gravità narrativa, deve essere visto come una strada a corsie multiple o, in altro modo, come un'area di circolazione aperta ad altri veicoli verbali, provenienti da altri centri di gravità con cui entriamo in prossimità. Tuttavia, questa natura relazionale del soggetto, piuttosto che costringerci a dismettere la metafora gravitazionale suggerita da Dennett, ci aiuta ad ampliarla e a confermarla.

Almeno a partire da Galileo, infatti, parlare di centro di gravità di un pianeta significa allo stesso tempo insistere sulla sua natura relativa, sulla sua implicazione in un più esteso sistema di reciproche influenze. Sostenere che la coesione di un soggetto è il risultato del suo essere un centro di gravità narrativa, allora, significa assegnargli una stabilità relativa in un più complesso sistema di storie, in un *sistema di pianeti narrativi*, o di mondi se si preferisce, che reciprocamente si modellano e integrano, con quella particolare forza fisica che è una narrazione.

Lo stesso atto narrativo di bilanciamento di cui parla Bruner presuppone forze distinte, e distinti centri di gravità, in un equilibrio possibile tra narrazione interiore ed esteriore, propria e altrui. Non solo, quindi, non siamo il solo pianeta del nostro cosmo, ma persino il pianeta che siamo si sostiene e completa nell'orbita di altri pianeti, grazie ad essi

prende forma e posizione. Il nostro mondo, ossia la storia che costruiamo dalla nostra prospettiva, ponendoci al centro di essa come protagonisti, è allo stesso tempo incorporato (*embedded*, nel senso citato da Zahavi) insieme ad altre narrazioni, ad altri mondi in un sistema più ampio, e la sua morfologia è da essi condizionata. In poche parole, non possiamo dare forma al personaggio della nostra narrazione unicamente dalla nostra ristretta prospettiva, poiché, come nell'esperienza percettiva, *siamo ciò che manca alla nostra visione*.

Non possiamo immaginarci, insomma, dall'esterno, e la nostra storia, se non si apre alle altrui narrazioni, resterà per sempre menomata. Come anticipato nella premessa a questo studio, alcune delle migliori descrizioni di particolari problemi cognitivi si trovano anticipate negli scritti di Michail Bachtin, un anomalo teorico della letteratura, che infatti riflette su questo nostro paradossale mancare a noi stessi, come limite allo stesso tempo percettivo e cognitivo:

è come se mi trovassi al confine del mondo a me visibile [...]. Il mondo della mia fantasia attiva esercitata su me stesso si dispone davanti a me come l'orizzonte della mia effettiva visione e io entro in questo mondo come il suo protagonista principale che soggioga cuori, si copre di gloria, ecc., ma nel contempo non mi figuro affatto la mia immagine esteriore, mentre mi rappresento, con una chiarezza e pienezza a volte sorprendenti le immagini degli altri personaggi della mia fantasia, persino i più secondari, fino a vedere un'espressione di stupore, ammirazione, spavento, paura, amore, dipinta sui loro volti; ma io non mi vedo affatto come colui al quale si riferiscono questa paura, ammirazione e amore, cioè me stesso, e mi vivo dall'interio; [...] Dal punto di vista plastico-pittorico il mondo della fantasia è perfettamente simile al mondo della percezione effettiva; il protagonista principale neanche qui è esteriormente espresso e si trova su un piano diverso da quello degli altri protagonisti: mentre questi sono esteriormente *espressi*, egli è vissuto dall'*interno* ([1979] 2000: 26).

Naturalmente, Bachtin prende ad esempio l'aspetto visuale, il limite percettivo che ci lega alla nostra prospettiva individuale e che da essa ci esclude, sottolineando come sia condiviso dall'immaginazione autobiografica, per un discorso più generale sulle tangenze tra mondo reale e mondo romanzesco. Non credo, così, di forzare la sua riflessione riportando il passo citato come una perfetta illustrazione della nostra dipendenza identitaria dalle narrative altrui. Tanto come nella percezione, così nella costruzione della nostra storia

individuale, non possiamo completare il mondo che vogliamo descrivere e osservare, poiché, rispetto a noi stessi, non abbiamo quella che Bachtin chiama un'«eccedenza di visione» (1979: 12), che agli altri è data rispetto a noi, e a noi rispetto agli altri.

Ed ecco emergere una differenza fondamentale tra vita e letteratura: mentre nella prima a noi non è dato che sperimentare, narrativamente parlando, un racconto in prima persona e, percettivamente parlando, una sola prospettiva esperienziale, nel romanzo noi possiamo trascendere il nostro usuale limite cognitivo ed entrare in diverse coscienze, da cui alla fine ricomporre il mondo narrativo come integrazione di diversi, conflittuali, concordi o complementari mondi. E non è un caso che Bachtin scelga anch'egli una metafora gravitazionale per descrivere questa grande e potente qualità del romanzo, parlando di una «coscienza linguistica galileiana» (Bachtin 1979: 174), indicando con questo sua capacità di restituire e dare forma a diverse coscienze finzionali, a diversi mondi, ciascuno con il proprio stile discorsivo, e di farli coesistere senza renderne nessuno dominante rispetto agli altri. È questo l'altrettanto noto concetto teorico di Bachtin, in relazione vitale a quello già citato di “dialogismo”, ossia l'idea di una “polifonia” romanzesca, dove la metafora acustica non deve essere limitata a un discorso di stilistica dei personaggi, ma esteso all'intera resa testuale di vere e proprie coscienze, caratterizzate cioè da una completezza e da una complessità cognitiva analoga a quelle reali: il grande romanzo dialogico e polifonico, per Bachtin, è infatti quello che restituisce la «pluralità di voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci autonome» (Bachtin 1968: 12).

Ed è in questo che risiede l'unicità della letteratura, e nello specifico del romanzo: da una parte, nel farci uscire dalla nostra singolarità, dalla nostra gabbia prospettica, per fare esperienza di un mondo finzionale dalle diverse angolature cognitive delle distinte coscienze, delle numerose, contrapposte e interrelate *fictional minds* che lo popolano; dall'altra, nel permetterci di comprendere quanto la stessa idea di mondo, e quindi di realtà, non sia che il risultato dell'integrazione e dello scontro dei mondi individuali. Come scrive Proust, in un passaggio che abbiamo già visto in epigrafe, tutti abbiamo provato l'emozione di passare, grazie alla lettura di un romanzo, pomeriggi «plus remplis d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie» (Proust 1913: corsivo mio). Ma se Proust, come lettore, fa principalmente riferimento alla quantità di azioni, la stessa e maggiore emozione deve dirsi della quantità di coscienze potenzialmente racchiuse in un romanzo.

Di queste, come è più volte emerso nel primo capitolo, il lettore non legge semplicemente una distaccata rappresentazione, esterna e neutrale, ma, grazie a particolari isomorfismi e a simili parametri cognitivi tra narrazione finzionale e esistenza reale (che, come abbiamo visto, è *anche* narrativamente strutturata), può farne esperienza, situarsi in esse e nel loro mondo in modo diretto, sperimentando la rottura del vincolo ontologico che nella vita reale lo lega alla propria, unica e limitata coscienza e prospettiva. Come scrive Davide Herman, infatti:

Stories, thanks to the way they are anchored in a particular vantage-point on the storyworlds that they evoke, and thanks to their essentially durative or temporally extended profile, do not merely convey semantic content but furthermore encode in their very structure a way of experiencing events. To put the same point in other terms, narrative, unlike other modes of representation such as deductive arguments, stress equations, or the periodic table of the elements, is uniquely suited to capturing what the world is like from the situated perspective of an experiencing mind. [...] But more than just representing minds, stories emulate through their temporal and perspectival configuration the what-it's-like dimension of conscious awareness itself [...] Hence stories point beyond what might be called the closure of consciousness [...] Enacting and not just representing ways of experiencing – the what-it's-like dimension of an encounter with a supernatural being, a difficult transition from adolescence to adulthood, or a painful conversational exchange that points up the willful obtuseness of a selfish and manipulative romantic partner – stories capture and sustain our interest because of how their structure maps on to the mind's own engagement with the world. (2009: 157).

Per fare il punto e procedere, allora, proviamo a integrare i due aspetti affrontati finora in questo paragrafo. Prima di tutto, si è visto come l'identità e la coscienza, il *narrative self* che ci costruiamo, sia il risultato di un'integrazione e di bilanciamento tra la storia che raccontiamo di noi e le storie che su di noi altri raccontano. Tuttavia, nella realtà noi possiamo comprendere questo bilanciamento, quest'oscillazione tra interno ed esterno, solamente dalla nostra unica e singolare prospettiva. La letteratura, invece, ci permette di situarci di volta in volta in una differente angolatura, in diversi e contrapposte menti finzionali che tra loro interagiscono e s'influenzano. L'unione di queste storie individuali, delle esperienze cognitive e dei relativi mondi a cui corrisponde le diverse coscienze del testo e che Palmer definisce come «*embedded narratives*» (2004: 183-193), descrivono e compongono, nel loro dinamico integrarsi e intrecciarsi, quello che in un'ultima analisi può

essere definito *il* mondo del romanzo a cui appartengono. Questo è, più del risultato di una semplice addizione di prospettive, il terreno del funzionamento dinamico della cognizione sociale, che normalmente non ci è dato vedere. Ritornando, poi, al problema del *narrative self* e del suo *multiple authoring*, grazie all'esperienza estetica possiamo fare esperienza anche di ciò che *motiva* le differenti storie intorno a un personaggio, mentre nella realtà non possiamo che ricevere le storie che ci riguardano e con esse mediare, per stabilizzarle in un'unica narrazione, in una sola identità, la nostra.

È per tutti questi benefici potenziali che, dopo avere già rilevato il potere cognitivo della narrazione nella costruzione del soggetto, tanto in prima persona che nelle narrative esteriori, le scienze cognitive stanno avanzando l'ipotesi che la pratica narrativa sia niente meno di ciò che ci permette di acquisire le competenze necessarie a interpretare, nel mondo reale, le altre menti, ossia di maturare le risorse di base per quel fondamentale processo cognitivo che prende il nome di *mindreading*. Dedichiamo un ultimo sforzo ancora ai margini dei testi, per capire cosa s'intenda con questo particolare atto di lettura.

L'onniscienza è un attributo che s'incontra, mi pare, solo in due campi semantici, quello religioso e quello letterario, e non a caso. Questi domini, infatti, condividono tanto una struttura su due livelli, quanto il loro avere nel livello inferiore l'umanità e in quello superiore uno sguardo conoscitivo che trascende i limiti del primo. Questa qualità serve, allora, forse più che a indicare la positività e il potere conoscitivo di chi la possiede, a marcare una mancanza in chi di questa è umanamente privo. Solo in un mondo di finzione, che può permettere al lettore un'ampiezza di visione pari a quella del demiurgo o del supremo architetto, le menti degli uomini possono farsi trasparenti, per usare la fortunata formula di Dorrit Cohn (1978). Nel mondo reale queste sono costrette, reciprocamente, a una maggiore o minore opacità, resistendo in ogni caso a quel tipo di esperienza diretta data da una trasparenza, concessa solamente a un inattingibile *god-level*. Eppure, come giustificare la fluidità di ogni minima o complessa interazione sociale senza supporre che tra mente e mente ci possa essere una modalità di contatto, una possibile decodifica delle azioni e delle intenzioni senza la quale saremmo continuamente vittime dello spiazzamento, della paura o del fraintendimento rispetto a chi interagisce con noi? Come esseri umani, infatti, siamo lettori naturali delle menti altrui. Ecco come il filosofo e scienziato cognitivo Alvin Goldman descrive questo nostro misterioso privilegio nella cognizione sociale, che sembra distinguerci in modo netto da altre specie animali:

The animal kingdom abounds with social species. Insects species feature sharp divisions of economic labor and intricate mechanism of communication. Primate colonies have social hierarchies and spend a lot of time in mutual grooming and maintenance of alliances. But *Homo sapiens* is a particularly social species, and one of its social characteristics is especially striking: reading one another's minds. People attribute to self and others a host of mental states, ranging from beliefs and aspirations to headaches, disappointments, and fits of anger. Other creatures undoubtedly have pains, expectations, and emotions. But having a mental state and representing another individual as having such a state are entirely different matters. The latter activity, *mentalizing* or *mindreading*, is a second-order activity. It is mind thinking about minds. It is the activity of conceptualizing other creature (and one self) as loci of mental life. (2006: 3)

Probabilmente, dopo il problema intorno alla natura della coscienza individuale, questo processo di attribuzione mentale, di costruzione concettuale di altre menti da parte di un individuo, è l'argomento più dibattuto all'interno delle scienze cognitive. Su come questa capacità si sviluppi e si strutturi, le numerose ipotesi sono riconducibili a una principale opposizione, che vede da una parte chi sostiene che l'uomo abbia geneticamente in sé una sorta di teoria del funzionamento mentale, proprio e altrui, e dall'altra chi sostiene che questa venga acquisita e continuamente rinnovata tramite continue simulazioni: la prima corrente sostiene così quella che è definita come una *Theory of Mind* (ToM); la seconda prende il nome, intuitivamente riconducibile al tipo di attività che presuppone, di *Simulation Theory* (ST). Non è nostro compito qui restituire la complessità del dibattito, quanto approfondire un minimo la seconda delle due ipotesi, in una sottoforma che include la pratica narrativa come supporto. È utile sottolineare, tuttavia, come l'idea che l'uomo abbia una teoria della mente, pregressa e indipendente dalla sua esperienza del mondo, sia recentemente caduta in un certo discredito, in quanto sembra sottolineare un'eccessiva autonomia dell'individuo che non darebbe ragione della sua capacità di adattarsi a situazioni sociali inedite, né spiegherebbe come questa teoria possa essere aggiornata lungo il corso dell'esistenza.

La seconda linea insiste invece sulla natura dinamica del processo, e ha il merito di considerare tanto il punto di partenza soggettivo (la mente dell'uomo come lettore), tanto l'oggetto di quest'attività, (le menti altrui come testo da interpretare), come polarità di transito di uguale importanza. In quest'ipotesi, infatti, la comprensione delle altre

menti avviene grazie al fatto che l'individuo attribuisce agli altri le medesime caratteristiche cognitive che egli possiede, gli stessi processi mentali, e per comprendere le loro azioni e le loro emozioni può così *simulare* mentalmente il loro comportamento e ricavarne per inferenza una serie di informazioni grazie alla propria esperienza:

A fundamental idea of ST is that mindreaders capitalize on the fact that they themselves are decision makers, hence possessors of decision-making capacities. To read the minds of others, they need not consult a special chapter on human psychology, containing a theory about the human decision-making mechanism. Because they have one of those mechanisms themselves, they can simply run their mechanism on the pretend input appropriate to the target's initial position. When the mechanism spits out a decisional output, they can use the output to predict the target's decision. In other words, mindreaders use their own minds to "mirror" or "mimic" the minds of others. This resembles what an aeronautical engineer might do to predict how a newly designed airplane will behave under specified aerodynamic conditions. He might first build a model of the plane and then let it fly in aerodynamically similar conditions, such as in a wind tunnel. The results of the simulation are taken as a predictor of what the real plane would do under the targeted conditions (Goldman 2003: 20)

L'attribuzione di processi mentali e, ancora prima, la sicurezza con cui interpretiamo le azioni degli altri come risultati di una mente, sono così il frutto di una sorta di duplicazione ipotetica e immaginaria, che l'individuo compie rispetto a ciò che vede. L'alterità, in questa ipotesi, è costruita così per analogia con ciò che sappiamo di noi, e che ci permette di simulare ciò che vediamo compiere dagli altri. Tuttavia, l'esempio di Goldman dell'ingegnere aeronautico pone un problema non da poco. Se è vero che non è necessario all'uomo consultare un manuale di psicologia per apprendere in modo nozionistico e astratto un'improbabile e universale teoria della mente, ma che la nostra interpretazione delle altre menti passa per un attivo processo di simulazione, si deve concludere che non possiamo comprendere azioni motivate da intenzioni estranee a qualunque nostra esperienza precedente? E se così non è, con quali informazioni possiamo portare la nostra immaginazione a costruire il modello mentale, di cui parla Goldman, con cui simulare quanto vediamo compiere da altri individui? Certo, la nostra esperienza diretta del mondo può essere una base sufficiente ad alcune simulazioni, ma la nostra capacità d'interpretazione non si estende forse anche a ciò che non abbiamo sperimentato, a ciò che

ci è estraneo e che non possiamo rispecchiare, ma che possiamo comunque immaginare e interpretare?

Come si sarà forse notato, è un problema simile a quello visto nel primo capitolo rispetto alle narrative innaturali, ma qui non si tratta dell'impossibilità di simulare l'esperienza di un animale parlante, o di un pronome di prima persona plurale, anche se, come vedremo, quanto stiamo dicendo per la simulazione potrà arricchire anche la nostra analisi di alcune innaturalità nella finzione. A fornire una possibile risposta, non in alternativa, ma a complemento dell'ipotesi simulativa, è stato il filosofo della mente Daniel Hutto, che in più sedi ha formulato e articolato quella che ha definito come una *Narrative Practice Hypothesis* (NPH). Nell'ipotesi di Hutto, il bagaglio informativo con cui possiamo interpretare le altre menti è in buona parte ricavato dalla nostra esperienza di ascolto e interpretazione delle narrazioni che hanno appunto come oggetto i comportamenti di altri esseri umani e le motivazioni mentali che li guidano, storie che Hutto chiama *folk-psychological narratives*. Alla domanda su come sviluppiamo una conoscenza tale da metterci in grado di leggere e attribuire processi mentali alle azioni che vediamo compiere da altri, e quindi di poterne simulare il funzionamento, Hutto risponde così che «the NPH claims that the normal route is through direct encounters with stories about people who act for reasons» (2008: 28).

Questi particolari tipi di storie, che per l'infanzia possono andare dalla forma letteraria di una favola alla più comune spiegazione data, in forma narrativa, dai genitori al bambino che chiede le motivazioni di un'azione esteriore che non riesce a comprendere, non sono semplici spiegazioni di regole o esemplificazioni di principi generali, ma forniscono un alto numero d'informazioni sul contesto, sulla biografia della persona che compie l'azione, sulle sue qualità psicologiche, e sulle possibili influenze di altri individui, o se si preferisce agenti narrativi, nelle sue immediate prossimità. Il bambino – ma quest'ipotesi non si arresta alla genesi della competenza del *mindreading*, che include la pratica narrativa come fondamentale anche nell'adulto – dalla storia *non deriva* quindi delle informazioni astratte con cui costruire modelli mentali, ma vede tutta questa serie di fattori contestuali, psicologici e sociali *in atto* nella loro dinamica e costruttiva cooperazione: i principii che queste storie veicolano, scrive infatti Hutto, «are revealed to children not as a series of rules but by showing them *in action*, through narratives, in their normal contexts of operation» (2008: 29, corsivo mio).

Su questa capacità della narrativa di restituire non semplicemente la rappresentazione di un evento, ma di codificarne l'esperienza con parametri complessi, che permettono all'individuo di parteciparne il funzionamento in azione, Hutto si avvicina a quanto abbiamo visto rilevare da Herman, sul versante narratologico. Entrambi, cioè, insistono sul potere cognitivo della narrativa poiché è in grado di restituire l'esperienza in forma non astratta, ma come l'intreccio di fattori mentali e contestuali in una particolare serie di eventi. Ecco, infatti, come Hutto spiega in modo esteso come queste *folk-psychological narratives* non siano meri elenchi di precetti e concetti, né schematiche concatenazioni di cause ed effetti:

our everyday skill involves much, much more than knowing in some thin, attenuated sense that a person has acted or might act thus and so because they have a certain belief/desire pairing and that they are not irrational. Alone, knowing all this would not be of much help in making a person's actions intelligible. In those interesting cases in which we might need to make sense of McX's [un individuo "X", n.d.r] action we would need a much thicker description not just of his psychological set, but of his character, his history, and his circumstances. In effect, we need to know his particular story. Sustained experience with folk psychological narratives primes us for this richer practical understanding by giving us an initial sense of which kinds of background factors can matter, why they do so, and how they do so in particular cases. Stories can do this because they are not bare descriptions of the current beliefs and desires of idealized rational agents. They are snapshots of the adventures of situated persons, presented in the kinds of settings in which all of the important factors needed for understanding reasons are described—that is, those that are relevant to making sense of what is done and why. (2008: 34)

In questo passaggio, Hutto non fa riferimento *esclusivamente* a narrazioni letterarie, ma queste ultime possono essere viste come la più completa realizzazione delle caratteristiche qui elencate, presenti già nelle storie raccontate oralmente, nelle *folk-psychological narratives* che circolano all'interno di una famiglia, di una comunità o in modo meno elaborato in qualunque forma di piccola narrativa interpersonale. Hutto individua il potere di questi racconti nel loro fornire ampie informazioni su diversi livelli: la storia del personaggio, i suoi tratti psicologici, il suo essere situato in un contesto. Questi fattori, come dovrebbe essere oramai chiaro, sono gli stessi parametri che abbiamo a lungo analizzato nel primo capitolo, sono quindi gli stessi elementi cognitivi su cui si struttura e

da cui viene ricostruita una narrazione finzionale. Anche le *folk-psychological narratives* che analizza Hutto, si compongono, infatti, tanto di azioni, quanto di motivazioni e intenzioni interne alla coscienza dei protagonisti, seguendo quella doppia e complementare partizione che Bruner descrive con la suggestiva metafora dei due paesaggi distinti, presenti in qualunque storia:

One is the landscape of action, where the constituents are the arguments of action: agent, intention or goal, situation, instrument, something corresponding to a "story grammar." The other landscape is the landscape of consciousness: what those involved in the action know, think, or feel, or do not know, think, or feel. The two landscapes are essential and distinct: it is the difference between Oedipus sharing Jocasta's bed before and after he learns from the messenger that she is his mother.

Come si è detto nel paragrafo sulle *fictional minds*, però, il paesaggio della coscienza dissemina tracce di sé anche nel paesaggio delle azioni, attraverso marche d'intenzionalità. Tuttavia, per quanto cognitivamente i processi mentali e intenzionali di un personaggio abbiano a volte la loro controparte visibile nei gesti che questo compie, la vera peculiarità del racconto letterario è quella, sottolineata da Herman e da Bachtin, di rompere l'ontologica «closure of consciousness», di portare l'«eccedenza di visione» a una profondità non sperimentabile in natura, collocandoci cioè, come lettori, direttamente nella mente del personaggio, nel vivo dei suoi processi cognitivi. Come ancora sottolinea Herman, per quanto l'evocazione di coscienze finzionali possa essere vista come un elemento di base di qualunque narrativa letteraria, il grado e le tecniche con cui questo è messo in rilievo variano di romanzo in romanzo, da genere a genere: «A key difference between narrative genres is the extent to which they foreground the factor of consciousness – highlight the impact of events on an experiencing mind – in the storyworlds that they evoke» (2009: 139). Per chi, come la Fludernik, vincola lo stesso concetto di narratività al grado in cui il romanzo pone al centro l'esperienzialità filtrata da una coscienza, è naturale concludere che, anziché vedere nello sperimentalismo del romanzo modernista una forma di declino della narratività, con le sue elaborate tecniche di resa del flusso di coscienza, vi veda invece il punto più alto di una parabola ascendente: Fludernik spiega, infatti, come «In my view narrative thus properly comes into its own in the twentieth century when the rise of the consciousness novel starts to foreground fictional consciousness» (1996: 20).

Nel romanzo in generale, e ancor più nel romanzo contemporaneo, allora, le virtù cognitive della narrativa, segnalate da Hutto nella sua NPH, non possono che presentarsi potenziate. Nel fornire al lettore una ancor più dettagliata e interna descrizione del funzionamento mentale di una coscienza, della morfologia del suo paesaggio, la letteratura sembra configurarsi come una risorsa potenzialmente inesauribile di situazioni che possono aiutare il lettore a crescere nella sua competenza di *mindreader*. Tornando, poi, all'idea di una cognizione sociale per simulazione, l'immaginazione necessaria al rispecchiamento in altre menti, non può che venire espansa dalla letteratura verso un ventaglio maggiore di possibilità. In particolare, Goldman individua un particolare tipo di immaginazione preposta alla simulazione che descrive come un *E- Imagination*, ossia un *enactement imagination* (2006: 149-151), la cui particolarità sta nel fatto di poter visualizzare una situazione, che vede protagonista una terza persona, dall'interno, per consentire al *mindreader* di ripercorrere l'azione *come se* fosse lui stesso a *compierla*, e non semplicemente ad osservarla. Inutile dire che questo tipo di prospettiva interna è esattamente ciò che la letteratura rende possibile, ed è quindi lecito ipotizzare che questo particolare tipo d'immaginazione simulativa possa essere enormemente arricchita dall'abituale frequentazione dei mondi letterari, e delle coscienze di cui ci permettono l'esperienza diretta, per quanto nell'obliqua mediazione del linguaggio. Parallelamente, si può supporre anche, come fa Goldman (286-290), una reciprocità funzionale: ossia che la risposta estetica utilizzi quest'immaginazione simulativa ogni volta che il lettore deve "mettersi nei panni" del protagonista. Lasciando la scienza discutere sulle eventuali criticità o i possibili ampliamenti di queste ipotesi, quello che a noi interessa è come, al momento attuale, sembra che anche per quel misterioso e affascinante transito da mente a mente, per quell'atto di lettura fondamentale alla cognizione sociale che è il *mindreading*, la narrativa possa essere se non il solo, uno dei principali strumenti da cui la nostra mente ricava le risorse per effettuare questo salto ontologico verso le vite degli altri.

È tempo, però di tirare le somme di quest'ultimo paragrafo e di passare a un'ultima definizione mutuata dalle scienze cognitive, e da cui questo lavoro prende il titolo, per approdare finalmente ai testi. Prima però, come per il primo problema affrontato, ossia il rapporto tra narrazione e identità, tentiamo un sorvolo negli autori, ancorando subito quanto detto sopra alla resa testuale che vedremo nella seconda parte.

I due problemi di cognizione sociale, ossia il problema dell'apporto esterno nella

costruzione narrativa del soggetto e di che cosa rende capace un individuo di leggere le menti altrui, sono in realtà correlati, e il loro laccio funzionale è la stessa pratica narrativa. Se, infatti, la nostra identità è il frutto *anche* della narrazione che ci vede come oggetto nelle storie raccontate da altri, a sua volta noi non solo *costruiamo* le identità altrui con le storie che produciamo su di loro, ma anche *leggiamo* e *interpretiamo* le loro menti grazie a una competenza narrativa che ci permette di simularne le intenzioni. In un certo senso, si deve ipotizzare una priorità genetica tra questi due meccanismi: per costruire una storia su una persona dobbiamo *prima* assegnarli una mente, e interpretarne le azioni e le intenzioni; in seguito, e solo in seguito, potremo costruire con queste interpretazioni la nostra versione della sua identità, con cui lui/lei, volente o nolente, sarà costretto/a a negoziare. In realtà, poiché entrambi i meccanismi sono già in atto, a influenzare la nostra lettura saranno anche le storie che già circolano intorno a questo individuo, che si mescoleranno al bagaglio di narrazioni da cui raffiniamo la nostra capacità di simulare. Vediamo, dunque, come si inseriscono questi due ulteriori argomenti cognitivi nei romanzi che analizzeremo.

Sorvolo II | Nel suo voluminoso studio sulle radici della soggettività moderna, il filosofo americano Charles Taylor individua una costante, riguardo alla costruzione dell'identità in epoca contemporanea, che può aiutarci a distendere il problema su un asse orizzontale. Taylor spiega come, in linea con quanto appena detto con le scienze cognitive, sia divenuto diffuso, intuitivo e non problematico il fatto che l'identità abbia le sue sorgenti all'"interno" dell'individuo, in un'imprecisata sede che può coincidere con un altrettanto imprecisato luogo del pensiero. Nella linea interno-esterno, la contemporaneità sembra essere caratterizzata da una costante progressione, o regressione, verso un *inwardness*, considerata la sede autentica in cui, con Socrate, cercare e conoscere noi stessi. Questa linea di pensiero, filosoficamente parlando, pesca nel passato, da Platone ad Agostino, come Taylor ampiamente mette in luce, ed è alla base della quotidiana quanto letteraria estensione metaforica della concezione spaziale dell'identità come interiorità:

In our languages of self-understanding, the opposition 'inside-outside' plays an important role. We think of our thoughts, ideas, or feelings as being "within" us, while the object in the world which these mental states bear on are "without". Or else we think of our capacities or potentialities as "inner", awaiting the development which will manifest them or realize the in the public world. The unconscious is for us within, and we think of the depths of fears which

dispute with us the control of our lives, as inner. We are creatures with inner depths; with partly unexplored and dark interiors. We all feel the force of Conrad image in *Heart of Darkness*.

Questa recessione conoscitiva, continua il filosofo americano, è frutto però di un'illusione, di una tensione solipsista, che non tiene conto della natura situata del soggetto nel mondo. Il primo e ultimo esito di quest'orientamento orizzontale, in forma di opposizione e mutua esclusione delle due parti, è il fatto di assegnare alla soggettività un luogo scuro, sicuro e distinto dall'esterno, una geografia interiore già costituita, da visitare e non da costruire. Si tratta di una fallacia fenomenologica che abbiamo già affrontato, e i termini in cui Taylor la descrive sono davvero vicini a quelli utilizzati da Dennett o Gallagher, a proposito della costruzione narrativa del *self*:

So we naturally come to think that we have selves the way we have heads or arms, and inner depths the way we have hearts or livers, as a matter hard, interpretation-free fact. Distinction of locale, like inside and outside, seem to be discovered like facts about ourselves, and not to be relative to the particular way, among other possible ways, we construe ourselves. For a given age and civilization, a particular reading seems to impose itself; it seems to common sense the only conceivable one. Who among us can understand our thought being anywhere else but inside, 'in the mind'? Something in the nature of our experience of ourselves seems to make the current localization almost irresistible, beyond challenge. (1992: 112)

Nei mondi che in cui stiamo per entrare, è precisamente questa certezza di una realtà indipendente, solida e localizzata del soggetto a essere contestata. Più che sostenere però che questi romanzi prendano una posizione statica rispetto al problema, proponendo una soluzione alternativa all'idea d'interiorità che Taylor rileva essere intuitivamente «beyond challenge», questi racconti sono vere «challenging fictions» (Mahaffey 2007) non solo per la fatica che costano al lettore nella complessa risposta estetica a cui lo costringono, ma perché affrontano il problema come una sfida interna allo stesso materiale dell'illusione narrativa del soggetto, ossia sfruttando gli stessi mezzi con cui questa si perpetra: il linguaggio e l'immaginazione. In questa scrittura di ricerca, l'asse interno-esterno non è annullato, ma diversamente sbilanciato di volta in volta verso uno dei due poli.

In Beckett, la linea interno-esterno è resa tramite quella che potremmo definire come una vera *cromotopia* di luce e oscurità. L'intera sua opera può essere letta come una

regressione dalla luce dell'esterno (della socialità, del mondo), verso il buio dell'interiorità (della mente, alle sorgenti dell'identità e della narrazione). Quest'approdo all'interno della mente stessa non è però motivato dalla fiducia che in questa intimità cognitiva ci sia qualcosa di più vero di ciò che è all'esterno, quanto dal fatto che se tutto è un'illusione narrativa, occorre guadagnare il centro di gravità per smascherare quella che ne *L'Innomable* è definita come la «stupide hantise de la profondeur» (Beckett [1953] 2004: 10). Se nelle prime prove di scrittura Beckett metteva in luce l'esitazione dei suoi protagonisti tra l'interno e l'esterno, dove Belacqua – il dantesco alterego irlandese di *More Pricks than Kicks* – rigettava entrambi in quanto falsi territori delle idee, trovando riparo nell'incoscienza di un movimento fine a se stesso, o Murphy a fatica cercava di recedere verso il piacere apparentemente più sicuro della propria mente, dalla *Trilogia* in poi il lettore si trova confinato nella prospettiva interna della mente di un narratore che indaga le ragioni stesse del suo narrare. Che questa figurazione narrativa corrisponda al problema cognitivo del rapporto tra narrazione e identità, di cui Beckett cerca di smagliare la tenuta e di rivelare il cortocircuito, dovrebbe poi apparire chiaro. Quanto detto per Beckett nel paragrafo sul *narrative self*, così, può essere qui completato alla luce dei due relativi problemi di cognizione sociale. Se l'obiettivo è colpire il centro da cui le storie colano e si moltiplicano, capire questo inesausto bisogno di far circolare finzioni, non basta smascherare la narrazione come pratica sociale, occorre vedere cosa accade se l'esterno viene eliminato dal problema, e il centro di gravità narrativa viene isolato e lasciato solo con se stesso. Si sarebbe tentati di definire il mondo della *Trilogia*, almeno da *Malone meurt* in poi, come un «one-person world», secondo la definizione di Dolezel (1998), ma in realtà è proprio il concetto di “persona” la soglia che Beckett cerca qui di superare. In breve, risalire alla sorgente di tutte le narrazioni che possono scaturire o riguardare un individuo, per scoprire le qualità di questa sorgente, o la sua stessa inesistenza. Il secondo problema legato alla cognizione sociale, ossia il potere cognitivo delle storie per la comprensione delle altre menti, viene però reintegrato in questo isolamento.

Già a partire da *Molloy*, infatti, la retrocessione verso l'origine delle storie è accompagnata dal tentativo di capirne il potenziale cognitivo verso l'esterno. A porte chiuse, però, in una *inwardness* sempre più patologica – ma, come vedremo, patologia e normalità convergono nel paradosso dell'identità narrativa – l'esterno diventa il mondo stesso dei racconti che si producono internamente alla narrazione, come in un laboratorio

dove si fanno esperimenti in scala ridotta; in questo caso con personaggi costruiti e mossi dal narratore per animare modelli mentali e comprendere qualcosa sulla natura umana, in breve come esercizio di formazione per un futuro *mindreading*. Molloy, ad esempio, è narratore e personaggio di un mondo che lui stesso crea, e in cui cerca di avvicinare chi lo popola nel tentativo, sempre frustrato, di raccogliere informazioni sul funzionamento del mondo e degli uomini, quell'esteriorità luminosa negata e riprodotta in scala nella narrazione. Con l'amara comicità beckettiana, è respinto dalle sue stesse creature; in uno di questi delusi contatti, ecco come Molloy spiega la natura cognitiva del suo bisogno di storie:

Il a un peu peur, un peu pitié de moi. Je le dégoûte passablement. Je ne suis pas joli a voir, je ne sens pas bon. Ce que je veux ? Ah ce ton que je connais, fait de peur, de pitié, de dégoût. *Je veux voir le chien, voir l'homme, de près, savoir ce qui fume, inspecter les chaussures, relever d'autres indices.* Il est bon, il me dit ceci et cela, m'apprend des choses, d'où il vient, où il va. Je le crois, je sais que c'est ma seule chance de – ma seule chance, je crois tout ce qu'on me dit, je ne m'y suis que trop refusé dans ma longue vie, maintenant je gobe tout, avec avidité. *Ce dont j'ai besoin c'est des histoires, j'ai mis longtemps à le savoir.* (Beckett [1951] 1982 : 15, moi il corsivo)

Ma è ne *L'innomable* e in *Company* che si trovano le radicalizzazioni di tutti e tre i problemi cognitivi visti fino ad ora, ed è per questo che ho scelto questi testi come casi di studio. Sono i punti supremi di arrivo di un percorso di rara coerenza, ed è per questo che saranno fatti opportuni rimandi alle opere precedenti, in particolare della trilogia degli anni cinquanta. In una frase, Beckett dedica la sua intera carriera di scrittore a indagare il potere cognitivo della narrazione, cercando di indebolirne dall'interno i presupposti, in una negazione che è anche e prima di tutto, però, mostrazione e indagine – e quest'indagine non distrugge, alla fine, ma conferma la resistenza del suo oggetto.

Per il Gadda della *Cognizione*, come già detto per il primo problema, la via non è negativa, ma sottrattiva. Per quanto riguarda il potere della narrativa nella cognizione sociale, però, questo è mostrato nella sua potenziale devianza e difformità. Se da un lato il personaggio di Gonzalo, la sua coscienza e il suo sé viene silenziato, l'affollato contesto sociale che lo circonda e accerchia è ricco, debordante di storie sul suo conto. Se, insomma, il suo *narrative self* viene dall'interno indebolito, con una mozione di sfiducia e uno sfondamento delle barriere del solipsismo di cui prima Gonzalo sembra fosse vittima,

la parte esterna sembra non lesinare il suo compito costruttivo. Questo, però, è deviato verso dal fraintendimento del popolo che non è in grado di leggere le intenzioni del suo silenzio, che colma con storie favolose e iperboliche che sono quanto di più lontano dalla sua sofferenza. Gadda, insomma, mette in scena il potere della circolazione narrativa a livello sociale, ma ne mostra il pericolo della devianza verso il pregiudizio che genera, all'opposto di una corretta interpretazione narrativa delle intenzioni, un'incolmabile distanza tra l'identità del personaggio, che a mala pena emerge dalla sua interiorità e dalla sua storia personale, e le altre menti, che più che personaggi e coscienze testuali diventano una sola mostruosa coscienza di massa, affamata di chiacchiere più che di storie. Tanto l'importanza, in negativo, della costruzione narrativa del soggetto nel suo versante sociale, quanto la minaccia di cattive storie che generano pericolosi e fallimentari *mindreaders*, sono così oggetto di indagine in Gadda, tanto quanto la debole e porosa costruzione dell'identità individuale. Il tutto, ma questo vale per tutti gli autori scelti, non viene semplicemente discorsivizzato, ma il lettore fa esperienza del vuoto cognitivo lasciato dalla coscienza di Gonzalo, che non viene praticamente costruito come mente finzionale, e della conseguente costruzione di ricavarla per inferenza dalle narrazioni che su di lui vengono fatte, per poi dubitare, in uno stadio ulteriore, della loro veridicità.

Ne *L'Adalgisa*, invece, è Gadda stesso, come già detto, a sperimentare come si possa con le storie avvicinare un'altra mente, quale siano cioè le modalità narrative che ne permettono la costruzione e la decodifica. *L'Adalgisa* è, anche qui, un banco più generale di prove narrative, dove Gadda estende la sua ricerca a tutti gli aspetti cognitivi della pratica scrittoria: per progressivi spostamenti, scosse e avvicinamenti, infatti, sembra indagare i funzionamenti di base della costruzione di mondi e personaggi, per poi continuamente deluderne la stabilità, in un atto di sfiducia verso la veridicità cognitiva della narrazione, che è allo stesso tempo fascino e costrizione umana.

Con questo ultimo sorvolo, siamo finalmente arrivati quasi alla fine dell'esibizione teorica, sulla soglia della prassi testuale che, per quanto ristretta nella proporzioni di questo lavoro, dovrebbe soddisfare le ipotesi disseminate lungo il primo capitolo, quanto rendere più veloce il passo sui problemi cognitivi appena illustrati. L'ultima mossa teorica, allora, è quella con cui, in una prima chiusura circolare, si dà ragione del titolo scelto per questo studio, che come anticipato l'ulteriore, ultima e prima mutazione, dalla

filosofia della mente, in particolare da Richard Menary. Si tratta, cioè, di chiarificare il quarto punto sollevato nella definizione data di mondi cognitivi, quello riguardante la pratica non solo narrativa, ma scrittoria, vista come pensiero in azione.

Narrazione ed Extended Mind | **Writing is thought in action**

Nel suo oramai classico studio su *Orality and Literacy*, Walter J. Ong (2004), riprendendo le resistenze che Platone esprimeva nel *Fedro* sulla possibile pericolosità della scrittura, in quanto esterna all'interiorità dell'uomo e potenzialmente nociva per essa, spiegava come, invece, la scrittura non vada vista come un ostacolo al funzionamento della mente umana, ma come una sua integrata e metabolizzata *tecnologia*:

Plato was thinking of writing as an external, alien technology, as many people today think of the computer. Because we have by today so deeply interiorized writing, made is so much a part of ourselves [...], we find difficult to consider writing to be a technology as we assume printing and computer to be. [...] To say writing is artificial is not to condemn it but to praise it. Like other artificial creation and indeed more than other, it is utterly invaluable and indeed essential for the realization of fuller, interior, human potentials. Technologies are not mere exterior aids but also interior transformations of consciousness, and never more than when they affect the word. Such transformations can be uplifting. Writing heightens consciousness. Alienation from a natural milieu can be good for us and indeed is in many ways essential for full human life. To live and to understand fully, we need not only proximity, but also distance. This writing provides for consciousness as nothing else does. (81-82).

Nella prospettiva di Ong, la scrittura come tecnologia non è un semplice aiuto per velocizzare o modificare quanto la mente umana poteva già fare interiormente, ma è nel processo stesso, nell'utilizzo del mezzo scrittorio che la mente umana viene potenziata nell'interazione con esso. La tecnologia della scrittura, insomma, non replica o traduce ma costruisce un'inedita e diversa consapevolezza dell'argomento di cui si scrive, accrescendone o modificandone il grado di coscienza.

Con quasi vent'anni di scarto, la riflessione di Ong sembra anticipare sorprendentemente la tesi che due filosofi della mente, Andy Clark e David Chalmers,

formuleranno sui confini allargati della mente, un'ipotesi, oggi al centro di un diffuso e produttivo dibattito interno alle scienze cognitive, che ha preso il significativo nome di *extended mind* (Clark e Chalmers 1998). La domanda, a cui quest'ipotesi cerca di dare una risposta innovativa, è sinteticamente riassunta nella prefazione che Richard Menary ha redatto, in un volume da lui curato e dove si raccolgono gli ultimi contributi dei sostenitori e dei critici di questa linea, all'interno delle contemporanee scienze cognitive: «The extended mind begins with the question “where does the mind stop and the rest of the world begin?”» (2010: 3). Intuitivamente, così come per la *inwardness* citata da Taylor, la risposta sembrerebbe scontata: la nostra mente inizia e finisce dentro di noi, corrisponde alla nostra interiorità, alle segrete dei nostri processi mentali. La tesi di Clark e Chalmers, come si può dedurre dalla sua esplicita etichetta, è niente meno che l'opposto di questa visione che, nell'arena scientifica, si definisce come “internalista”. Per i due filosofi la barriera tra interno ed esterno è una ripartizione concettuale che non corrisponde all'effettivo funzionamento dei nostri processi mentali, e il perimetro della mente va ridisegnato, la sua chiusura cognitiva va, riprendendo il titolo di un volume di Menary – tra i più attivi sostenitori dell'ipotesi di una mente estesa – «unbounded» (2008), liberata dai lacci di un'eccessiva intimità.

Per comprendere meglio che cosa significhi questa estensione della mente, può essere utile recuperare ulteriormente la distinzione tra interno ed esterno, che nella filosofia della mente ha un suo corrispettivo in due visioni distinti sul funzionamento dei processi cognitivi: una visione internalista, appunto, e una externalista. Con la prima, è anche qui anche qui intuitivo, la mente è vista come la sede geneticamente primaria dei processi mentali, la guida cognitiva che direziona dall'interno il nostro rapporto con il mondo, tramite rappresentazioni mentali, e altri processi concettuali, che possono divenire o meno visibili all'esterno. La mente, insomma, è la sola sede causale di quanto facciamo e pensiamo. Nell'opposta visione externalista, va da sé, il rapporto causale è enfatizzato nella direzione opposta, ossia dando una priorità al contesto, a ciò che dall'esterno influenza e causa i nostri processi cognitivi, come pensieri, percezioni e azioni. Per entrambi questi due antitetici approcci alla cognizione, tuttavia, non è necessario ridefinire il territorio della mente, estendendolo: le due polarità rimangono intatte, ma ciò che si discute è la loro funzione genetica, una questione di priorità temporale e causale. L'ipotesi di Clark e Chalmers, invece, mira proprio ad indebolire l'opposizione tra interno ed esterno, e più di

tutto a ridisegnare i confini della mente stessa. In generale, la loro idea è che nell'interazione tra interno ed esterno, tra mente e mondo, ci siano particolari casi in cui ciò che è all'esterno viene incorporato nel processo cognitivo, e lo guida e coordina attraverso specifiche caratteristiche: «when those features play the right sort of role in driving cognitive processes [...] the mind extends into the world» (Clark e Chalmers 2010: 33).

Per comprendere meglio questa legge generale, è più facile scendere nel particolare e, nello specifico, verso quel singolare tipo d'interazione già indicata da Ong, tra uomo e tecnologie. Così come per Ong, anche nella definizione di *extended mind*, il più facile esempio di cooperazione tra mente ed entità esterne è l'utilizzo di un computer. Si pensi, come caso limite, al ruolo cognitivo che questo può giocare, in persone affette da disturbi della memoria come l'Alzheimer, nel giungere in un luogo, a una data ora, per un dato motivo. L'esempio, portato da Menary, è il seguente (2010: 8-9). Due persone devono raggiungere il MoMa di New York per una mostra: la prima, priva di disturbi cognitivi, sfrutterà la propria memoria biologica per arrivare puntuale, al giusto indirizzo, e nella giusta sala; una seconda persona, affetta da Alzheimer, invece, potrà sfruttare il proprio notebook come memoria esterna, da cui recuperare, ogni volta, le informazioni non trattenute dalla memoria biologica. In questo esempio, però, parlare di memoria "esterna" può essere fuorviante, in quanto, questa la tesi dell'*extended mind*, il notebook viene ad essere parte fondamentale del processo cognitivo che consente alla persona di compiere l'azione: come scrive Menary, l'individuo e la tecnologia, qui, «appropriately coupled, constitute a cognitive system» (2010: 17) Ecco, infatti, i due termini fondamentali nella definizione di una *extended mind*: da una parte l'idea di "collegamento", di unione di interno ed esterno; dall'altra, il risultato di questa unione come un autentico "sistema cognitivo". In breve, in quest'esempio si fa evidente come la tecnologia esterna non sia un semplice supporto ai processi mentali che avvengono all'interno dell'individuo, un aiuto per ciò che già è in corso, ma la sua stessa condizione di possibilità.

Come spiegano Clark e Chalmers, le barriere della mente e della cognizione si aprono a una doppia circolazione, e il sistema di accoppiamento funzionale che ne risulta assume un'autonomia non vicaria rispetto a ciò che avviene all'interno, ma la stessa sede del processo mentale si estende in questa unione, le corrisponde: «In these cases, the human organism is linked with an external entity in a two-way interaction, creating a *coupled system* that can be seen as a cognitive system in its own right» (2010: 29). La differenza tra

una semplice prospettiva externalista e una visione della mente nelle sue estensioni è che, nella prima, il rapporto tra esterno ed interno sottolinea un'asimmetria a favore di una priorità causale di ciò che sta al di fuori della mente, mentre nella seconda interno ed esterno vengono parificati in un quello che Clark e Chalmers definiscono come un *parity principle*, secondo cui, nel momento in cui l'individuo interagisce con un'entità nel mondo «that part of the world *is* (so we claim) part of the cognitive process» (2010: 29).

Il modo più semplice per distinguere tra la linea externalista, e questa più recente e, a mio modo di vedere, convincente e affascinante proposta, è affrontare il problema da un punto di vista causale. Mentre gli externalisti mettono in rilievo il grado di influenza che il contesto e le entità con cui l'uomo interagisce hanno nei suoi processi mentali, l'idea di una mente estesa insiste su particolari tipi di accoppiamenti causali (o *causal coupling*, Menary 2010: 3), in cui è impossibile stabilire una priorità d'influenza, ma in cui le due polarità si fondono in un solo sistema cognitivo. È l'attività stessa a creare il processo e riterritorializzare la mente all'esterno, ed è per questo che questo tipo di prospettiva externalista è aggettivata, per distinguersi, come un *active externalism*, in cui, come spiega Menary:

The coupled system constitutes a cognitive system. It is not simply that the external features, to which the organism is interactively linked, have a causal influence on the cognitive processing of the organism; rather, the interactive link *is* the cognitive processing. Therefore, active externalism is a constitutive thesis, not a merely causal one, as encapsulated by the slogan “cognitive processes ain't (all) in the head” (2010: 2).

Il gesto cognitivo con cui la mente si estende, quindi, è quanto più lontano dall'idea di un transito, di un'esternalizzazione di contenuti interni, attraverso un mezzo che ne veicoli, supporti o velocizzi l'elaborazione o l'espressione. Non ci sono collegamenti che avvengono in funzione di o grazie a processi mentali, ma è il collegamento stesso ad *essere* un processo cognitivo, e la mente – poiché con questo termine non si individua che il suo stesso movimento; non c'è mente, insomma, che non sia processo mentale – viene a coincidere, nel momento dell'interazione, ad coincidere con l'unione di interno ed esterno, in un più ampio circolo e in una produttiva e costitutiva estensione.

In che modo, allora, questa idea di una *extended mind* può essere messa in rapporto con il linguaggio e, per quel che ci riguarda, con quel particolare tipo di linguaggio che è la

scrittura? Anche qui, basta ritornare alla riflessione di Ong, per contrastare un approccio ingenuo al mezzo scrittorio, frutto di un'abitudine dovuta alla quotidianità dell'uso che di questo facciamo. Come abbiamo già detto, per quanto il concetto di tecnologia sia intuitivamente più riconducibile all'esempio di un calcolatore elettronico, e così la stessa idea di mente estesa è più facilmente comprensibile nell'interazione che l'uomo può compiere con un computer, non di meno il linguaggio, e la sua forma scritta, sono a tutti gli effetti tecnologie e, nei termini filosofici appena visti di un esternalismo attivo, entità esterne con cui la mente entra in contatto. Clark e Chalmers, infatti, spiegano come, tra gli esempi possibili di estensioni della mente:

Language may be an example. Language appears to be a central means by which cognitive processes are extended into the world. Think of a group of people brainstorming around a table, or a philosopher who thinks best by writing, developing her ideas as she goes. It may be that language evolved, in part, to enable such extensions of our cognitive resources within actively coupled systems (2010: 32)

Chiunque abbia dovuto lavorare con il linguaggio, che sia o meno un filosofo, conosce la differenza tra l'elaborazione di un pensiero fatta mentalmente o oralmente, e al contrario alla sua articolazione scritta. Il fatto che i due risultati non possano spesso essere comparati, a tal punto che si potrebbe sostenere che in un certo senso non siano nemmeno lo stesso pensiero, è quanto si cerca di mettere in luce nel passaggio appena citato: in effetti, nella prospettiva di una mente estesa, i due pensieri *non* coincidono, poiché *non è la stessa mente a compierli*. Il filosofo in realtà non pensa “meglio” scrivendo, ma sviluppa, collegandosi al mezzo scritto, un nuovo sistema cognitivo che gli permette di articolare pensieri grazie alle particolarità del mezzo tecnologico su cui la sua mente si estende. È l'azione stessa di scrivere che costruisce il pensiero nel suo farsi («as she goes»), e nel suo svolgersi temporale lo modifica in continuazione.

Il filosofo che più si è occupato di questa particolare declinazione della teoria di una *extended mind* applicata all'attività di scrittura è senza dubbio Richard Menary, che al rapporto tra scrittura e pensiero ha dedicato molti contributi. Riprendendo un articolo di Harris (1989) sul rapporto tra pensiero e linguaggio, Menary pone una semplice domanda, che però restringe subito il fuoco della sua idea: piuttosto che chiederci come la scrittura supporti il pensiero, occorre chiedersi come questa «make possible or foster forms of

thought which were *previously difficult or impossible*» (Menary 2007: 622, mio il corsivo). La risposta, anticipata dalla tesi più generale sul funzionamento dei *coupled systems* di una *extended mind* che abbiamo visto, è che la scrittura sia allo stesso tempo veicolo del pensiero, inteso come materiale d'uso, e materiale formante di un processo mentale, e che per questa doppia e sincronica qualità può condurre a pensieri difficili o impossibili prima del suo collegamento, come entità esterna, con la mente dell'individuo. In breve, la scrittura da mezzo esterno, nel processo mentale diventa parte della cognizione e la orienta con le sue particolari componenti (grammaticali, sintattiche, lessicali, e fisiche – e queste ultime possono spaziare da carta e penna, a sistemi più elaborati).

Lontano da essere una forma di stoccaggio esterno d'informazioni già formulate, o un'espressione esterna dell'interiorità, quindi, la scrittura genera un funzionamento specifico del pensiero, attraverso le sue intrinseche componenti, che diventano parte attiva della struttura del pensiero stesso. Come scrive Menary, chiudendo con la formula che dà il titolo a questo studio, la manipolazione della scrittura permette di formare pensieri che senza la sua intergrazione in un sistema cognitivo non saremmo in grado di generare con un'interna sollecitazione neuronale: «The manipulations I can perform on external vehicles go beyond what I can achieve neurally. As such, there is a clear sense in which writing goes beyond simple external storage, *writing is thought in action*» (2007: 630). Tra pensiero e scrittura non c'è, quindi, una distanza che si colma in un transito causale unidirezionale, come tra un input e un output, ma la manipolazione della scrittura genera una *cognitive integration* (Menary 2007: 622; Menary 2008) con cui il processo mentale viene a coincidere con l'azione stessa di scrivere, e la scrittura a sua volta diventa pensiero in azione. Tutto questo, prosegue Menary, porta a due sensi complementari attraverso cui l'equivalenza tra pensiero e scrittura può essere descritta, che ruotano attorno al concetto fondamentale, anche per questo lavoro, di *manipolazione*:

Creating and manipulating written sentences are not merely outputs from neural processes but, just as crucially, they shape the cycle of processing that constitutes a mental act. Completing a complex cognitive, or mental, task is enabled by a co-ordinated interaction between neural processes, bodily processes and manipulating written sentences. Consequently, there are two complementary senses in which writing is thinking, firstly there is the sense in which the act of writing is itself a process of thinking. Secondly there are the enduring products of this process – the vehicles of thought – written sentences. These vehicles are manipulated in a variety of ways

and these manipulations are further examples of thinking in action. (2007: 622)

Quello che Menary sottolinea qui è come quel particolare pensiero che è il pensiero scritto, utilizza però la stessa scrittura come materiale. In questo senso possiamo dire che la scrittura è allo stesso tempo un pensiero in azione e un'azione, una manipolazione, della scrittura stessa. Il veicolo esterno della scrittura è, insomma, esso stesso modificato e manipolato, tanto quanto questo manipola e modifica la parte interna del processo mentale, secondo il *parity principle* visto poco fa. Questo principio di reciprocità è, sotto un altro nome, descritto in altra sede da Clark come un principio di causazione reciproca e continuata, che così recita: «Continuous reciprocal causation (CRC), occurs when some system S is both continuously affecting and simultaneously being affected by, activity in some other system O» (2008: 24). Il sistema della scrittura, nel nostro caso, e il sistema interno del processo mentale, che semplificando possiamo fare coincidere con le intenzioni del manipolatore, vengono entrambi esposti a modifica in un'alternanza costruttiva e continuata, che è lo stesso processo mentale di una scrittura come pensiero in azione. Arrivati finalmente a dare ragione del titolo di questo lavoro, è tempo di portare quanto detto verso la letteratura, e a supporto della qualifica cognitiva data ai mondi che tra poco si vedranno nella seconda parte, che sarà un'appendice applicativa per tutto quanto detto finora.

Per quanto Clark e Chalmers facciano l'esempio di un filosofo che pensa scrivendo, né loro né Menary intendono descrivere, con le loro riflessioni su linguaggio e scrittura nei termini di una mente estesa, un processo di creazione estetica. Tuttavia, partendo dai due sensi descritti da Menary, con cui si deve intendere la scrittura come pensiero in azione, mi pare che il portare la sua riflessione sul piano estetico, soprattutto alla luce di tutti gli elementi visti nel primo capitolo, non sia né difficile, né tantomeno una forzatura, ma semmai una naturale espansione del discorso scientifico di base, che intende descrivere un fenomeno cognitivo più generale, verso la sua massima sofisticazione artistica. Vero è anche l'opposto, ossia che un'analisi della scrittura come pensiero in azione nel racconto letterario può rinforzare, per maggiore evidenza, anche il livello più quotidiano della cognizione scritta, di modo che la teoria della narrazione può restituire quanto prende in prestito dalle scienze, magari rinnovandone la prospettiva. Non è questo, in questa sede, il mio obiettivo, piuttosto una possibile apertura per future indagini, che riprenderò nella

conclusione. Qui, invece, è il momento di chiarire come penso che il discorso sulla mente estesa e la sua declinazione sulla scrittura, come pensiero in azione e non come semplice mezzo espressivo, mi paia un apporto importante, non solo metaforico, per descrivere che cosa intendo per mondi cognitivi.

Se è lecito, come credo, portare le riflessioni di Clark, Chalmers e Menary in campo letterario, è altrettanto lecito chiedersi, come per la categoria stessa di mondi cognitivi, se non siano tutte le narrazioni romanzesche definibili come pensieri in azione. Sì e no. La risposta affermativa riguarda il fatto che, certo, non è possibile né sensato pensare che ci siano autori che più di altri pensino con la scrittura, nemmeno i peggiori romanzieri, di cui lascio a voi immaginare gli esempi più disparati. D'altra parte, e questa è la mia ipotesi, ci sono autori le cui narrazioni mostrano tracce più evidenti di questo processo mentale esteso nella scrittura, di questa reciproca causalità tra la plasticità e la natura del materiale e la struttura del pensiero che lo modella, autori che sembrano più consapevoli di altri o più disposti o predisposti a utilizzare la forma come pensiero in azione. In particolare, per quella particolare ridondanza cognitiva che ho descritto in quattro punti, il fatto che gli autori che ho scelto facciano oggetto del loro pensiero la stessa narrazione, ne discutano o deformino il potenziale cognitivo (quindi, e prima di tutto, riconoscendolo) in rapporto all'identità o alla socialità, rende la vicinanza tra forma e contenuto ancora più stringente di quanto già, nell'ipotesi della mente estesa, non debba essere postulata.

La vecchia e quasi dismessa, dalla critica spesso più in apparenza che in sostanza, opposizione tra forma e contenuto, che ha generato interessanti battaglie nella teoria e nella filosofia della letteratura, può ancora, infatti, essere rigenerata, per poi essere nuovamente invalidata, con una certa utilità all'interno di quanto stiamo dicendo. L'idea di una scrittura come pensiero in azione porta con sé delle conseguenze rispetto al contenuto del pensiero stesso: vale a dire che quest'ultimo, in quanto risultato del processo mentale, viene fatto coincidere con l'azione stessa, e non pregresso ad essa o da essa derivato (si parla, infatti, di *underived content*, Menary 2010). Un'intuitiva trasposizione di questo rilievo nella teoria della narrazione potrebbe far supporre che un'analisi formale, una rinascita dell'approccio strutturale, sia l'unica possibilità legittimata di analisi, in quanto se il pensiero si forma *nella* forma, così come il suo contenuto, il testo sembra assumere quella centralità che abbiamo all'inizio di questo studio contestato. Al contrario, mi pare che l'idea che l'atto di scrittura sia un atto di cognizione integrata tra l'individuo e il mezzo, il materiale specifico

della tecnologia scrittoria, sia la soluzione che permette di non dismettere il lascito strutturalista, ma di riconvocarlo per illuminare il pensiero nella forma, ossia l'atto cognitivo che l'ha generata. D'altra parte, quest'ultimo spostamento potrebbe indurre a temere che si stia cadendo, ancora nuovamente, nell'errore opposto di una «intentional fallacy», cercando di risalire dalla forma all'intenzione autoriale. Anche qui, credo che il merito delle riflessioni sull'*extended mind* sia quello invece di restare più sull'azione che sull'intenzione, e in particolare sul rapporto tra azione, forma ed *effetto*. Questa nuova e ultima triade ci permette un ulteriore giro di vite, e poi potremo, con credo condivisa soddisfazione, passare ai testi.

Mondi cognitivi | **La cognizione nella forma**

Nel suo breve e fondamentale studio sul funzionamento della *Literary Mind*, ossia su alcuni processi cognitivi della mente nello specifico della pratica letteraria, Mark Turner (1996) si sofferma sulla metafora che vede il pensiero come un movimento fisico, esteso nella diade THE THINKER IS A MOVER AND A MANIPULATOR (43). La metafora del movimento e della manipolazione, come s'intuisce, ha un primo dominio di appartenenza che è quello corporeo, del pensiero come movimento del corpo e può essere, dice Turner, declinata in due modi differenti. Vediamoli entrambi, sebbene sia solo il secondo a riguardarci:

For example, when we wish to tell the action-story of a mathematical or scientific discovery, we can say that the thinker *began from* a certain assumption, was *headed for* a certain conclusion, *stumbled over* difficulties, *moved faster* or *slower* at various times, had to *backtrack* to correct mistakes, *obtained part of* the solution but was still *missing* the most important part, had a notion of *where to look for it*, began at last to *see it*, *followed it* as *it eluded* her, finally *got to* *ne finger on it*, *felt it slip nearly away*, but at last *got it*. [...] This is a case in which an actor in a nonspatial story of thinking is understood by projection from a spatial action-story of moving and manipulating. There is a second highly productive scenario of a thinker is a mover and a manipulator in which the body is not moving through space but rather manipulating objects as instruments, tools, or aids to fabrication. When we talk of cognitive “instruments” or conceptual “tools” or of “piecing together a story”, we are understanding the action of thought by projection from the body action of manipulation, specifically manipulation of the purpose of

Se nel primo esempio la metafora serve a spazializzare un percorso del pensiero, nelle sue partenze, soste e retromarcia, nel secondo esempio il pensiero è concretizzato come gesto fisico di manipolazione, come azione su un materiale o di cooperazione con uno strumento. L'efficacia della metafora è evidente anche nelle scienze cognitive, come abbiamo visto; nel momento in cui Menary deve definire la scrittura come pensiero in azione, infatti, usa l'idea di una manipolazione del veicolo cognitivo della scrittura, ossia la modellazione, variazione e combinazione dei suoi specifici elementi. Dobbiamo, quindi, concludere che anche l'ipotesi di una scrittura come pensiero in azione, in cui la mente si estende oltre i suoi confini – altro concetto spaziale – altro non sia che l'applicazione di una metafora piuttosto comune, traslata in campo cognitivo? Non mi pare. Penso piuttosto che lo stesso senso metaforico indicato da Turner possa essere portato, grazie a quanto detto sull'*extended mind*, oltre il semplice concetto, verso una direzione più cognitivamente pragmatica.

In altre parole, l'idea di una scrittura come manipolazione non serve a spiegare in senso metaforico un processo che avviene in altro modo, ma è esattamente ciò in cui il processo di scrittura consiste, è l'azione attraverso cui il pensiero scritto, l'atto mentale di pensare con la scrittura, viene costruito e costituito. Nella metafora di Turner, ed è questo forse il motivo che la rende una buona partenza, ma un'immagine parziale del processo di scrittura, manca questo lato costruttivo della manipolazione, manca insomma il vettore di ritorno in cui il manipolatore è a sua volta manipolato in quel processo di causazione reciproca e continuata (CRC) che rende l'azione scrittoria un pensiero in azione. Ed è proprio questa doppia direzione che, a mio parere, è particolarmente evidente nei mondi narrativi che ho scelto. In essi, «the purpose of manufacture» mi pare non preceda, in senso teleologico, la scrittura, ma si costruisca con essa. Il “principio di parità” tra le due parti vincolate nel processo di creazione estetica, ossia l'autore e il mezzo scrittoria, così come il “principio di causazione reciproca”, mi pare portino a una conclusione che vede centrale, nella manipolazione della forma, una *doppia dislocazione dell'effetto* di quest'attività: se l'autore agisce sulla forma per generare su di essa un particolare effetto, a sua volta questa modificazione sortisce un effetto sul suo processo creativo; l'insieme di questi due effetti combinati e in continua alternanza genera quel circolo cognitivo che è definito come

pensiero in azione. Riformulando la metafora di Turner, allora, nell'ipotesi guadagnata dal dibattito sull'*extended mind*, THE THINKER IS A MANIPULATOR AND A MANIPULATED.

E non c'è dubbio che gli autori presi in esame siano dei grandi manipolatori della forma. Tuttavia, come già rilevato, questa doppia circolazione non può essere limitata a un certo periodo o genere narrativo, ma deve, per assumere validità, valere per ogni tipo di pratica narrativa, poiché anche la più semplice e non estetica scrittura è un pensiero in azione. Rifacendo nuovamente il punto sulla categoria di mondi cognitivi da questa particolare prospettiva – che corrisponde al quarto punto della definizione che ne ho dato all'inizio di questo capitolo, che cosa distingue questi da altre più o meno sofisticate narrazioni letterarie? Ora abbiamo tutti i punti necessari a una risposta più esaustiva.

Come si sarà ampiamente notato, il primo capitolo di questo studio, pur nel suo autonomo scopo di fornire *anche* un quadro teorico delle più recenti teorie narratologiche di stampo cognitivo, ha insistito quasi unicamente su una delle polarità del processo estetico, vale a dire il lettore. È tempo di spiegare perché ho creduto fondamentale questa direzione di percorso, per certi versi capovolta, per arrivare, con l'idea di una scrittura come pensiero in azione, al polo opposto, ossia nell'officina della creazione.

Per spiegare la particolarità di questi manipolari estetici, infatti, mi è parso giusto presentare gli elementi cognitivi sottesi alla ricezione di un romanzo, poiché, nei testi che vedremo, questi sono significativamente e sistematicamente violati, delusi o ricombinati. Questa deformazione, tuttavia, non credo possa essere ricondotta o limitata a finalità interne al discorso letterario, ma è generata dalla natura stessa di queste scritture come indagini sulla narrazione stessa, sul suo potere cognitivo che, per diverse ragioni, viene riconosciuto proprio mentre viene attaccato. Questo dimostra, o almeno così vorrei sostenere, una doppia consapevolezza da parte di questi autori: da una parte essi sembrano, per certi versi sorprendentemente, anticipare il nesso tra narrazione e cognizione rispetto a problemi cognitivi quali la costruzione narrativa dell'identità, il suo potere sociale e controfattuale, di cui oggi discutono le scienze cognitive; dall'altra, sembrano giocare la narrazione su una consapevole violazione degli elementi cognitivi che sottendono alla risposta estetica, creando così racconti dove molto di ciò che accade, accade nella controparte della forma, ossia nel suo effetto. Quest'ultimo punto rende particolarmente evidente il circolo causale tra il pensiero che manipola la forma e quest'ultima come manipolazione del pensiero. I loro testi appaiono come una tracciatura di questo pensiero in azione, e il lettore più che

interpretare un tema orchestrato in un mondo di personaggi e azioni, è portato a ripercorre il pensiero e il problema cognitivo che con esso è pensato, attraverso le resistenze e gli spiazzamenti a cui la forma lo costringe, e che si possono supporre essere vicini all'effetto che hanno avuto sull'autore stesso, nel momento della manipolazione. In questo senso, autore e lettore non sono mai stati così vicini.

Per prendere ad esempio uno solo degli elementi che abbiamo visto nel primo capitolo, i personaggi di questi mondi non sono né eroi né figuranti (Testa 2009), né *flat* né *round characters* (Forster 1974), ed è problematico definirli persino come più generici e finzionali *existents* (Chatman 1978), ma l'unica definizione che a mio parere può tentare di avvicinare il senso di queste anomali coscienze finzionali è quella, proposta da Deleuze in *Qu'est que c'est la philosophie?*, di «personnages conceptuelles» (1991: 60-81). In questa definizione, Deleuze cerca di dare ragione di particolari personaggi romanzeschi che funzionano, nella sua idea, come operatori di pensiero e non come semplici agenti di un intreccio, e per questo sono lo strumento privilegiato con cui la letteratura si avvicina alla filosofia nel farsi indagine in azione: «les personnages conceptuelles [...] opèrent les mouvements qui décrivent le plane d'immanence de l'auteur, et interviennent dans la création même de ses concepts» (62). Quando qui Deleuze parla di un piano di immanenza dell'autore, si avvicina molto all'aspetto sincronico descritto da Menary tra il pensiero e l'azione scrittoria che gli dà forma, enfatizzando anche lui, come Bruner e lo stesso Menary, l'aspetto costruttivo della narrazione, l'immanenza, ogni volta rinnovata, di pensiero e scrittura. Con Gadda vedremo più nello specifico anche la teoria di Deleuze sul personaggio concettuale, ma tutte le menti finzionali dei mondi che ho scelto possono ricadere in questa categoria. Con esse, e con tutti gli altri elementi visti nel primo capitolo, il pensiero si muove nella forma e nell'effetto cognitivo delle sue manipolazioni. Filosofia e letteratura, come suggerisce anche Deleuze, non sono mai state così vicine come in questi mondi.

Venendo a un altro elemento, normalmente centrale in un romanzo, come l'intreccio narrativo, nei mondi scelti può dirsi quasi inesistente. Ciò che accade, infatti, non può essere sintetizzato o riassunto, nemmeno con l'ampio bagaglio di arnesi dello strutturalismo, poiché ciò che accade è la forma stessa. Il lettore non trova temi cognitivi, come il rapporto tra identità e narrazione, trattati o espressi ma, potremmo dire, *performati* dall'interno stesso del problema, vale a dire, dall'interno stesso del linguaggio. Come

abbiamo visto, alla narrativa vengono riconosciute numerose virtù cognitive, in diverse problematiche – a cominciare dalla comprensione delle altrui intenzioni e azioni, e dalla possibilità di suddividere e organizzare la nostra esistenza in sequenze narrative coerenti. È per tutte queste virtù che David Herman ha recentemente sostenuto che le storie siano prima di tutto uno strumento di pensiero («a tool for thinking», 2003: 162-192), poiché con esse possiamo costruire o fruire di modelli in scala per la comprensione cognitiva del mondo. Questo particolare vantaggio è dato da tutti gli elementi di isomorfismo tra mondo reale e mondo finzionale che abbiamo visto nel primo capitolo, dall’attivazione di simili dispositivi cognitivi nell’interpretazione di entrambi i mondi.

Di tutte le virtù che Herman elenca, però, i mondi che ho scelto sembrano non dividerne neanche una. È difficile sostenere, infatti, che dai mondi di Beckett, Gadda o la Kristof venga accresciuta la nostra capacità di comprensione degli altri, attraverso le storie e le diverse prospettive presentate; è anche difficile sostenere che questi mondi ci diano il privilegio di comprendere più a fondo le interazioni tra esseri umani, poiché come abbiamo detto a stento si può sostenere ci siano delle vere e proprie coscienze finzionali, in tutti i sensi visti nel primo capitolo. La loro forza cognitiva, allora, la loro utilità, se proprio si deve cercare un’economia della letteratura, deve essere riconosciuta altrove. A mio parere, credo che la migliore definizione di queste narrative apparentemente antieconomiche sia quella data, molto di recente, da Porter Abbott – anche lui, come Deleuze, un attento lettore e studioso della prosa di Beckett.

Partendo proprio dai meriti cognitivi della narrativa nello sviluppo e nell’evoluzione della mente umana, da molte parti come abbiamo visto oramai riconosciuti, Abbott si chiede cosa fare delle finzioni che non sembrano in questa direzione affatto virtuose, interrogandosi così su «the tricky question of what such texts do for the evolutionary well-being of the common reader, which may well be nothing» (2010: 205). La risposta che Abbott dà coincide esattamente con l’idea da cui muove questo studio, e per questo mi permetto di riportarla per esteso; inoltre, data la perfetta coincidenza d’intenti tra questo studio e l’approccio ai testi di Abbott, al lettore chiedo di togliere mentalmente le parentesi dalla citazione e considerarla come una conclusione in prima persona di questa prima parte, e come un’introduzione finale alle applicazioni della seconda:

I focus on a species of textual derangement that yields a kind of experiential knowledge rarely,

if ever, available to us in the ordinary course of our lives and that is worth having. What conveys is different from “how true” effect of mimetic fiction [...] or the rich science that Wordsworth argued was what poetry delivered when it was at its best [...]. Readers have always known something like what Wordsworth claimed: that we lose ourselves in fiction, getting inside it, enjoying what Richard Gerrig [1993, n.d.r.] has called “the phenomenology of being transported” (238). In narrative text, especially, we feel and think with characters in a process variously called projection, identification, empathetic understanding, or, currently, the exercise of our capacity to read minds. This is a rightly acclaimed distinction of fiction: it provides representation of analytical discourse do not. [...] However, I focus on [...] ways of not doing what fiction is acclaimed for. My demonstration texts each provide examples of a deliberate failure to meet common syntactical or narrative expectations [...]. Moreover, in their egregious failure, **they replace an art of representation with an art of cognitive states** that are inaccessible or understandably avoided in the ordinary course of life. As such though they would seem to serve no evolutionary purpose, indeed may even interfere with the evolutionary success, they generate real knowledge of who we are. *Wisdom* may be a better term than *knowledge*, since what is often involved is knowing what it feels like not to know. (2010: 205-206, mio anche il grassetto).

Ecco il senso di avere speso molte pagine di questo lavoro a comprendere la risposta estetica da una prospettiva cognitiva. I mondi che stiamo per vedere, infatti, agiscono proprio sulla frustrazione degli elementi che normalmente costituiscono una narrativa, tanto nella ricezione che nella creazione, ma dire questo è il contrario di affermare che questi elementi non siano rilevanti. Al contrario, è esattamente solo comprendendo cosa il lettore si aspetta da un racconto, come funziona il suo modo di processarlo e ricostruirlo, che possiamo capire come in questi mondi si cerchi una significativa disfunzione di questi meccanismi. Inoltre, quello che, una volta compresi gli elementi e il loro funzionamento cognitivo, può essere mostrato è l’elevato grado di consapevolezza, si sarebbe tentati di dire tanto narratologica che cognitiva, che questi autori dimostrano nelle loro manipolazioni. Dicendo consapevolezza, però, non intendo qualificare, come ad esempio ha fatto Patricia Waugh (1984), come *self-conscious fiction* queste narrative, né indicare i loro autori come sofisticati ed esperti architetti di mondi finzionali. Piuttosto, l’attenzione formale di questi narratori non è mirata alla pulizia e alla complessità del disegno – anche nelle declinazioni più elaborate, concentriche o meta-narrative – , quanto piuttosto dimostra la consapevolezza di come *un tema possa essere indagato nella forma come effetto*, vale a

dire non tramite la sua rappresentazione, ma suscitando dei «cognitive states».

Una consapevolezza dell'importanza dell'effetto suscitato dalla forma, inoltre, non significa che questi autori si pongano come obiettivo primario il lettore, e modifichino il materiale narrativo al solo scopo di modificare la sua risposta estetica. Piuttosto, nei termini che oramai ci sono familiari, queste scritture sono veri pensieri in azione, il che vuol dire che in primo luogo l'effetto delle manipolazioni ha agito e condizionato lo stesso processo creativo, in quanto indagine. Non di meno, proprio per questa qualità specifica, l'esperienza di questi mondi per il lettore è piena di resistenze, spostamenti, cedimenti e vuoti che sono la tracciatura tanto degli input dati dal manipolare alla materia verbale, quanto delle risposte che da questa gli sono state restituite. Se, come scrive Abbott, nella nostra esperienza estetica normalmente «we feel and think with characters», in questi mondi dove i personaggi e il narratore stesso sono frutto di una manipolazione che li rende opachi all'empatia e lontani da ogni trasparenza, noi *pensiamo con l'autore*, questa la mia ipotesi, ossia partecipiamo i «cognitivi states», stati di smarrimento o sospensione, generati dall'attrito tra la nostra aspettativa, tra ciò che cerchiamo nel testo e la sua programmatica delusione o fallimento; e in questo ripercorriamo il problema di cui la narrazione si occupa, il pensiero che nell'azione della scrittura si sviluppa.

Ancora con Abbott, in questi testi possiamo fare esperienze che altrimenti ci sarebbero impedito con altre forme di conoscenza: come ad esempio tentare di avvicinare cosa ci sia oltre il tessuto narrativo, di cui la nostra cognizione si veste e da cui la nostra identità si costruisce (Beckett); o come le narrazioni degli altri possano essere pericolose e potenti nella componente sociale di un individuo (Gadda); o ancora come la nostra identità possa trovare un risarcimento controfattuale in una riscrittura (Kristof). Di tutto questo nei romanzi che vedremo, non si *tratta*, ma di tutto questo si fa *esperienza*; e l'esperienza è lo stesso fallimento di ciò che il lettore si aspetterebbe di volta in volta di trovare e di comprendere, ma questo è ricompensato da una forte stimolazione cognitiva di ciò che normalmente è sopito nell'abitudine, facendo di un apparente fallimento un «egregious failure». Quando la narrazione è allo stesso tempo strumento e oggetto di un pensiero, il tema non può che essere, insomma, iscritto nella forma. Partire da questa, come sottolineava Derrida, non significa fermarsi ad essa, ma superare il fascino strutturalista di una *meccanica* per risalire all'*energetica* del pensiero che l'ha generata (Derrida 1967), ossia sentire nella forma il pensiero in azione.

Terminata questa lunga traversata, non resta che un ultimo avvertimento, già anticipato nell'introduzione. Ciascuna delle applicazioni che vedremo analizza il rapporto tra la violazione degli elementi del primo capitolo e i problemi cognitivi legati alla narrazione presentati nel secondo. Ogni applicazione, perciò, ha una sua autonomia e, data la stretta relazione tra i problemi trattati, o meglio pensati, ci saranno tra capitolo e capitolo, così come internamente ad essi, alcune inevitabili ripetizioni e riprese di quanto già è stato detto. Sperando che questo svantaggio venga in minima parte risarcito da un più ampio spettro di prospettive, non mi reste che lasciare al lettore giudicare tanto la forma data a questo lavoro, quanto il pensiero che dietro di essa si è, a tratti con difficoltà, agitato.

Parte II

MONDI COGNITIVI

Mondo I | Samuel Beckett

1 Spin a Self | Storytelling e Regressione infinita ne *L'Innommable*

È convenzione della critica riferirsi a *L'Innommable* (1953) di Samuel Beckett come all'ultimo capitolo di una "trilogia" narrativa, a conclusione di una cronologicamente serrata pubblicazione dei primi due volumi, ossia *Molloy* e *Malone Meurt*, usciti entrambi nel 1951, anch'essi per *Les Édition de Minuit*. Tuttavia, è Stanley Gontarsky (1996) a ricordare quello che, a chi si occupa di Beckett, è altrettanto noto, ossia che egli abbia a più riprese resistito a questa etichetta onnicomprensiva per i suoi tre romanzi, prima con l'editore inglese John Calder (che dopo un primo rifiuto per la formula editoriale "trilogy", ha ritentato con il suggestivo, ma problematico titolo di "trinity") e poi con l'editore americano Barney Rosset della Grove Press. Alla fine, grazie alla tenacia consueta con cui Beckett difendeva ogni stadio dei suoi lavori, entrambe le edizioni escono con il titolo di *Three Novels*; tuttavia, come giustamente rileva Gontarski, sin dall'immediata pubblicazione la critica ha da subito reso moneta corrente l'etichetta da Beckett rifiutata e, come a volte accade, «critics have triumphed where publishers failed» (Gontarski: 1996: xii). Non avendo mai digerito questo raggruppamento, pur nella positività delle critiche di cui la "trilogia" era oggetto, Beckett ha continuato a negare consenso a questa formula,

riferendosi ad essa come alla «so-called trilogy» (xiii). Personalmente, credo che entrambe le parti in causa avessero le proprie ragioni per sostenere la propria posizione.

Da un punto di vista logico e tematico, la continuità riscontrata dalla critica nei tre volumi è innegabile, così come un senso di progressione, a partire da un semplice dato testuale, ossia dalla presenza o assenza nei singoli testi dei personaggi-narratori degli altri volumi. In una crescita inclusiva, come per scatole cinesi, in *Molloy* non si trovano tracce dei nomi presenti in *Malone Meurt* (quello di Malone stesso e delle sue creazioni, ossia Saposcat, Macmann, Lemuel, Mme Pédale) e ne *L'Innommable* (qui solo le creazioni di questa voce innominabile, ossia Basile, Mahood e Worm). Procedendo, invece, in *Malone Meurt* si trova almeno un esplicito riferimento a Molloy e a Moran, il protagonista della seconda parte del primo romanzo¹, che consente così di supporre oltre a una relazione con esso, anche una posteriorità. Ne *L'Innommable*, poi, nella misteriosa fissità che costringe il narratore a guardare dritto davanti a sé, verso uno spazio scuro, privo di riferimenti, in apertura di romanzo ecco che la prima fantasmatica presenza che viene percepita deambulare, in un moto circolare, attorno al narratore è proprio Malone o, forse, Molloy:

Malone est là. De sa vivacité mortelle il ne reste que peu de traces. Il passe devant moi à des intervalles réguliers, à moins que ce ne soit moi qui passe devant lui. Non, une fois pour toutes, je ne bouge plus. [...] Je le vois de profil. Parfois je me dis, Ne serait-ce pas plutôt Molloy? C'est peut-être Molloy, portant le chapeau de Malone. Mais il est plus raisonnable de supposer que c'est Malone, portant son propre chapeau. (I 10)

Non fosse solo che per questi riferimenti onomastici, allora, sostenere una direzione e una continuità tra i tre volumi, parrebbe più che lecito. E allora perché Beckett si è dimostrato così recalcitrante a fondere le autonomie di un singolo testo, in un'unità che appare così salda ed evidente? Credo che le ragioni possano essere almeno due.

Prima di tutto gli indicatori nominali, i rimandi intertestuali tra i romanzi, non si limitano internamente alla «so-called trilogy». Se in *Molloy*, infatti, non ci sono riferimenti

¹ Nel momento in cui Malone, il solitario e recluso narratore del secondo volume, decide che è tempo di raccontare la sua storia e con essa di morire, smettendo di allontanarsi da sé nelle narrazioni di Saposcat e Macmann, scrive come «A ce moment-là c'en sera fait des Murphy, Mercier, Molloy et autres Malone, à moins que ça ne continue dans l'outre-tombe» (M 103)

a personaggi dei due successivi volumi, tuttavia ve ne sono a precedenti romanzi di Beckett. Nella fase di ritorno del viaggio che avrebbe dovuto portare Moran a trovare Molloy, il primo spiega come la sua attività non consista solo nel cercare ciò che gli è stato comandato di trovare (da Gaber, a sua volta ambasciatore di Youdi), ma *agire* su costui, in quella che appare come una metafora del lavoro immaginativo di un narratore per dare forma a un personaggio, a sua volta inclusa nella più generale metafora della creazione come viaggio, alla ricerca di un personaggio e di una storia: «mon travail à moi ne s'arrêtait jamais au repérage. Ç'aurait été trop beau. Mais je devais toujours agir sur l'intéressé d'une façon ou d'une autre, suivant les instructions. Ces interventions revêtaient des formes extrêmement diverse. Depuis les plus énergiques jusqu'aux plus discrètes» (M 186). A conferma che Moran sia il narratore non solo responsabile di trovare Molloy, e quindi di crearlo, ma che la sua attività narrativa abbia uno storico che va ben oltre questa ultima caccia, eccolo poco dopo ricordare i suoi precedenti bottini, vittime, creazioni. Rivolgendosi, infatti, con mossa metanarrativa, a un potenziale pubblico, ai lettori, dice (anche se sarebbe più corretto dire “scrive”, dal momento che quello che leggiamo si suppone essere un rapporto destinato a Gaber): «Oh je pourrais vous raconter des histoires, si j'étais tranquille. Quelle tourbe dans ma tête, quelle galerie de crevés. Murphy, Watt, Yerk, Mercier et tant d'autres. Je n'aurais jamais cru que – si, je le crois volontiers. Des histoires, des histoires. Je n'ai pas su les raconter. Je n'aurai pas raconter celle-ci» (M 187).

Di questa turba, che ancora si agita nella testa di Moran, al lettore beckettiano manca all'appello solo il nome di Yerk, riguardo al quale però è lo stesso Malone a riferire come, pur avendolo trovato, non ne è stato chiesto rapporto («On ne me demandait jamais la preuve que j'avais réussi, on me croyait sur la parole» M 186), e così non ne resta traccia. Tutti gli altri sono titoli di romanzi e omonimi antieroi della prima stagione narrativa di Beckett, elencati in un rigoroso ordine, non di pubblicazione, ma di creazione: *Murphy* (1938); *Watt*, redatto tra il 1942 e il 1945, precedentemente a *Molloy*, quindi, ma pubblicato nel 1953; *Mercier et Camier*, uscito con grande ritardo editoriale nel 1970, ma scritto nel 1946, anch'esso così precedente alla trilogia.

In *Malone Meurt* avviene similmente che, come riportato in nota, a fianco al nome di Molloy appaiano gli altri cari (de)relitti dell'immaginazione, in questo caso dell'ennesimo personaggio creatore/scrittore che è Malone, chiuso in una stanza a

raccontare storie. E persino l'apparente omissione di Watt, viene colmata nel finale con una neanche troppo velata allusione a un certo "inglese", ospitato in un edificio costruito dall'immaginazione di Malone e che ha tutta l'aria di un ospedale psichiatrico, simile a *The Magdalen Mental Mercyseat* dove aveva terminato la sua esistenza Murphy. L'allusione a questo "inglese" diventa esplicita nell'esclamazione finale che il suo creatore gli mette in bocca, spesso fornita dalla critica come interpretazione stessa tanto del suo nome (Watt=What?) che del titolo del romanzo:

On l'appelait l'Anglais, quoiqu'il fut loin d'être, peut-être parce qu'il s'exprimait en anglais de temps en temps. [...] Good-morning, good-morning, good-morning, dit-il, avec un fort accent étranger, tout en lançant autour de lui des regards scrutateurs, fucking awful business this, no, yes? Peut-être avait-il peur de trahir sa pensée. DE brusques élans aussitôt réprimés l'éloignement insensiblement e son poste d'observation optimum au milieu de la chambre. What! S'exclama-t-il. (MM 181)

Così anche l'arco intertestuale di *Malone Meurt* non solo incorpora *Molloy* ed è a sua volta incorporato da *L'Innommable*, ma si estende fino all'intera opera romanzesca di Beckett. Ne *L'Innommable*, poi, la galleria è al completo, e senza ulteriori esempi, basti la dichiarazione, anche se dalla firma per statuto impronunciabile o illeggibile, della voce narrante, che all'inizio del romanzo, dopo l'avvistamento incerto di Moran, dichiara come, per quanto la sua condizione non gli permetta alcuna affermazione certa, tutte le creature o i fantasmi della creazione che l'hanno preceduto sembrano essere presso di lui: «Quant à Molloy, il n'est peut-être pas ici. Le pourrait-il à mon insu? L'endroit est sans doute vaste. [...] A vrai dire, je les crois tous ici, à partir du Murphy tout au moins, je nous crois tous ici, mais jusqu'à présent je n'ai aperçu que Malone» (I 10).

La prima ragione, così, per cui credo Beckett potesse dimostrarsi poco propenso alla rilegatura concettuale dei tre volumi in un'unica fascia interpretativa, è perché questa continuità, per quanto innegabile, non può dirsi esclusiva rispetto a questi testi, ma deve essere estesa all'intera produzione romanzesca di Beckett. Il secondo motivo è più semplice, e non richiede verifiche testuali, poiché consiste nell'autonomia di ogni singolo volume, che non necessariamente richiede l'appoggio degli altri per essere attraversato. Tuttavia, le due ragioni sono complementari, poiché, se con la prima si evidenzia la coerenza della cosiddetta trilogia rispetto a un più ampio percorso di ricerca iniziato fin da

Murphy, con il secondo motivo si mette in luce l'autonomia di ogni singola tappa. Se, come tra poco vedremo, il problema tematizzato ne *L'Innomable* vede in *Murphy* il suo cominciamento, ogni testo e ogni singolo personaggio/narratore corrisponde a una funzione di avanzamento nella strada verso le radici del problema stesso: come dice la stessa voce de *L'Innomable*, insomma, «c'est le même problème. Mais peut-être pas le même personnage, après tout» (I 109).

Cerchiamo, allora, di schematizzare il problema, della cui indagine *L'Innomable* costituisce se non il punto conclusivo, la sua massima avanzata rispetto a ciò che lo precede. Per ricalcare la distinzione fatta dalla voce de *L'Innomable*, «à partir du Murphy tout au moins», i romanzi di Beckett sembrano descrivere una traiettoria di recessione dalla luce verso il buio. Naturalmente, non si tratta di un problema cromatico, ma queste due polarità corrispondono agli estremi di una distinzione spaziale tra esterno e interno, una *cromotopia* che a sua volta descrive la problematica oscillazione tra la luminosità del mondo fenomenico e le scure cavità della mente.

Il primo, e per certi versi unico, eroe di questa ritirata cognitiva è, infatti, *Murphy*, la cui storia si può riassumere come un percorso di allontanamento dal mondo, e dalla più intima exteriorità del corpo, verso la beatitudine interiore della propria mente. Nel noto passaggio in cui *Murphy*, nell'immobilità coatta a cui si costringe legandosi alla sua sedia a dondolo, viene descritto dal narratore come nell'atto di amare se stesso attraverso un amore "intellettuale" (*Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat*), l'arretramento verso l'interiorità della sua mente, allontanandosi dal proprio corpo e, conseguentemente, dal mondo, viene descritto come una progressione cromatica dalla luce al buio. Più precisamente, è a sua volta la mente stessa ad essere descritta come una sfera, ermeticamente sigillata, spazializzata in una zona più luminosa, quella più prossima all'esterno, e una zona più scura, quella a maggiore profondità:

It is a most unfortunate, but the point of this story has been reached where a justification of the expression "Murphy's mind" has to be attempted. [...] Murphy's mind pictured itself as a large hollow sphere, hermetically closed to the universe without. This was not an impoverishment, for it excluded nothing that it did not itself contain. Nothing ever had been, was or would be in the universe outside it but was already present as virtual, or actual, or virtual rising into actual, or actual falling into virtual, in the universe inside it. [...] The mind felt its actual part to be above and bright, its virtual beneath and fading into the dark, without however connecting this with

the ethical yoyo. [...]. It was made up of light fading into dark, but not of good and bad. It contained forms with parallel in another mode and forms without, but not right and wrong forms. It felt no issue between its light and dark, no need for its light to devour its dark. The need was now to be in the light, now in the half-light, now in the dark. That was all. [...] He was split, one part of him never left this *mental chamber* that pictured itself as a sphere full of light fading into dark, because *there was no way out*. But motion in this world depended on the rest in the world outside. A man is in bed, wanting to sleep. A rat is behind the wall at his head, wanting to move. The man hears the rat fidget and cannot sleep, the rat hears the man fidget and dares not move. They are both unhappy, one fidgeting and the other waiting, or both happy, the rat moving and the man sleeping. (MP 107-110, corsivo mio).

Il problema cognitivo, che fa da tema a tutto il romanzo, è così nientemeno che il più classico dei problemi della filosofia della mente, vale a dire il post-cartesiano dilemma di come spiegare la comunicazione tra la mente – ossia tra le rappresentazioni mentali, concettuali, di cui ci siamo occupati nel primo capitolo della prima parte – e l’esteriorità fenomenica del mondo, di cui il corpo è l’agente fisico incaricato di farne esperienza diretta. Murphy avverte la profonda scissione tra questi due poli («felt himself split in two, a body and a mind», 109), ma si limita a riconoscerne l’autonomia, l’indifferenza, e a preferire la propria «mental chamber». Quello che ci interessa, e che interessa Murphy, non è tanto se e come le due estremità, l’interiorità della mente e l’esposizione al mondo del corpo, siano in comunicazione (pur essendo notevole vedere come Beckett sembri anticipare anche qui, in forma narrativa, un problema discusso dalle scienze cognitive, definito come un «explanatory gap»²), ma il fatto che egli problematizzi questa divisione,

² La definizione di «explanatory gap» si deve a Levine (1983) che, nel compilare egli stesso la voce a esso dedicata nella MITECS, riassume così il problema: «The MIND-BODY PROBLEM—the problem of understanding the relation between physical and mental phenomena—has both a metaphysical side and an epistemological side. On the metaphysical side, there are arguments that purport to show that mental states could not be (or be realized in) physical states, and therefore some version of dualism must be true. On the epistemological side, there are arguments to the effect that even if in fact mental states are (or are realized in) physical states, there is still a deep problem about how we can explain the distinctive features of mental states in terms of their physical properties. In other words, there seems to be an “explanatory gap” between the physical and the mental». (1999: 304). Per quanto sia di un altro problema cognitivo che questo paragrafo si occupa, mi pare in ogni caso significativo riportare qui un ulteriore passo di *Murphy*, tratto dallo stesso capitolo, in cui Beckett sembra sorprendentemente narrativizzare questo problema, che oggi occupa un dibattito acceso tra filosofia della mente e neuroscienze, con una consapevolezza che conferma la sua attenzione più generale a temi cognitivi, non solo vincolati alla narrazione: «The mental experience was cut off from the physical experience [...]. Thus Murphy felt himself split in two, a body and a mind. They had

per decidere di ritirarsi in una sola di queste due separatezze, ossia nella sfera ermetica della propria interiorità. Ma, come spiega il narratore in terza persona, perché il movimento in questa zona mentale possa essere liberato, occorre arrestare le attività all'esterno o, con l'immagine aneddotica presentata nel testo, perché l'uomo (la mente) e il topo (il corpo, il mondo) siano liberi, il primo di dormire e il secondo di scorrazzare, devono definitivamente ignorarsi. Si tratta di immobilizzare il corpo, come Murphy a più riprese cerca di fare legandosi alla sua sedia a dondolo, oppure smettere di dargli attenzione, di essere vigili e in contatto con esso, abbandonandosi invece al sonno dei processi mentali, privati di oggetti esteriori, direzionati solo su se stessi.

In realtà le due modalità sono due strade complementari, che Murphy perseguirà entrambe, prima legandosi ripetutamente alla sedia, e in seguito cercando sempre di più di avvicinare la demenza dei malati psichiatrici della *Magdalen Mental Mercyseat*, ossia un patologico ritiro dal mondo e, quindi, dal corpo; tutto, insomma, per arrivare a prendere sede permanente nella sua «mental chamber». Ed è proprio da questa camera che, da Murphy in poi, il lettore e i personaggi di Beckett non usciranno mai più all'esterno. La stessa dicotomia tra luce e buio, che continua a ricorrere anche nei romanzi successivi, non starà più ad indicare l'esterno e l'interno, il mondo e la mente, ma verrà incorporata, e già lo era nella descrizione della sfera ermetica di Murphy, come cromotopia interna allo stesso spazio mentale. Per certi versi, infatti, con Murphy *finisce il mondo*, o almeno questa è la mia ipotesi. Per capirla meglio, occorre dire ancora qualcosa su una metafora molto antica, ossia quella che vede la ricerca di sé come un viaggio, un cammino verso la comprensione della propria identità cercata nel mondo.

Murphy è l'ultimo viaggiatore, o almeno così sembra al lettore che ne ripercorre le peripezie. Se il tema del romanzo può essere riassunto come un conflitto tra l'universo

intercourse apparently, otherwise he could not have known that they had anything in common. But he felt his mind to be bodytigh and did not understand *through what channel the intercourse was effected nor how the two experiences came to overlap*. He was satisfied that neither followed from other. He neither thought a kick because he felt one nor felt a kick because he thought one. Perhaps the knowledge was related to the fact that a kick as two magnitudes to a third. Perhaps there was, outside a space and time, a non-mental non-physical Kick from all eternity, dimly revealed to Murphy in its correlated modes of consciousness and extension, the kick *in intellectu* and the kick *in re*. Bu where then the supreme Caress?» (MP 108-109, mio il corsivo). In breve, Murphy riconosce il *gap*, si interroga sul canale che consenta la misteriosa coumincazione tra esperienza fisica e processi mentali, ma, in ultima istanza, se ne disinteressa poiché per lui la loro indipendenza e separazione è garanzia di poter rifugiarsi con più tranquillità nella segregazione della propria mente.

mentale del protagonista e l'universo a lui esterno, come una guerra tra mondi, non di meno un mondo esterno il lettore lo può ricostruire, ritrovandovi persino i tratti concreti di una Dublino e di una Londra controfattuali. Inoltre, il viaggio di Murphy, in ragione anche dei suoi conflitti con i bizzarri personaggi con cui la sua storia s'intreccia, sembra essere sintetizzabile come una anomalo, ma pur sempre letterariamente riconoscibile, viaggio verso la scoperta di sé. Ed è su quest'ultimo punto che in *Murphy* si prepara e si inizia a compiere quell'inversione di marcia, di cui i romanzi successivi sono la formale e inarrestabile avanzata. L'idea del viaggio come scoperta di sé viene rifiutato da Murphy, che al contrario cerca l'immobilità e in essa *si cerca*. Questa retromarcia non è interpretabile come un semplice rifiuto solipsista del mondo esterno, ma è motivata da una riflessione di natura epistemica che ci permetterà di arrivare fino al fuoco del nostro interesse analitico, ossia al rapporto tra conoscenza di sé e narrazione.

Alla base dell'introflessione di Murphy non c'è un giudizio di valore, ma una priorità di tipo cognitivo, che può essere così formulata: se il mondo esterno non esiste che come rappresentazione, e più di tutti il soggetto che in esso avrebbe le pretese di cercarsi, perché tentare una strada di conoscenza allontanandosi da se stessi, quando è presso di noi che tutto comincia e finisce? È Beckett stesso a spiegare, nel suo diario redatto in Germania, come la figura del viaggio verso se stessi, alla base di molta letteratura tedesca contemporanea a quegli anni, fosse per lui un paradosso antieconomico, un'inutile fatica che allontana dal problema che vuole avvicinare, ossia la comprensione del soggetto. In una nota redatta proprio negli anni di stesura di *Murphy*, infatti, Beckett, riflette perplesso sul titolo di un romanzo di Walther Bauer, dal titolo di *Il viaggio necessario*, spiegando come per lui:

Journey anyway is the wrong figure. How can one travel to that from which one cannot move away? *Das notwendige Bleiben* [The Necessary Staying Put] is more like it. That is also in the figure of Murphy in the chair, surrender to the thongs of self, a simple materialisation of self-bondage, acceptance of which is the fundamental unheroic. In the end it is better to perish than be freed. But the heroic, the *nosci te ipsum* [know thyself], that these Germans see as a journey, is merely a different attitude to the thongs and chair, a setting of will and muscle and fingers against them, a slow creation of the desire and power to stand up and walk away, a life consecrated to the possibility of escape, if not necessarily the fact, to a real freedom of choice, i.e. he is not free to act against his inclination. The point is that the *nosci te ipsum* is no more

mobile than the *carpe te ipsum* [gather thyself] of Murphy. The difference is that in the one motionless there is the seed of motion, and in the other not. (Beckett [1937] citato in Knowlson 1996: 247,)

Questa nota è di un'importanza chiave per comprendere la traiettoria di ricerca che lega i romanzi di Beckett, fino all'elaborazione più complessa de *L'Innommable*. In *Murphy* sono presentati due mondi, quello mentale e quello esterno, allo scopo di mostrare il primo gesto antieroico di recessione dal secondo al primo, poiché il vero viaggio verso di sé può essere compiuto solo andando alle radici della rappresentazione stessa, di cui il mondo esterno è visto come un'illusoria emanazione. Questo è ancor più vero per la prima e ultima di queste costruzioni, vale a dire il soggetto stesso, la sua identità.

Conoscere e comprendere la verità sul mondo e su se stessi, per Beckett come per Murphy, non significa quindi cercarsi nel viaggio, ma afferrarsi, rendersi immobili e costringersi a non uscire dalla propria camera mentale. Con fare scientifico, con parole che richiamano una fisica della rappresentazione, Beckett spiega come nel modo eroico del viaggiatore solitario, nel suo movimento alla ricerca di sé s'inquini – per una distrazione dovuta al credere che sia il mondo col suo dinamismo a modificare e informare il soggetto e non il mondo una dinamica creata dal soggetto stesso – la condizione d'immobilità necessaria ad avvicinare la sorgente stessa della rappresentazione, «the seed of motion». A partire da Murphy, così, non ci saranno più due mondi in conflitto, né un movimento dei personaggi dall'uno all'altro, ma una sola «mental chamber».

Ed ecco, infatti, nei primi due volumi della trilogia comparire una serie di camere, una metaforica cognizione d'interni: Molloy scrive dalla camera di sua madre; Moran, terminato il viaggio alla ricerca della sua preda narrativa, ritorna nel buio della sua camera; Malone è ricoverato, per motivi che ignora, in una camera ospedaliera. La camera mentale di Murphy, insomma, diventa lo spazio in cui i personaggi narrano le proprie storie, dove l'aggettivo possessivo non va inteso, è fondamentale, in senso riflessivo, come tra poco sarà chiaro. Da queste camere però, sembrano tutti uscire, visitare luoghi e descrivere mondi, ma il movimento è solo apparente. In realtà, i loro spostamenti corrispondono ai viaggi compiuti con l'immaginazione narrativa, attraverso la creazione e il racconto delle storie di vite altrui. Il problema cognitivo, allora, si sposta dall'esterno all'interno, poiché, una volta tolto di mezzo il mondo, in quanto illusoria rappresentazione, questo sembra non smettere di riproporsi e riprodursi, sotto forma di storie e di mondi finzionali, nella

narrazione e nel linguaggio interiore di questi narratori mentali. E con la sua riproduzione in scala, con la sua duplicazione narrativa e immaginativa, ogni mondo finzionale a cui Moran, Molloy e Malone danno forma, replica l'antica tentazione di fuggire da sé, nelle vite dei personaggi che queste storie: c'è, insomma, ancora troppa luce e ancora troppo movimento, troppa distanza dal problema. Ed è così che ne *L'Innommable* Beckett cerca l'ultimo scatto formale necessario alla sua ricerca sul soggetto, cercando di smascherare anche l'ultima illusione rappresentativa, quella che permetteva a Moran, Molloy e a Malone tanto di sfuggire da sé stessi nelle storie degli altri, quanto di raccontare la loro situazione in prima persona; si tratta, per Beckett, di risalire dal movimento dello storytelling al suo seme, facendo di questo seme l'oggetto e il soggetto stesso di una narrazione. Beckett, insomma, affronta l'ultimo paradosso, la più profonda fallacia cognitiva dell'uomo, quella particolare forma di abitudine narrativa che tiene unita la nostra identità sotto forma di storia.

Cognitivamente parlando, (Cf. § 2.1) il problema è rubricato come l'ipotesi di un *narrative self*, dove il paradosso non percepito consiste nel fatto che, nella costruzione narrativa dell'identità, siamo allo stesso tempo autori, narratori e personaggi della nostra storia: siamo, cioè, il frutto del linguaggio che noi stessi utilizziamo per raccontarci. È un nastro di Moebius materiato di parole, di storie che, mentre crediamo di essere noi a spingere, siamo da esse spinti e costruiti, come sottolinea Dennett, in un passo che è il caso di riproporre:

Our fundamental tactic of self protection, self-control, and self-definition is not spinning webs or building dams, but telling stories, and more particularly concocting and controlling the story we tell others – and ourselves – about who we are. And just as spiders don't have to think consciously and deliberately, about how to spin their webs, [...] we (unlike professional storytellers) do not consciously and deliberately figure out what narratives to tell and how to tell them; they spin us. Our human consciousness, and our narrative selfhood, is their product, not their source. (1991: 418)

Probabilmente non ci sarebbe quarta di copertina per *L'Innommable* più aderente che questo passaggio appena citato. Tuttavia, questa constatazione di Dennett è una premessa parziale, è l'antefatto di quanto ne *L'Innommable* il lettore si trova a dover interpretare, e per certi versi, subire. Se noi, in quanto narratori non professionisti, non dobbiamo

interrogarci in modo riflessivo sulla storia che di noi raccontiamo, e non guardiamo oltre il paradosso dell'essere un prodotto di ciò che produciamo – pena, lo sgretolamento e la tenuta dell'identità stessa –, l'obiettivo di Beckett è esattamente quello di indagare cosa si nasconda dietro questa abitudine protettiva, che cosa ci sia, insomma, oltre il linguaggio che ci dà forma. Se sono le storie a costituire il soggetto, o meglio a mascherarne l'inconsistenza concreta individuandolo come un puro e invisibile «center of narrative gravity» (Dennett 1991: 418), come può questa fallacia essere smascherata e resa percettibile? La risposta di Beckett è: dando voce al centro stesso, che non può che negare la sua esistenza, o dichiararsi, che è lo stesso, semplicemente fatto di parole. Se le scienze cognitive hanno strumenti tutti loro per decretare l'inesistenza del soggetto, la letteratura, e in particolare questo tipo di letteratura di ricerca, ha strade alternative, che possono essere persino più efficaci, perché praticabili come esperienza tanto di scrittura, che di lettura. Essendo, poi, questo particolare tipo di problema cognitivo vincolato al linguaggio, il linguaggio stesso e i processi interpretativi che esso stimola possono essere ritorti contro la sua stessa mascherata. È sufficiente il famoso inizio de *L'Innommable* ha rendere evidente tanto quanto la spiegazione di Dennett coincida con la direzione di ricerca di Beckett, quanto quest'ultimo, con pochi elementi, dia forma al problema, e alla ricerca in corso:

Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant. [...] Peut importe comment cela c'est produit. Cela, dire cela, sans savoir quoi. Peut-être n'ai fait qu'entériner un vieil état de fait. Mais je n'ai rien fait. J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi. (I 7)

Il lettore non può che essere sconcertato dal fatto che, in apertura, le fondamentali categorie di spazio, tempo e persona con cui abitualmente gli è garantito l'ingresso in un mondo finzionale, gli vengano negate dalla stessa guida diegetica, dalla coscienza che si troverà costretto ad abitare per tutta la durata del romanzo, perché in soccorso non arriverà mai un narratore esterno: il problema è già tutto qui, dunque, poiché se tutto parte e rientra nel centro di gravità, non c'è niente al di fuori di questo, che ha sua volta non ha sede, spazio e tempo in cui collocarsi, e tanto meno prima persona con cui esprimersi. Inoltre, da subito il lettore è confrontato con l'aspetto formalmente ancora più destabilizzante, vale a dire con il fatto che la narrazione è mostrata nel suo farsi, nel suo potere di nominazione sincronico

alla lettura, dove il narratore prima si esprime («aller de l'avant») e poi invalida il procedere e la creazione del movimento narrativo, rilevando l'arbitrarietà di quanto appena detto, la sua natura di superficie («appeler ça aller, appeler ça de l'avant»).

Maurice Blanchot fu uno dei primi recensori de *l'Innommable*, e il suo articolo inizia proprio concentrandosi sullo smarrimento del lettore, a cui Blanchot dà voce ricalcando la struttura interrogativa dell'incipit del romanzo:

Qui parle dans les livres de Samuel Beckett? Quel est ce «Je» infatigable qui apparemment dit toujours la même chose? Où veut-il en venir? Qu'espère l'auteur qui doit bien se trouver quelque part? Qu'espérons-nous, nous qui lisons? Ou bien est-il entré dans un cercle où il tourne obscurément, entraîne par la parole errante, non pas privée de sens, mais privée de centre, qui ne commence pas, ne finit pas, pourtant avide, exigeant, qui ne s'arrêtera jamais [...](Blanchot 1959: 286)

Non c'è dubbio che queste siano le domande che, fin dall'inizio, non solo il critico, ma anche il lettore più comune si pone di fronte a una narrazione come questa. Proviamo allora a fornire alcune risposte alle domande di Blanchot, in forma volutamente sommaria. Chi parla in quest'opera di Samuel Beckett? Chi è questo «Je»? La risposta è nel titolo e nel problema cognitivo che abbiamo visto: a parlare è lo stesso centro di gravità che, non esistendo, è una pura voce senza persona, innominabile, appunto. Che cosa si aspetta l'autore, che dovrà pure essere da qualche parte? Tralasciando il problema narratologico tra autore reale e autore implicito, che non è certo interesse del lettore comune, una possibile risposta è che l'efficacia dell'esperimento di Beckett stia proprio nel fare scomparire l'autore, nel rendere formalmente la totale autonomia del narratore come centro narrativo senza indicazioni, scopi e teleologie, mostrandolo nella sua inconsapevole attività narrativa. E i lettori, cosa si aspettano? Di certo, non quanto trovano.

Al contrario, la ricerca di Beckett funziona proprio sulla delusione delle aspettative del lettore di trovare una coscienza e un mondo narrativo in cui muoversi (Cf. § 1.3), ed essere invece continuamente parificati alle lacune del narratore stesso, alla sua oscurità informativa, con il notevole impedimento di non poter nemmeno prendere forma umana in un personaggio, dovendo far fronte all'impossibilità di naturalizzarlo e cedere allo smarrimento di accettarsi (il lettore) come pura voce, come parola errante. Da Blanchot, però, ricaviamo un ulteriore spunto quando sottolinea che il lettore è chiamato a interpretare

parole non prive di senso, ma prive di *centro*. Questo giusto rilievo va però integrato con quanto detto fino ad ora. Se, infatti, lo scopo di Beckett è di mettere in scena l'impossibile rappresentazione del centro di gravità narrativo che, data la sua concreta inesistenza, non ha luogo, tempo e spazio, ma è un punto di pura narrazione, il senso coincide con la mancanza di centro. Tuttavia, l'innominabile narratore si chiede quale sia la sua posizione e, ironicamente, dice di credersi al centro, e di compiacersi in fondo di quest'illusione:

Mais l'endroit, je l'ai déjà signalé, est peut-être vaste, comme il peut n'avoir que douze pieds de diamètre. Pour ce qui est d'en pouvoir reconnaître les confins, le deux cas se valent. *Il me plait de croire que j'en occupe le centre*, mais rien n'est moins sur. [...] Tout est possible, ou presque. *Mais le plus simple vraiment est de me considérer comme fixe et au centre de cet endroit*, quelles qu'en soient la forme et l'étendue. (I 7-14, corsivo mio)

Il lettore, privato di ogni trascendenza rispetto a quanto accade, di ogni distanziamento necessario a comprendere il senso di questa strana avventura della parola, e di informazioni certe con cui collocare questa voce in uno spazio determinato, essendogli, insomma, impedita quella forma di integrazione a distanza e quella superiorità visiva che Iser definisce come un «wandering viewpoint»³, è confinato nella stessa gabbia cognitiva del narratore («comme une bête née en cage» I 166), che continuamente ribadisce la sua impossibilità ad accertare alcunché. Di per sé, ci sarebbero già sufficienti elementi, che potrebbero essere ampliati con innumerevoli rimandi testuali, per poter sostenere l'eccezionalità dell'esperimento beckettiano nella sua resa formale del problema cognitivo in rapporto alla narrazione, completata soprattutto attraverso la ripetuta negazione delle aspettative informative del lettore – di pressoché tutti gli elementi visti nel primo capitolo di questo lavoro, quali una coscienza umana, un corpo, uno spazio, un mondo; basterebbe questo a mostrare come abbia tradotto in termini narrativi l'inconsistenza di un *narrative self* e la sua illusoria solidità, mostrandone il centro come una voce che nega la propria

³ Iser, sottolineando come il processo di lettura sia differenza dalla visione d'insieme che, ad esempio, l'arte figurativa rende possibile, spiega come ciò che permette al lettore di dare senso e continuità al testo sia la sua capacità di potere entrare e uscire da esso, recuperando nell'uscita quanto precede il momento presente di lettura, e integrandolo con quanto segue. Quest'alternanza tra interno e esterno, questa presa di distanza alternata, è quanto Iser definisce appunto un «wandering view-point»: «The reader wondering view-point is, at one and the same time, caught up in and transcended by the object it is to apprehend» (1978: 109)

esistenza, creando così uno spazio, un senso e una figura impossibili che, mentre si costruiscono con le parole, sono da esse distrutti.

Eppure, l'articolazione del problema ne *L'Innommable* sembra spingersi decisamente oltre, così come la stupefacente consonanza tra quanto Beckett indaga e quanto la fenomenologia e la filosofia della mente discutono intorno al circolare paradosso cognitivo di un *narrative self*. In un altro passo del romanzo, infatti, mentre il narratore ribadisce il suo essere materiato unicamente di parole, così come lo spazio in cui si trova, allo stesso tempo delega ad altre fonti la loro origine, complicando non poco le cose:

c'est moi qui parle, inutile raconter des histoires, dans la soif, dans la daim, dans la glace, dans la fournaise, on ne sent rien, que c'est curieux, on ne se sent pas une bouche, les mots sont partout, dans moi, hors moi, ça alors, tour à l'heure je n'avais pas d'épaisseur, je les entends, pas besoins de les entendre, pas besoin d'une tête, impossible de les arrêter, impossible de s'arrêter, *je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres, quelques autres*, l'endroit aussi, l'air aussi, les mur, les sol, le plafond, des mots, tout l'univers est ici, avec moi, je suis l'air, les mur, l'emmure, tout cède, s'ouvre, dérive, reflue, des flocons, je suis tout ces flocons, se croisant, s'unissant, se séparant, où que j'aïlle je me retrouve, m'abandonne, vais vers moi, viens de moi, jamais que moi, qu'une parcelle de moi, reprise, perdue, manquée, des mots, *je suis tous ces mots, tous ces étrangers*, cette poussière de verbe, sans fond où se poser, sans ciel où se dissiper [...]. (I 166, corsivo mio)

In questo passo, poco prima che il romanzo si concluda (anche se non c'è conclusione più aperta), il narratore, mentre ribadisce come qualunque architettura, sia di se stesso che del proprio mondo, non abbia altra fibra che il linguaggio, e proprio mentre esordisce con una rara fiducia affermativa rispetto al fatto che sia lui a parlare, allo stesso modo invalida tutto questo spostando il fuoco narrativo, e la responsabilità di tutto, verso misteriosi terzi, spossessandosi delle sue stesse parole e delegandone la paternità altrove. Come dobbiamo interpretare queste parole straniere che *però* sono il tessuto stesso da cui l'innominabile voce si dice costituita? Chi le articola? E da dove? L'intero romanzo è in realtà disseminato di queste misteriose presenze, come vedremo tra poco. L'interpretazione che vorrei tentarne richiede una parentesi funzionale verso la fenomenologia del soggetto e la filosofia della mente, rispetto a un problema legato alla costruzione narrativa del soggetto e alla coscienza di sé.

La disputa intorno alla natura narrativa del sé è incorporata in un più ampio dibattito su quanti livelli di coscienza si debbano supporre per ottenere il senso di una prospettiva individuale, di una percezione soggettiva dell'esperienza. La più forte opposizione tra differenti ipotesi è la più generale distinzione che vede schierati da una parte i sostenitori di un doppio livello necessario alla coscienza di sé, e chi invece sostiene un unico piano di esperienza soggettiva. Il primo gruppo è a favore di quella che convenzionalmente si definisce una *High-Order Theory of Consciousness*, la cui ipotesi può essere facilmente schematizzata come segue: perché uno stato mentale X possa dirsi cosciente, occorre un secondo ordine X_1 che lo renda tale. Per il minimo grado di coscienza di sé, quindi, occorrerebbero due diversi stati mentali, uno di base e uno superiore che, attraverso il monitoraggio, lo renda cosciente. Traducendo il tutto in termini più discorsivi e a noi vicini, perché ci sia un *self*, ci deve essere uno stato superiore che abbia questo come oggetto e crei così, in questa relazione, una condizione di *self-awareness*. Questo tipo di approccio è ampiamente contestato, perché conduce a quello che in fenomenologia, fin dai tempi di Husserl, è definito come una *regressione infinita* che Dan Zahavi riassume così:

Typically, the regress argument has been understood in the following manner: If all current mental states are conscious in the sense of being taken as objects by occurrent second-order mental states, then these second-order mental states must also be taken as objects by occurrent third-order mental states, and so forth *ad infinitum*. (Zahavi 2005: 24)

È un gioco di rifrazioni in cui ogni stato di coscienza deve essere affiancato e reso cosciente da uno stato di coscienza superiore, che a sua volta dovrà essere monitorato, e così via. L'alternativa a questa infinita catena di rifrazioni è quella di supporre un solo livello, non riflessivo, vale a dire un solo stato di coscienza sufficiente a fornire una prospettiva soggettiva, pur non dovendo essere oggetto di alcuna riflessione e rifrazione. È la linea iniziata da Sartre, che sosteneva come, in francese come in italiano, sia solo una necessità grammaticale a costringere a parlare di una coscienza *di sé*, che Sartre, infatti, riformulava graficamente mettendo tra parentesi il genitivo possessivo («*conscience (de) soi*», citato in Zahavi 2008: 23). Zahavi, sostenitore di questo singolo livello di coscienza, porta un esempio che, anche per il fatto di riguardare l'attività di lettura, può esserci utile:

If I am engaged in some conscious activity, such as the reading of a story, my attention is

neither on myself nor on my activity of reading, but on the story. If my reading is interrupted by someone asking me what I am doing, I immediately reply that I am (and have for some time been) reading; the self-consciousness on the basis of which I answer the question is not something acquired just that moment, but a consciousness of myself that been present to me all along. To put it differently, it is because I am pre-reflectively conscious of my experiences that I am usually able to respond immediately, that is, without inference or observation, of somebody asks me what I have doing, or thinking, or seeing, or feeling immediately to the question. According to Sartre, consciousness has two different modes of existence, a pre-reflective and a reflective. Whereas the former is an immersed non-objectifying self-acquaintance, the latter is detached objectifying self-awareness that (normally) introduces a phenomenological distinction between the observer and the observed. (21)

In sintesi ci sono due modi di esistenza e di esperienza di sé, uno non riflessivo, in cui compiamo viviamo le nostre esperienze soggettive senza rappresentarle come nostre, ma con una naturale e fluida immersione in una «self-acquaintance», e un secondo in cui invece facciamo la nostra esperienza oggetto di un riflessione. Ma venendo a quanto ci preme qui verificare in Beckett, in quali di questi due modi di esistenza si sviluppa la nostra idea di noi stessi, la costruzione rappresentativa che corrisponde al nostro *narrative self*? Zahavi, e prima di lui Sartre, sostiene che nel livello pre-riflessivo niente di simile a un ego appare, ma che questo sia il frutto di un distacco riflessivo, di un secondo stato di coscienza che prende l'ego come oggetto. Cosa importante, però, questo secondo stadio non è a sua volta “egologico”, poiché l'ego è qualcosa che esiste solamente come oggetto di riflessione di questo livello distaccato:

Lived pre-reflective consciousness has no egological structure. As long as we are absorbed in the experience, *living* it through, no ego appears. It is only when we adopt a distancing and objectifying attitude toward the experience in question, that is, when we reflect upon it, that an ego appears. Even then, however, we are dealing not with an I-consciousness, since the reflecting pole remains non-egological, but merely with a consciousness *of* an ego. The ego is not the subject, but the object of consciousness. It is not something that exists in or behind consciousness, but in front of it. (Zahavi 2008: 101)

Strano destino, allora, quello dell'ego. La sua vita inizia solo quando uno stato di coscienza superiore si china su di lui, ne fa il proprio oggetto di riflessione, ma questo stato a sua

volta non è l'io, ma la sua rappresentazione che lo assume come oggetto. Spazialmente parlando, allora, l'io non ha sede, esistenza, non ha *voce*, ma si può solo parlare *di* lui, costruirgli una storia che non è la sua, ma che viene dall'alto, da un altrove. E da qui possiamo ritornare a Beckett, e formulare la mia ipotesi.

La mia idea è che Beckett abbia trovato il modo, più o meno consapevolmente, di integrare le due prospettive, i due opposti approcci alla coscienza di sé, trasformando il problema in forma narrativa, e per certi versi narratologica, con una mossa integrativa che alla fenomenologia è per certi versi interdetta: da una parte Beckett ne *L'Innommable* dà voce all'io, ne fa un personaggio, riuscendo a farci partecipare un'inesistenza, collocandoci cioè in quello spazio liminare tra lo stato in cui la coscienza non riflette su di sé (in cui non è ancora un *self*) e lo stato in cui qualcuno si china su di lui, ossia gli *dà* voce, ma che a sua volta *non è più* un *self*; dall'altra, in un capovolgimento cognitivo altrettanto impossibile, il lettore si trova non nel livello riflessivo, ma nel punto più basso di questo processo, nel sottosuolo («au sous-sol? Ne searias-je après tout qu'au sous-sol?» I 53) insieme all'innominabile, e da lì, attraverso il gesto pronominale che abbiamo già visto, percepisce un altrove da cui una serie di non precisate figure sembrano moltiplicarsi descrivendo esattamente una regressione infinita di stati di coscienza che slittano in continuazione.

Naturalmente, Beckett traduce quest'ultima in forma narrativa e narratologica, ossia utilizzando gli elementi di regressione a catena già insiti nella gerarchia strutturale tipica della narrazione: vale a dire che se la voce dell'innominabile è il personaggio/narratore, sopra di lui ci sarà uno stato di coscienza ulteriore che sarà qualcosa di simile a un narratore extradiegetico, e poi un autore, e così via. È a queste voci, a questi stati di coscienza superiori che, come descritto dalla fenomenologia, spetta far nascere l'io:

Leurs attributs, ils m'en ont chargé, et je le traines, comme un carnaval, sous les missiles. A moi maintenant faire le mort, à mois qu'ils n'ont pas su faire naitre, et ma carapace de monstre atour de moi pourrira Mais c'est entièrement une question de voix, tout outre métaphore est impropre. Ils m'ont gonflé de leurs voix, tel un ballon, j'ai beau me vider, c'est encore eux que j'entends. Qui, ils? (I 64)

L'intreccio, se di un intreccio si può parlare, consiste proprio nel fatto che questi «ils» sembrano avere fallito l'opera di monitoraggio con cui l'io viene stabilizzato e riassorbito in una illusoria sensazione di unità, in una percezione di sé come soggetto, mentre non può,

come abbiamo visto dalla fenomenologia, essere che l'oggetto di un racconto, di una riflessione, una costruzione fatta di parole. Ne *L'Innommable* avviene cioè quello che in natura, salvo distaccamenti patologici, non è dato percepire: vale a dire la voce dell'io che si ribella ad essere riassorbito, a parlare in una prima persona mentre, al contrario, cerca di smascherare lui stesso la sua inesistenza e rifiutare ogni pronome personale («Puis assez de cette putain de première personne» I 93).

Nel farlo, usa la sintassi come arma prospettica per illuminare il paradosso di una regressione infinita in cui la sorgente delle parole di cui è gonfiato continua progressivamente ad allontanarsi, in una rifrazione che è l'immagine del problema fenomenologico in cui l'io non può essere che da altri raccontato, ma gli stati di monitoraggio e di provenienza delle voci sembrano slittare in continuazione. Eccone alcuni esempi, dove l'innominabile, dal fondo della sua inesistenza, porta il lettore in una regressione verticale, che sembra necessitare sempre di un ultimo "padrone", di un centunesimo livello su cento, di un ultimo autore:

Le maître. *Ils seraient x qu'on aurait besoin d'un x-et-unième.* (I 132)

Je le savais, nous serions cent qu'il nous faudrait être cent et un. (I 87)

C'est moi qui me fais cette vie, c'est moi qui me parle de moi. Alors le souffle manque, c'est la fin qui commence, on se tait, c'est la fin, ce ne est pas une, on recommence, on a oublié, *il y a quelqu'un, quelqu'un qui vous parle, de vous, de lui, puis un deuxième, puis un troisième, puis le deuxième encore, puis les trois à la fois, ces chiffres à titre d'indication*, tout à la fois, qui vous parlent, de vous, d'eux, je n'ai qu'à écouter. (I 179)

E, infine un'ultima suprema regressione, figurata come un'impossibilità burocratica simile all'inattingibile vertice de *Il Castello* di Kafka, dove queste voci, questi «fantômes parlant» descrivono una traiettoria verticale di doppifondi dove "il padrone" non è che un funzionario di alto livello e, a voler proseguire oltre lui, si finirebbe a supporre di avere bisogno di Dio, ipotesi che ironicamente l'innominabile preferisce evitare:

Oui, heureusement que je les ai, ces fantômes parlant, ils finiront par me faire croire que j'ai pipé. Le maître, en tout cas, nous n'allons pas, voilà qu'ils mettent de l'eau dans leur piquette, nous n'allons pas, sauf cas de nécessité absolue, commettre l'erreur de nous en occuper, *il s'avèrerait un simple fonctionnaire haut place, à ce jeu-là on finirait par avoir besoin de Dieu*,

on a beau être besogneux, il est des bassesse qu'on préfère éviter. (I 146)

Questi fantasmi parlanti, queste voci che provengono da un altrove, sono la resa diegetica, per successive stratificazioni di membrane autoriali, di un problema di regressione infinita dovuto alla frattura dell'armonia che normalmente permette all'io di lasciarsi inconsapevolmente costruire come finzione, come personaggio non riflessivo. Qui, invece, l'io riflette fin troppo sulla sua inesistenza, mostrandosi consapevole della sua natura finzionale, di oggetto rappresentato, chiamato a nascere e ad integrarsi alla sua funzione di vitale fallacia fenomenologica, a cui oppone resistenza cercando di raccontare la *sua* storia. Come nell'esempio portato da Zahavi sull'atto di lettura che, per essere fluido, non deve essere accompagnato da una metarappresentazione del soggetto che lo compie, così l'atto di formazione di un *narrative self* non deve essere percepito nel suo distacco tra oggetto e soggetto, tra autore e personaggio, ma deve essere integrato in una continuità non problematica.

L'obiettivo di Beckett, invece, è esattamente mostrare la problematicità di questo paradosso circolare, dando voce, attenzione e consapevolezza all'oggetto, facendone un personaggio e un narratore che rinnega ogni autorità su di sé, svelando la sua innominabilità, il suo essere un centro oscuro che altri cercano di portare alla luce. Beckett, insomma, spinge in primo piano, con gli strumenti della narrazione (sintassi, deissi, aggettivazione pronominale) un processo che normalmente deve restare inconsapevole, per essere una finzione cognitivamente efficace a dare solidità al soggetto.

Questo tipo di attenzione innaturale ai processi interni è, in natura, tipico unicamente delle patologie psichiatriche, e in particolare è descritto come un fenomeno di iper-riflessività normalmente associato al disturbo schizofrenico:

At first, hyperreflexivity is not a volitional kind of self-consciousness; it occurs in a more or less automatic manner and has the effect of disrupting experiences and actions that would normally remain in the background of awareness. Thus, *the normal stream of consciousness is interrupted by sensations, feeling, or thoughts that suddenly become the focus of attention with an objectlike quality [...]* These primary disruption and disturbance then attract further attention and thereby elicit a process of self-scrutiny and self-objectification, or *reflective turning-inward of the mind*. (Zahavi 2008: 137, corsivo mio)

L'*Innommable* sembra essere esattamente il risultato di una simile introflessione della mente, dove ciò che accade sembra non essere altro che uno scrutinio del processo stesso di costruzione dell'identità, che genera un distaccamento tra il sé come oggetto (l'innominabile, appunto) e il sé come soggetto (loro, le voci). L'interesse di Beckett per le patologie psichiatriche, e in particolare per la schizofrenia, è stato negli ultimi anni portato sempre più in primo piano⁴. Quello che mi pare notevole, e che sarà anche la conclusione del prossimo breve studio su *Company*, è come Beckett abbia ricavato dai suoi contatti diretti – , per il tramite di Alfred Bion, negli anni di analisi a Londra, e di Geoffrey Thomson, amico e psichiatra irlandese – o da letture inerenti disturbi neurologici, una figurazione per restituire narrativamente ciò che in realtà è la nostra normalità non percepita, il paradosso di cui siamo vittime e fautori, ossia la fallacia cognitiva generata dal linguaggio e dalle sue rappresentazioni.

Ma il modello schizofrenico, neurologico e fenomenologico, è altrettanto importante che quello narratologico, poiché tra i due vi è un rispecchiamento. Dopotutto, così come un paziente schizofrenico divide la sua unità in più strati, opera una scissione dove dovrebbe esserci una solidarietà compatta, se un personaggio e/ un narratore si interrogasse sulla propria genesi non potrebbe che sfaldarsi in membrane diegetiche sempre superiori, perdendo consistenza e unità. Da un'altra prospettiva, se un personaggio non si domanda da dove provengano le parole con cui racconta la sua storia, il lettore allo stesso tempo sa e dimentica che la provenienza deve essere extratestuale, che chi sta parlando parla con parole non sue. Bene, traducendo tutto questo nel problema del *narrative self*, perché l'illusione funzioni dobbiamo non chiederci quale sia l'origine della nostra storia, del nostro personaggio, poiché altrimenti attiveremo una regressione che ci porterebbe a trovare, al posto dell'autore, noi stessi, e il cortocircuito sgretolerebbe ogni verità su di noi poiché non ci sarebbe nessuna terza autorità (come auspica l'innominabile: «mais que deux tiers me constatent, en tout objectivité, là, devant moi, et je me charge du reste» I 93) a convalidare le nostre parole dall'alto, e la nostra identità si rivelerebbe per ciò che è:

⁴ Si veda in particolare: per uno studio sulle fonti dirette da cui Beckett ricava un interesse per la voce schizoide e sull'utilizzo terminologico che ne fa in *Murphy* e tematico ne *L'Innommable*, si veda Weller 2008; sul disturbo afasico, e su un'ipotesi che vedrebbe Beckett come iniziatore di un "aphasic modernism" si veda Salisbury 2002; per una più generale panoramica sulle fonti bibliografiche e sui contatti diretti di Beckett con patologie psichiatriche, attraverso la figura dello psicologo Alfred Bion e dell'amico e psicologo irlandese Geoffrey Thomson, si veda Oppenheim 2002.

nient'altro che una storia raccontata da noi stessi su noi stessi, e quello che ipotizzavamo essere il nostro centro si rivelerebbe solo come un processo circolare della nostra mente, un centro di gravità narrativo.

Ed è a questo processo che *L'Innommable* conduce il lettore, sfruttando il meccanismo diegetico in direzione patologica, per portarlo verso il paradosso che egli stesso, in quanto essere umano, abita ma non percepisce, costruisce ma non (ri)costruisce in modo riflessivo. Beckett, insomma, escogita una modalità di ricerca attraverso cui fare esperienza di quanto la nostra normalità sia patologica, di quanto la costruzione narrativa dell'identità sia in realtà una dinamica schizofrenica, se guardata a fondo, poiché se la sorgente e il delta del fiume di parole che noi siamo coincidono, l'io non ha luogo, ma è un processo di vociferazione che copre la sua inesistenza mentre pretende di costituirlo: la vera allucinazione, allora, è quella di non percepire come l'unico modo per descrivere questo paradosso sia supporre che dentro di noi voci parlino *da noi di noi*, come la scissione sia interna alla stessa natura narrativa di un io che non ha voce, luogo, mondo.

E dare voce all'io, come fa Beckett, vuol dire procedere per negazione, fare raccontare all'io della sua inesistenza come una clausura, come il racconto di un murato vivo proprio dalla vociferazione che cerca di portarlo alla luce: «je suis emmuré de leurs vociférations, personne ne saura jamais ce que je suis, personne ne me l'entendra dire, même si je dis, et je ne le dirais pas, je ne pourrai pas, je n'ai que leur langage à eux, si si, je le dirai peut-être, même dans leur langage à eux, pour moi seul» (I 65). Matematicamente parlando, come ha proposto, Hugh Culik, *L'Innommable* può essere descritto come una figurazione narrativa del concetto di "limite" e, in questo caso, di limite della rappresentazione dell'io, attraverso l'articolazione della sua assenza:

The mathematical notion of the limit codifies the paradox of articulating an absence. Invoking the notion of a limit as it is understood in mathematics, provides an instance of a larger structural pattern of reference in Beckett's work: a [...] structure that bespeaks the *limit* of language as a complex and paradoxical opportunity. (Culik 20002: 129)

Tuttavia, quest'immagine più generale, che ha il pregio di descrivere il metodo di avvicinamento aporetico dell'innominabile («Comment faire, comment vais-je faire, que dois je faire, dans la situation où je suis, comment procéder? *Par pure aporie* ou bien par *affirmations et négations infirmées* au fur et à mesure, ou tôt ou tard» I 7) non restituisce la

ricchezza di mezzi e di risorse formali con cui Beckett indaga il problema cognitivo della narrazione in rapporto al soggetto. Un'immagine più efficace, a mio modo di vedere, passando dalla matematica alla geometria, è invece quella di pensare al problema cognitivo che il testo indaga come una figura *frattale*, ossia una medesima figura riprodotta e articolata su diverse scale, in una geminazione del tema che dalle minime unità della narrazione si espande fino alle sue macrostrutture.

La mia idea, in breve, è che a qualunque livello si voglia analizzare il testo, il problema cognitivo si troverà impresso nella sua forma, ne informerà la struttura. In una linea crescente, infatti, quanto detto sul paradosso della costruzione narrativa dell'identità, così come sull'inesprimibilità e invisibilità del centro di gravità narrativo, si può verificare in ognuno dei seguenti livelli di costruzione del testo: nella punteggiatura; nella grammatica; nella sintassi; nelle figure retoriche; nella costruzione del personaggio; nella categoria di spazio, tempo e luogo; e infine nella stessa idea di mondo narrativo. Il tema cognitivo produce forma e nella forma si produce, e la completa realizzazione dell'indagine, il compimento di quanto nel testo accade, trova la sua sede attiva nel lettore. Cerchiamo, in breve, di giustificare quanto appena detto, con un esempio testuale per ciascun livello narrativo.

Per quanto riguarda la punteggiatura, la presenza di punti fermi, punti interrogativi e virgole può essere già una tracciatura della progressione verso il limite di cui parla Culik. Se, come abbiamo visto, il romanzo si apre con una serie di punti interrogativi e di brevi frasi continuamente interrotte da punti fermi, più la narrazione si evolve, più sono le virgole a scandire le pause dell'enunciazione, o meglio, a sopprimerle. Il finale del romanzo, in quanto termine ultimo di questa progressione, è un'unica emissione di parole e frasi minime, intervallate da virgole, per una durata di pagine (I 207- che costringe il lettore a rinunciare a qualunque sosta integrativa di quanto sta leggendo, ma lo costringe a cedere alla percussione, al flusso di contraddittorie stimolazioni semantiche, che non gli permettono se non di avvicinare la convulsione e la compulsione della voce narrante. Ecco un breve estratto di quest'ultima volata, di questo ultimo galoppo («Me voilà lancé, on dirait pas, c'est peut-être mon dernier galop» I 190), l'inizio di quella che l'innominabile chiama la sua «dernier confession»:

L'endroit, je le ferais quand même, je le ferais dans ma tête, je le tirerai de ma tête, je le

tirerai de ma mémoire, je le tirerai vers moi, je me ferai une tete, je me ferai une mémoire, je n'ai qu'à écouter, la voix me dira tout, tout ce dont j'ai besoin, par petite bribes, en haletant, c'est comme un confession, une dernier confession, on la croit finie, puis elle rebondit, il y a eu tant de fautes, la mémoire est si mauvaise, les mots ne viennent plus, le mots se font rares, le souffles se fait court, non, c'est autre chose, c'est un réquisitoire, une mourante qui accuse [...] (I 207).

Come interpretare questa progressione, dal punto fermo a questa forma di pausa più respiratoria che logico-semantiche? Mi pare che l'idea più convincente sia quella di vedere in essa il progressivo avvicinamento al centro stesso della gravità e della propulsione narrativa, all'innominabilità dell'io o, che è lo stesso, alla sua pura mostrazione come emissione di parole. Se, all'inizio del romanzo, l'io è ancora distante da sé, perché riempito di voci, che gli impartiscono quanto dire, verso la fine questo controllo cede sempre di più all'autenticità della sua natura artificiosa, semantica, privata di monitoraggi dall'esterno. Il punto fermo, dopo tutto, è in qualunque narrazione una marca del dominio di un autore sul narratore e sul personaggio, ed è così interpretato, più o meno consapevolmente dal lettore. Verso la fine di questa strana avventura dell'io, allora, qualunque autorità esterna viene sottratta, e l'io mostrato nella sua natura respiratoria come una flatus voci, non più eterodiretto e guidato a parlare di sé, ma mostrato in azione. In questo senso la punteggiatura porta il lettore verso un adeguamento al problema cognitivo, costretto a fronteggiare un flusso semantico privato di autorità.

Per la grammatica e la sintassi si può sostenere una simile coincidenza di forma e contenuto. Sulla prima, Juliett Taylor-Batty ha messo bene in evidenza due aspetti più generali e, cosa che non stupisce, paradossali nell'utilizzo della grammatica francese ne *L'Innommable*. Partendo dal non troppo lusinghiero giudizio di Valdimir Nabokov su *L'Innommable*, che dichiarava di preferire Beckett nelle sue ricche manipolazioni linguistiche compiute in inglese, la sua lingua madre, rispetto al suo francese da «schoolmaster», che sentiva come un «preserved French»⁵, Taylor Batty spiega come la giusta percezione di Nabokov sia motivata in realtà da un uso consapevole da parte di

⁵ «Beckett's French is a schoolmaster's French, a preserved French, but in English you feel the moisture of verbal association of the spreading live roots of his prose» (Nabokov 1973: 172, citato in Taylor-Batty 2007: 164).

Beckett di questo comportamento linguistico, più che da una limitazione espressiva dovuta all'eccessiva rigidità di un non nativo. Per Taylor-Batty, infatti, la critica di Nabokov è produttiva poiché nell'idea di una grammatica da «schoolmaster» sono implicate due direzioni di critica, una sull'agente linguistico e l'altra sulla lingua stessa: «Nabokov's criticism implies not only that the schoolmaster is teaching a language that is not his mother tongue (in reference, of course, to the fact that Beckett is indeed writing in a second language), but also that that language is too correct, too formal, too consciously grammatical». (165).

Queste due implicazioni grammaticali corrispondono esattamente a quanto Beckett vuole *fare* con la lingua stessa, ossia da una parte dare forma all'impossibilità di espressione dell'io come a un narratore che non può che parlare una lingua straniera («je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres, quelques autres» I 166; «une langue qui n'est pas la mienne » I 33) una lingua altrui, e dall'altra svelare la natura grammaticale di ogni linguaggio, spingere all'evidenza l'artificio e l'arbitrarietà insiti nella mascherata di ogni costruzione linguistica del mondo, compresa la letteratura come forma più complessa di quest'illusione referenziale, come suprema articolazione di una convenzione. Questo eccesso di convenzione, questo ipercorrettismo, conclude Taylor-Batty «thus serves to undermine itself, to expose its artificiality as form imposed upon chaos, much as the language learner's grasp of grammar fails to mask his or her linguistic discomfort» (177), e l'impossibilità dell'io di nascere e costituirsi è così reso come il più comune e condiviso dei disagi: quello di non poter esprimere se stessi in una lingua straniera.

Scendendo più nello specifico, il tema cognitivo è massicciamente affidato agli elementi grammaticali attraverso cui l'identità viene normalmente costruita nella sua forma linguistica, in particolare la deissi, i pronomi e l'aggettivazione possessiva. Non si deve certo alle scienze cognitive aver formulato l'ipotesi di una costruzione dell'io puramente grammaticale, ma già Emile Benveniste spiegava come «L'installation de la "subjectivité dans le langage crée, dans le langage et, croyons-nous, hors du langage aussi bien, la catégorie de la personne» (Benveniste 1966: 263). Non stupisce allora che, come abbiamo già visto in alcune citazioni, Beckett affidi a ciascun elemento in grado di costruire l'idea e la posizione di una "persona" un ruolo fondamentale per indebolirne l'efficacia, creando continui effetti di spiazzamento e smottamento nel lettore. La fallacia cognitiva della soggettività, infatti, parte proprio dall'ennesimo paradosso in cui il pronome di prima

persona ha pretese di costituire il soggetto, mentre è nominandolo che ne nasconde la verità, ossia il vuoto dietro il tessuto linguistico di cui esso non è che un centro senza sede concreta. E per questo il rancore dell'innominabile è diretto frontalmente a queste piccole e potenti particelle:

c'est al faute de pronoms, il n'y a pas de nom pour moi, pas de pronom pour moi, tout vien de là, on dit ça, c'est une sort de pronom, ce n'est pas ça non plus, je ne suis pas ça non plus, laissons tout ça, oublions tout ça. [...] (I 195).

La negazione del potenziale costruttivo dei pronomi, così come della loro estensione possessiva negli aggettivi, non è tematizzata ma indebolita nella loro messa in funzione. Delegittimata ogni validità prospettica del pronome personale, il lettore è forzato a partecipare la superficie di un impersonale «ça», a sua volta negato, che altro non indica che la scrittura stessa nel suo farsi, la pura attività di narrazione dell'innominabile che nel suo dispiegarsi continua a nascondere, a lasciarlo nell'ombra, nel dorso scuro e invisibile di ciò che sta dietro al linguaggio.

Lo stesso si dica della deissi, a cui è affidato il ruolo di illudere il lettore che la voce da cui è guidato abbia una posizione, sia in qualche modo situata, fosse anche nel fondo della regressione infinita da cui l'innominabile indica le membrane diegetiche sopra di lui, le voci che sembrano provenire da lontano ed essere alla base del suo ventriloquio, posizione e spazialità che in modo alternato appena create collassano sull'unica, non situabile, enunciazione del narratore: «Il n'y a que moi, moi qui ne suis pas, là où je suis» (I 114, mio il corsivo). La continua alternanza tra un'espansione («là») e un'implosione prospettica e spaziale («où je suis») affidata alla deissi e alla continua variazione dei pronomi, che nel collasso tende al limite di scomparsa di ogni minima profondità, spinge continuamente il lettore a produrre nella sua immaginazione un mondo e degli agenti narrativi che è subito costretto a smantellare, primo fra tutti lo stesso narratore-personaggio. Quest'utilizzo della grammatica non può essere più spiegato nel dominio dell'espressione, ma va interpretato come un tentativo di attaccare la superficie del linguaggio, di cui il soggetto è la prima e ultima fallacia, attraverso dei gesti linguistici, facendo del materiale semantico un materiale plastico con cui s fibrare la tenuta dei significanti fino a mostrare il vuoto dietro la loro schiena. È questo uso gesticolare e muscolare del linguaggio che Beckett ammirava in Joyce, come scrisse nel suo saggio giovanile, in cui equiparava

scrittura e pittura nella possibilità di entrambe di regredire dalla convenzione rappresentativa a una desofisticazione del linguaggio, a una selvaggia forma di articolazione primaria e primitiva: «This writing that you find so obscure is a quintessential extraction of language and painting and gesture, with all the inevitable clarity of the old inarticulation. Here is the savage economy of hieroglyphics» (D 28).

Tuttavia, è nota la successiva presa di distanza di Beckett nei confronti di Joyce, la cosiddetta “ conversione” che portò il primo a comprendere di voler lavorare, pur sempre muscolarmente, non verso un’apoteosi della parola, a cui Joyce aveva restituito un potenza primordiale caricandone l’energia per accumulazioni progressive, ma verso l’indebolimento del suo potenziale di conoscenza procedendo per sottrazioni, attraverso una crescita di lacune informative e uno stile sempre più denotativo. In un’intervista a James Knowlson, infatti, Beckett riassume così la sua posizione rispetto a Joyce:

I realised that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more, [being] in control of one’s material. He was always adding to it; you only have to look at his proofs to see that. I realised that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking ways, in subtracting rather than adding. (Knowlson 1996: 352).

Questo depotenziamento del potere informativo del linguaggio, tuttavia, dal versante della risposta estetica genera tutt’altro che una diminuzione di movimento interpretativo. Al contrario, le strategie formali con cui Beckett cerca di attaccare i bordi rappresentazionali del linguaggio si appoggia esattamente sull’impossibilità, da parte del lettore, di rinunciare al processo cognitivo di costruzione di senso che il linguaggio stimola. In poche parole, il senso di ciò che accade accade come evento nel lettore, nel suo continuo scarto di frames contestuali, costruiti da Beckett con minime mosse deittiche o pronominali, e immediatamente invalidati. Come abbiamo visto nella prima parte (§ 1.4), è nel poco che il lettore cerca e porta il mondo, è nella negatività del testo, in ciò che esso non dice o smentisce che l’attività ricostruttiva del lettore aumenta la sua cinetica immaginativa. Così, nelle contraddizioni grammaticali e nei paradossi spaziali e nominali che Beckett attiva con pochi stimoli semantici, il lettore si trova a percepire continuamente attriti e scontri tra opposti e impossibili frames di lettura. Nel sottrarre estensione connotativa al linguaggio, Beckett ci porta così tanto a sperimentare quanto poco occorra alla mente per generare rappresentazioni, dimostrando così il potere cognitivo del linguaggio anche ridotto

ai suoi minimi termini, dall'altra nel cercare di attaccarne i fondamenti fa di noi degli inconsapevoli complici della sua ricerca, poiché è in noi che le immagini e gli orientamenti spaziali stimolati dal linguaggio si polverizzano, in seguito alle continue negazioni.

E nella sintassi le possibilità di questo meccanismo conflittuale non possono che essere accresciute. L'utilizzo che Beckett ne *L'Innommable* fa della contraddizione sintattica, di una sintassi che smaglia la sua stessa tenuta e che Ann Banfield ha definita come una «tattered syntax» (2003), mentre lo stesso Beckett descriveva come una «syntax of weakness» (Harvey 1970), è l'ennesimo ampliamento frattale del problema di fondo, già riscontrato a livello grammaticale. Per tentare uno sguardo oltre la maschera grammaticale dell'io, la sintassi fornisce segmenti testuali ancora più illusoriamente dotati di senso e per questo più efficaci e dinamici nel potenziare lo scontro attraverso cui mostrare il vuoto che, ancora una volta, non può che prodursi nel lettore. Tornando a un esempio già visto:

Peut importe comment cela c'est produit. Cela, dire cela, sans savoir quoi. Peut-être n'ai fait qu'entériner un vieil état de fait. Mais je n'ai rien fait. J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi.

Ogni proposizione, qui, è collegata in forma paratattica alla precedente, unicamente per negarne la validità. L'immaginazione del lettore così non può che procede per lampi costruttivi che non riescono mai a dare forma solida a una rappresentazione, poiché è interdetta qualunque formazione di un periodo, continuamente abortito insieme alle immagini e alle aspettative suscitate nel lettore. Questa la strategia di Beckett per farci entrare in intimità con la discontinuità dell'io narrativo e narrante, confidando nella parte assegnata al lettore per completare l'opera. Il lettore, per quanto (dis) orientato non può infatti impedire alla propria immaginazione di costruire frames a cui sono legate delle aspettative e delle conferme di continuità, e da questa impossibilità di arresto dei meccanismi cognitivi vincolati alla risposta estetica nasce il disagio che è il senso del romanzo stesso, ossia l'esperienza diretta del suo tema; come scrive Porter Abbott, infatti, «There is no avoiding of intimation of chaos whe cued syntactical expectations are redirected, and, even more, the discomfort whe, in the end, eh syntactical uncertainties fail to resolve. In short, our cognitive grooves are too deep. (2010: 210).

Queste aspettative frustrate, tuttavia, nell'essere abortite non scompaiono, ogni volta che subentra una nuova proposizione affermativa e un relativo frames rappresentazionale,

ma restano nel lettore come immagini soppresse, residui cognitivi che Iser definisce come «canceled gestalt»:

Every cancellation involves a negation, but negations take longer to work out than affirmations,[...] the negations cancel out previous fictional “gestalts”, but these are not removed from the scene altogether; they remain as canceled “gestalts”, as so inevitably give rise to conjectures as to the cause and motivation of the cancellation. (1989: 149)

Per quanto sia arduo sostenere che, data la frequenza continuata con cui questo movimento di cancellazione è impiegato nel testo, il lettore per ogni singola frustrazione si interroghi sulla causa che l’ha generata, è vero che alla fine de *L’Innommable* si ha la sensazione che i frames di volta in volta dismessi abbiano formato una sorta di catasta di costruzioni negate. Rilevare questo è importante proprio perché, rispetto al problema cognitivo affrontato nel testo, questo mucchio di residui rappresentazionali è esattamente ciò che è *successo*, è l’evento e l’intreccio stesso del romanzo. Se la storia che è raccontata, o meglio la storia che non si può raccontare, è quella dell’io come costruttore e costruito di una attività narrativa, la sua inesistenza può essere testimoniata però dal frutto della sua attività, da ciò che rimane come tracciatura del suo movimento linguistico. Ma su questo torneremo tra poco per concludere.

La geminazione frattale del problema non si arresta alla sintassi, ma informa di sé anche altri livelli più complessi come la negazione dello spazio, e dello stesso mondo finzionale. Per il primo si va da lapidarie sentenze che in un istante costruiscono degli *impossibilia* geografici (come nell’esempio già visto: «Il n’y a que moi, moi qui ne suis pas, là où je suis») a immagini più ricche, ma che nondimeno limano e minano la profondità del luogo da cui l’innominabile parla, fino a renderlo privo di spessore come un diaframma («la cloison»), o un timpano ; questi i termini con cui l’innominabile cerca di definire la propria assenza in questo passaggio, fondamentale all’ultimo scatto che dovremmo fare verso il suo mondo e verso la nostra conclusione :

Dites-moi ce que je sens, je vous dirai qui je suis, ils me diront qui je suis, je ne comprendrai pas, mais ce sera dit, ils auront dit qui je suis, et moi *je l’aurai entendu, sans oreille je l’aurai entendu, et je l’aurai dit, sans bouche je l’aurai dit*, je l’aurait entendu hors de moi, puis aussitôt dans moi, c’est peut-être ça que je sens, qu’il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c’est

peut-être ça que je suis, la chose qui devise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut-être *mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre*, je suis au milieu, *je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur*, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, *je suis le tympan*, d'un côté c'est le crane, de l'autre le monde, je ne suis pas ni de l'un ni de l'autre [...] (I 160)

Qui l'innominabile prima nega la condizione necessaria ad essere situati in uno spazio, ossia l'avere un corpo. Già con questa privazione, attraverso una menomazione continua che prosegue per tutto il romanzo, il lettore è sprovvisto di un elemento di base per l'accesso a un mondo finzionale (Cf. § 1.3). Quanto segue non fa che complicare quanto il lettore cerca di interpretare e immaginare, poiché l'innominabile si definisce come una lamina, un diaframma o un timpano che non ha sede nel mondo, ma al contrario divide due mondi, quell'esterno e quello interiore della mente. Ecco ritornare la distinzione di partenza che abbiamo visto in *Murphy*, e su questa l'innominabile sembra comprendere l'ultima verità su se stesso. Verso la fine di questo paradossale processo di autocoscienza, se così si può definire, siamo finalmente arrivati all'estrema negazione, che non invalida semplicemente il mondo dell'innominabile voce, ma ha conseguenze decisamente più estese. Come anticipato, la recessione dal mondo esterno verso il mondo interiore cominciata con *Murphy* tocca con *L'Innommable* il suo punto estremo, ma proprio mentre ci si approssima al presunto centro del mondo interiore, attraverso la consapevolezza di un io in scomparsa, le conseguenze di quanto l'innominabile scopre su di sé si riverberano retroattivamente su tutte le finzioni romanzesche di Beckett.

Poco prima di definirsi un timpano o un diaframma, l'innominabile s'interroga sul proprio mondo che, neanche a dirlo, immagina grigio, e con ironia ne apprezza la vestibilità cromatica («Le gris. Quoi encore. Du calme, du calme, il doit y avoir autre chose, pour aller avec ce gris, qui va avec tout» I 125); in seguito ragiona su come costruirsene uno, le cui caratteristiche ricordano molto quelle di una monade leibniziana: «un petit monde, faire un petit monde, il sera rond, cette fois il sera rond, [...] ce sera peut-être moi, ce sera peut-être mon monde, coïncidence possible, il n'y aura pas de fenêtres, finies les fenêtres, la mer m'a refuse, le ciel ne m'a pas vu[...]». (I 197-198). Ma questa possibilità che ci sia per lui un luogo, una sede e un'estensione nello spazio è a più riprese negata lungo tutto il romanzo e, in particolare, vi è un punto in cui l'innominabile descrive uno schermo sopra di lui, un recinto, avente una densità di grafite che, a mio parere, è una piuttosto evidente

metafora della sua esistenza puramente scritta, narrata con la mina di un creatore:

Mais au fait, cet écran où mon regard se bute, tout en persistant à y voir de l'air, ne serait plutôt l'enceinte, d'une densité de plombagine? Pur tirer cette question au clair j'aurais besoin d'un bâton ainsi que des moyens de m'en servir, celui-là étant peu de chose en l'absence de ceux-ci, et inversement. J'aurais besoin aussi, je le note en passant, de participes futurs et conditionnels. Alors je le lancerais, tel un javelot, droit devant moi [...] (I 23)

Tanto lo schermo di grafite che lo rinchioda, quanto l'idea di poter esplorare lo spazio intorno a sé lanciando come dei giavellotti dei modi verbali alternativi al presente indicativo, a cui invece è costretto, mettono in luce il potere costruttivo del linguaggio stesso, la sua capacità di creare un'illusione di spazio, tempo ed esistenza per un io che non ha altra natura che quella verbale, con cui non può esprimersi. Ma alla negazione di un proprio mondo, di una propria sede, l'innominabile svela la natura finzionale anche di quelle che scopriamo essere delle sue creazioni, vale a dire i precedenti anteroi beckettiani, che dichiara di aver creato al solo scopo di allontanarsi da sé, di sfuggire il proprio dolore:

«Ces Murphy, Molloy et autres Malone, je ne suis pas dupe. Ils m'ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en permettant de parler d'eux, quand il fallait parler seulement de moi, afin de pouvoir me taire» (I 28)

Si tratta di un ennesimo collasso dei mondi precedenti nel mondo dell'innominabile, a sua volta dichiarato impossibile, finzionale. Alla fine della ritirata cognitiva dall'esterno all'interno, l'innominabile, con un ultimo gesto trascina nella sua inesistenza quanto il lettore di Beckett ha letto nei romanzi precedenti, in un domino distruttivo che lo porta, come l'innominabile, alla sensazione di non essersi mai mosso in altri mondi, con la spiacevole sensazione di comprendere come l'immaginazione narrativa possa dare l'illusione di una profondità. Il lettore è stato guidato per tutti i primi due volumi della trilogia attraverso luoghi e persone per scoprire ora quello che già sapeva, ossia che altro non erano che storie, finzioni affidate al linguaggio, pretese di esistenza. Tuttavia, proprio come l'innominabile, potrebbe probabilmente avere la sensazione di essere stato in quei luoghi («Pourtant il m'a semble quelquefois être là, moi, aux endroits incriminés» I 48) e messo così frontalmente davanti allo smascheramento dell'illusione narrativa potrebbe,

come l'innominabile, iniziare a dubitare della propria stessa storia. Se così fosse, lo scopo di Beckett sarebbe probabilmente raggiunto.

Nella sua monografia su Samuel Beckett, Carla Locatelli completa la programmatica frase dell'autore di una «literature of the unword», in una diade che dà il titolo al volume, e in cui l'idea di un depotenziamento della parola corrisponde al depotenziamento della stessa concezione del mondo, e definisce perciò l'operazione di Beckett come un *Unwording the World* (1990). In particolare, Locatelli spiega come il contenuto delle opere narrative di Beckett sia subordinato alla demistificazione della stessa pratica narrativa: «Beckett is seeking a way that could demystify the telling of stories, independently from their more or less surprising “content”» (56).

Nell'analisi appena fatta ho tentato di mostrare proprio come il problema cognitivo che fa da tema al romanzo non sia espresso come un contenuto narrativo, ma sia reso percettibile lavorando plasticamente la forma e la scrittura per costringerle a mostrare il proprio dorso. L'uso che Beckett fa del linguaggio è, così, un uso epistemico, un percorso d'indagine che coinvolge il lettore nella sua realizzazione. Per mostrare, infatti, come la nostra identità e, più in generale, il mondo siano rappresentazioni affidate al linguaggio, e come siano le storie che raccontiamo a darci forma, Beckett porta il lettore nel centro di questo *self spinning*, operando nella continuità di questo processo verbale in corso delle ripetute fratture, negazioni o inversioni prospettiche, e lasciando l'immaginazione del lettore carica di detriti finzionali. Mai come in problemi cognitivi legati al linguaggio il linguaggio può essere usato per manifestare se stesso come problema, ma in questo tipo di letteratura di ricerca al lettore è affidata una parte fondamentale per la realizzazione del contenuto:

the reader: his or her awarness is called upon to witness a production of meaning, the process of its being produced. The understanding of the text is no longer separable from the process of reading, as much as concepts are not separated from the process in which they ar produced.
(Locatelli 1990: 70)

E questa sincronicità tra forma, contenuto e atto di lettura è fondamentale ne *L'Innommable* proprio perché da una parte sono necessarie le tensioni cognitive generate nel lettore perché le strategie del testo producano quella smagliatura necessaria a mostrare il vuoto che il linguaggio nasconde, dall'altra perché il tempo della narrazione e il tempo della lettura

coincidono fino alla minima unità, ed è attraverso questa coincidenza che il lettore avvicina il seme del movimento, quell'invisibile centro di gravità narrativo da cui la propulsione di storie e di parole viene emessa.

Sarebbe lecito pensare che l'obiettivo di Beckett sia solamente una rivoluzionaria rivolta contro il linguaggio e, più in generale, contro la letteratura come suprema falsificazione. Al contrario, in questa ritirata verso l'interno, o avanzata verso il limite, Beckett porta il lettore a fare esperienza necessità umana di espressione, pur nella falsità dei contenuti, lo porta sempre più vicino al limite del linguaggio per testarne l'irriducibile spinta a creare e a raccontare storie, in un paradosso da lui stesso formulato come la missione più importante della letteratura: «The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express» (D 139). E ne *L'Innommable* scopriamo che se il nostro io potesse parlare di se, della propria storia, non potrebbe che esprimersi con un simile paradosso: «Oui, dans ma vie, puisqu'il faut l'appeler ainsi, il y eut trois choses, l'impossibilité de parler, l'impossibilité de me taire, et la solitude, physique bien sur, avec ça je me suis débrouillé» (I 183).

In conclusione, il problema cognitivo che la fenomenologia e le scienze possono solo descrivere per astrazioni, ossia l'inesistenza e l'invisibilità del *self*, postulabile solo come un centro di gravità narrativa, Beckett riesce a trasformarlo in un'esperienza di lettura: da una parte creando ad ogni livello del racconto delle disfunzioni che aprono dei vuoti, attraverso cui per un istante il lettore può sentire il linguaggio surriscaldarsi fino a sciogliersi in quelle che Paul Stewart ha definito come delle «zone of evaporation» (2006); dall'altra portando il lettore sulla soglia in cui un'identità si produce, facendo sentire allo stesso tempo, come *l'Innommable*, al centro e in nessun luogo. Questi reiterati fallimenti, per usare una parola cara a Beckett, tutti affidati alla loro realizzazione nella risposta estetica e cognitiva del lettore, sono i soli strumenti possibili per spingere la parola verso se stessa e, come un oggetto spinto in un liquido riceve a sua volta una pressione di ritorno, sentire una resistenza che è l'inizio del movimento stesso, il suo seme. Data l'importanza del linguaggio e del racconto nella costruzione dell'identità umana, questo significa anche spingere l'uomo ai limiti di se stesso. Come scrive Porter Abbott, l'uso che Beckett fa della narrazione

allow him to generate direct experience of news from the interior, our own interior. Put simply, he gives us experiential knowledge of our ignorance about who we are. He has devised textual mechanisms through which we experience individually specific consciousness as a moving point of self presence in a constancy of self absence (2009: 138)

La presenza e l'assenza di un io non possono essere spiegate che in senso metaforico nel dibattito scientifico mentre, come abbiamo visto, la metafora è solo una delle risorse con cui Beckett affronta il problema, e di certo non la più importante. Per quanto affascinante, il concetto di un centro di gravità non è particolarmente espressivo se privato dell'esperienza concreta con cui mostrarne il funzionamento. Ed è questo vantaggio che la scrittura di Beckett sembra avere rispetto alle speculazioni della fenomenologia, o alla metafora di Dennett, ossia quello rendere praticabile la meccanica e l'energetica di questo centro, che mentre si mostra si sottrae. Dopotutto, dal momento che ognuno scrive la propria storia, la scrittura può essere il modo migliore per indagare se stessa come processo. Ne *L'Innommable*, così, non è trattata la struttura del pensiero che sta dietro alla costruzione del soggetto, ma siamo messi di fronte al suo sviluppo come pensiero narrativo, e in questo senso la scrittura in Beckett «connotes itself as process, showing the presence of thinking, not the structure of thought.» (52).

Il risarcimento per l'indiscutibile fatica del lettore, allora, sarà quello di aver avvicinato il seme del suo stesso movimento, facendo esperienza di ciò che in natura gli si sottrae per abitudine cognitiva, e che la letteratura può invece rendere visibile allo stesso tempo come miracolo e fallacia cognitiva: il suo essere autore, narratore e personaggio, in una costante compulsione al racconto.

2 Ricentrati in nessuna sorgente | Narrative Self e Liminal Mind in *Company*

Com'è ampiamente emerso nella prima parte, il maggiore risultato della cosiddetta narratologia "post-classica" è quello di avere messo in risalto i molteplici nessi tra mente e narrazione. Da una parte, è stato investigato il modo in cui la mente del lettore extra-testuale processa e decodifica le informazioni finzionali, con quali risorse completa i vuoti del testo, e cosa in esso cerca e produce. Dall'altra, è stata postulata una sorta di analogia strutturale tra il funzionamento dei mondi di finzione e l'esperienza che normalmente facciamo del mondo reale e attuale. Un ulteriore supporto di questa analogia sembrerebbe trovarsi nel fatto che ogni esperienza del mondo fenomenico che compiamo in prima persona abbia nella nostra mente un corrispettivo qualitativo, sia cioè associata a particolari stati mentali che sono il modo in cui la nostra mente si rappresenta quanto ci accade sotto forma di qualità soggettive: questi stati mentali, che la filosofia della mente ha definito come *qualia* e la cui esistenza è molto dibattuta, sarebbero ciò che ci permette di descrivere cosa sentiamo, proviamo o percepiamo, e di renderci così in grado di comunicare la nostra

soggettività in forma descrittiva, esprimendo le nostra interiorità per analogia tra ciò che fisicamente ci accade o è accaduto e il modo con cui questo è da noi percepito, le caratteristiche qualitative che corrispondono al “what-is-like” dell’esperienza: «One of the most distinctive features of conscious mental states is that there is “something it is like” to have them. There is something it is like *for me* to smell a rose, day- dream about my vacation, or stub my toe, but presumably *for the rose* there is nothing it is like to have an odor, and *for the table leg* there is nothing it is like to be kicked by my toe.» (Levine 1999: 893). In altre parole, ogni evento fisico e percettivo che ci accade nel mondo fenomenico avrebbe dei corrispondenti *qualia* nella nostra coscienza individuale.

L’esistenza dei *qualia* potrebbe essere cruciale per collegare il mondo attuale e il mondo virtuale, per giustificarne ulteriormente l’analogia e il transito dall’uno all’altro. Seguendo questa ipotesi, infatti, l’atto di lettura verrebbe ad essere nient’altro che una proiezione del lettore, un «fictional recentering» cognitivo (Ryan, 1991, 13-30) in un’altra coscienza, in un’altra «fictional minds» (Palmer, 2004) attraverso questi stati qualitativi, questi *qualia mental states*. In questa prospettiva, il nostro leggere storie potrebbe essere descritto come un mettere in atto, un assumere e interpretare (in senso attivo, performativo) questa dimensione qualitativa della coscienza attraverso la mente finzionali in cui siamo collocati e rilocati. Il salto cognitivo dal mondo extra-testuale verso i molteplici mondi individuali presenti in ogni finzione sarebbe così veicolata da questa qualità rappresentativa di un «consciousness factor» (Cf.); come sottolinea Marie-Laure Ryan, «for the duration of our immersion in a work of fiction, the realm of possibilities is thus recentered around the sphere which the narrator presents as the actual world» (Ryan 1991, 22]. Il lettore ricostruisce di volta in volta un mondo per ciascuna prospettiva, per ciascuna *fictional mind* in cui viene situato. In seguito a questa svolta cognitiva, la teoria della narrazione ha iniziato ad abbandonare l’idea di una finzione come rappresentazione, a favore di una idea della risposta estetica come esperienza. (Cf.)

Ad ogni modo, l’ipotesi dei *qualia* appare piuttosto inutile o inutilizzabile per analizzare un testo come *Company* di Samuel Beckett. Di certo, se in questo racconto andiamo in cerca di una coscienza attraverso cui accedere allo storyworld, per situarci nel *vantage point* di una mente finzionale, non sembrano esserci punti di appoggio, pare non ci sia niente da afferrare: non ci sono coscienze da performare, o meglio, non ancora.

In questo breve capitolo vorrei proporre l'idea che questo vuoto, questa mancanza di una «accomodation» (Lewis 1999: 339-59) all'interno di una coscienza finzionale, di un *fictional self*, sia precisamente il punto di partenza cognitivo del modello narrativo su cui *Company* si struttura. Attraverso le risorse della narrazione, Beckett continua a investigare, a trent'anni di distanza da *L'Innommable*, ancora il problema del *self*, dell'identità e del suo rapporto con la narrazione, con un ulteriore scatto in avanti formale nella sua ricerca. In particolare, infatti, quello che vorrei suggerire è che in *Company* non ci sia una coscienza da performare precisamente perché l'evento che ha luogo nel testo, il “what-is-like” di cui fare esperienza, è la stessa nascita di una coscienza, il raggiungimento e la tentata acquisizione di un *self*.

Naturalmente, può apparire piuttosto scontato sostenere che il problema affrontato in *Company* sia il problema dell'identità e della coscienza di sé. Tuttavia, quello che è sorprendente notare è la quantità di aspetti teorici e sfumature fenomenologiche collegate all'argomento del *self*, che Beckett sembra condividere con il recente dibattito interno alle scienze cognitive. Mi pare che, tra le molte alternative disponibili nella contemporanea teoria della coscienza, ci siano tre definizioni di *self* con cui *Company* può essere messo in relazione, che funzionano come una avantesto teorico da cui il testo si sviluppa.

(1) La prima definizione è la cosiddetta NON-EGOLOGICAL PERSPECTIVE. Ricorrere a un passo del *Treatise of Human Nature* di David Hume può essere probabilmente il modo più veloce ed espressivo per riassumere questa posizione rispetto all'inesistenza del *self*:

For my part, when I enter most intimately into what I call myself, I always stumble on some particular perception or other, of heat and cold, light or shade, love or hatred, pain or pleasure. I never can catch myself at any time without perception, and never can observe anything but the perception. When my perceptions are remov'd for any time, as by a sound sleep; so long am I insensible of myself, and may truly be said not to exist. [Hume. 1888, 252]

Qui, Hume spiega come rivolgendo lo sguardo e l'attenzione al proprio interno, non trovi nulla di simile a ciò che abitualmente e discorsivamente è solito chiamare «myself», nessuna entità compatta, ma solo una serie di percezioni e sensazioni descrivibili solo tramite una cromotopia di luce e ombra – straordinariamente simile a quella utilizzata da

Beckett da *Murphy* fino a *L'Innommable*, fino a *Company* (Cf. parte II, § 1.1) , o una serie fluttuanti e opposte sensazioni di freddo e caldo, dolore o piacere, odio e amore. Secondo questa prospettiva non “egologica”, che a partire da Hume è tutt’ora condivisa dalla maggior parte della contemporanea fenomenologia, dunque, non esiste nessuna unità compatta al nostro interno, ma solo una serie di sensazioni slegate, la cui composizione in un’unica prospettiva singolare altro non è che una costruzione idealistica, un’illusione della nostra mente, una fallacia fenomenologica. Nella teoria non-egologica, conosciuta anche come una *non-ownership view*, «experiences are egoless; they are anonymous mental events that simply occur” [Zahavi, 2005, 100].

(2) Il secondo concetto chiave dietro *Company*, che abbiamo già a più riprese avvicinato in questo studio, è il cosiddetto NARRATIVE CONCEPT OF SELF. Riprendendone brevemente l’assunto principale, in quest’ipotesi il soggetto è l’oggetto della sua stessa narrazione, o meglio il self è solamente un processo continuato di narrazione e collazione dei propri ricordi in una storia coerente. Lo smarrimento insito in questa paradossale circolarità, dove il soggetto cerca in se stesso il proprio fondamento, è meravigliosamente espresso in un passo di quello che può essere considerato come il monumento letterario di questa pratica di ricognizione; mi riferisco naturalmente alla *Recherche* di Proust, a cui Beckett dedicò il suo ancora importante saggio giovanile, nel 1931:

Grave incertitude, toutes les fois que l’esprit se sent dépassé par lui-même ; *quand lui, le chercheur, est tout ensemble les pays obscur où il doit chercher* et tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? Pas seulement ; *créer*. Il est en face de quelque chose qui n’est pas encore et que *seul il peut réaliser*, puis faire entrer dans sa lumière. (Proust [1913] 1988 : 45, corsivo mio)

Qui Proust illustra perfettamente quanto l’idea stessa di una ricerca di se stessi sia parzialmente corretta, in quanto, lontano dall’essere una pesca cognitiva, il recupero di qualcosa di smarrito, il processo di narrazione e di composizione dei ricordi con cui il *self* viene portato alla luce comporta un atto di *creazione*.

(3) Una terza posizione, costituitasi in ambito neurologico e confermata da numerosi dati empirici di riscontro, cerca di integrare le due prospettive elencate sopra, in una distinzione

operata su due livelli di coscienza. Si tratta della partizione, proposta dal neuroscienziato portoghese Antonio Damasio, tra una CORE CONSCIOUSNESS e una EXTENDED CONSCIOUSNESS, e dei relativi CORE SELF e AUTOBIOGRAPHICAL SELF. Questa definizione di Damasio merita di essere riproposta per esteso, in quanto sarà attraverso essa che cercheremo di analizzare quanto accade in *Company*. Il neuroscienziato spiega come la *core consciousness*:

“provides the organism with a sense of self about one moment – now – and about one place – here. The scope of core consciousness is the here and now. Core consciousness does not illuminate the future, and the only past it vaguely lets us glimpse is that which occurred in the instant just before. There is no elsewhere, there is no before, there is no after.” Damasio, 1999, 16-17]

A livello superiore, biologicamente dipendente da questa prima forma di coscienza, si sviluppa un'estensione più complessa, che coincide con quanto normalmente pensiamo quando ci riferiamo a una coscienza, nostra o altrui, vale a dire come una *extended consciousness*:

of which there are many levels and grades, provides the organism with an elaborate sense of self – an identity and a person – and place the person at a point in individual historical time, richly aware of the lived past and of the anticipated future, and keenly cognizant of the world beside it” [Damasio, 1999, 16-17].

Il primo livello è indipendente dal secondo, poiché, come evidenziato da test effettuati su pazienti con disturbi neurologici «when extended consciousness is disrupted, as exemplified by patient with profound disturbance of autobiographical memory, core consciousness remains intact» [Damasio, 1999, 121-122].

Con queste tre distinzioni in mente, e in particolare con quest'ultima via integrativa suggerita da Damasio, siamo ora pronti a comprendere come il problema del *self*, venga letterariamente trasposto da Beckett in un racconto di particolare densità, pur nelle sue brevi estensioni. Quanto accade, alla luce delle definizioni appena viste, pur trovandoci davanti a un testo in cui la nozione di “intreccio” o di sequenza narrativa appare quanto mai

insufficiente e inadatta, potrebbe essere riassunto come un percorso cognitivo da un *core self* verso un *autobiographical self*: una voce arriva a qualcuno sul dorso nel buio, narrandogli i suoi stessi ricordi, e cercando di fargli confessare «Yes, I remember». In realtà, le cose sono di gran lunga più complicate di questo schematico tratteggio, e questo percorso verso un approdo identitario, lontano dall'essere uno sviluppo naturale e privo di impedimenti, si trasforma in narratologico campo di battaglia, dove l'acquisizione e la conquista di un sé autobiografico, e con esso di un'identità, sembra destinata a fallire.

Nella nostra esperienza del mondo, in condizioni non patologiche, non ci è fortunatamente concesso di sperimentare cosa si celi al di sotto del nostro livello di coscienza autobiografica, poiché la nostra mente si occupa di tessere i nostri ricordi in una continuità da cui ricaviamo la stabile sensazione di un passato, di un futuro e di un'identità: ci tiene lontani dallo spaventoso *hic et nunc* della nostra *core consciousness*, dalla condanna a un presente senza finestre e luce. Nessuno, quindi, potrebbe rispondere alla domanda su cosa significhi essere privati di questa coscienza estesa che, pur essendo il punto da cui la nostra identità narrativa si sviluppa, è uno stato mentale funzionalmente inaccessibile.

Tuttavia, come abbiamo visto ne *L'Innommable*, lo scopo di Beckett è esattamente quello di retrocedere oltre gli strati di coscienza linguistica che ci proteggono dal comprendere l'origine di ciò che siamo, trovando strade di ricerca letteraria per fendere il tessuto narrativo della nostra identità, portandoci il più vicino possibile all'inizio del paradosso linguistico con cui prendiamo forma. In *Company*, mi pare, Beckett trovi il modo di farci sperimentare cosa sia un *core self*, traducendo questo impossibile "what-is-like" con espedienti narrativi e narratologici. Come rendere, infatti, non discorsivamente (come fa Damasio) l'incosciente e contingente solitudine di un *core self*, privato di un livello superiore che lo informi della sua biografia, fornendolo con essa di una prospettiva spaziale e temporale? Per Beckett, questa la mia lettura, equivale ad essere un personaggio vuoto, quella che chiamerò una *liminal mind*, ancora senza passato, né nome, nel buio di uno *storyworld* non ancora creato. Per descrivere questo particolare e sperimentale tipo di mente finzionale, ho preferito l'aggettivo "liminale", al posto di "minimale", poiché Lubomir Dolezel ha già precedentemente utilizzato quest'ultimo per descrivere una coscienza estesa, una *fictional mind* compiuta, dotata di identità e biografia, in quello che lui definisce come un «one-person world» (Dolezel 1999: 47); al contrario, quello che

vorrei indicare con il concetto di “liminal mind”, è una core consciousness in un mondo che potremmo definire come un “no-person world”. Dunque, come è possibile permettere al lettore di fare esperienza di un core self, e non semplicemente rappresentarne dall'esterno la condizione di incoscienza identitaria?

Prendiamo le mosse dall'inizio del testo, per porre in evidenza alcune strategie testuali. L'*incipit* del racconto recita:

A voice comes to one in the dark. Imagine.

Dopo questo “imagine”, vi è uno spazio tipografico, una pausa visiva e logico-sintattica, come in seguito a ciascuna delle cinquantasette sezioni, o stanze narrative. Come suggerisce Wolfgang Iser, ciascun vuoto, ogni *blank* testuale, stimola il lettore a una maggiore attività interpretativa nella risposta estetica. Ogni qualvolta il lettore si trova davanti a un *blank*, a un'ellissi o a una mancanza di informazioni, è spinto a completare con l'immaginazione quanto manca (Iser 1978: 182-203). In questo senso, penso che il posizionamento di questo silenzio grafico a inizio testo vada letto come una sorta di punto di accesso, una soglia di entrata ancora sprovvista di guide luminose, che ha l'unico scopo di trascinare il lettore all'interno dell'oscurità, creando un effetto di caduta o di sprofondamento immaginativo che Iser definisce come un «suction effect», frutto di questa negatività del testo in entrata, proprio dove normalmente il lettore si aspetta i primi rudimenti e orientamenti per ricostruire il mondo in cui si appresta ad accedere: «One might say, in this respect, that negativity transform the work into a kind of suction effect: because the reader seems to be relentlessly drawn into the world, the text opens up for him» (Iser 1989: 140).

A potenziare questo effetto di aspirazione, di trascinamento del lettore tramite l'attivazione senza guide della sua risposta estetica, il verbo “imagine”, collocato tra due punti fermi e seguito da una pausa tipografica, può essere visto come un imperativo diretto frontalmente al lettore (in quello che, nella teoria degli atti linguistici si direbbe un atto “perlocutivo”), invitato a prendere posto, a situarsi nella mente finzionale di questa indistinta figura nel buio. Non sono il primo a notare questa possibile verticalizzazione del testo, che sfonderebbe la barriera tra testualità ed extra-testualità, creando un'ambiguità in cui è per il lettore impossibile stabilire se l'imperativo sia indirizzato dalla voce a questo qualcuno nel buio, o se invece la sua traiettoria giunga fino alla sua posizione al di fuori del

testo; tra gli altri, Shlomith Rimmon-Kenan si è chiesto, infatti: «Is “Imagine” a quotation of the voice’s appeal to the “one”, or is it addressed to the reader by the extradiegetic narrator? This ambiguity establishes from the start a parallel between the position of the one and the reader» (Rimmon-Kenan 1996, 94). L’ambiguità nelle sue forme visive, logiche e semantiche è un fenomeno studiato dalle scienze cognitive (Tanenhaus and Sedivy, 2001, 14-15), poiché altamente informativo rispetto al funzionamento dei nostri schemi mentali, del modo in cui i nostri frames di riferimento vengono attivati da diverse forme di stimolazione. Per risolverla, perché il lettore possa decidere a favore di una sola tra le interpretazioni possibili, occorrerebbero ulteriori, precedenti e successivi frames d’appoggio (Cf. § 1.2, p. 32), mentre a seguire troviamo al contrario un vuoto sia grafico che semantico. Beckett sembra conoscere molto bene il vasto potenziale di questo fenomeno di ambiguità semantica, e sfruttarlo fin dall’inizio del testo per avvicinare il lettore allo smarrimento conoscitivo della figura confinata nel buio, in attesa di ricevere dettagli su di sé.

Così, in seguito a questo *blank* testuale, il lettore è collocato nella posizione di questo imprecisato “one”, anche se attraverso la prospettiva obliqua di una narrazione in terza persona, la cui diagonale è però annullata dall’effetto aspirante dell’ambiguità semantica. Ora, mentre il lettore è collocato in questa posizione, trova solo le informazioni che un core self si suppone possa avere; come il seguente passaggio mostra, i deittici si rivelano uno strumento efficace a restituire questa esperienza, da cui la nostra mente normalmente è al riparo, ossia il “what-is-like” di uno stato di coscienza liminale:

To one on his back in the dark. This he can tell by the pressure on his hind parts and by how the dark changes when he shuts his eyes and again when he opens them again. (C, 3)

Come ho sottolineato nella citazione, tutto ciò che questo “one” può affermare rispetto alla sua situazione è che *lui* è sul dorso nel buio dal momento che riconosce la percezione visiva in corso come *propria* («his eyes») e non ha dubbi sul fatto che la pressione del suolo sia diretta contro le *propria* schiena («his hind parts»). Ritornando alla definizione di Damasio, questo minimo senso di proprietà dell’esperienza, questa soggettività puntuale e unicamente diretta a quanto accade nel presente, è la qualità definitoria di un *core self*. Tuttavia, questa garanzia percettiva con cui il lettore attribuisce quanto accade a questa

figura nel buio, sembra poco dopo minata da una crescente incertezza, ancora affidata ai deittici:

Only a small part of what is said can be verified. As for example when he hears, You are on your back in the dark. (C,3)

Qui, l'ambiguità semantica espande il suo ruolo cognitivo. Al livello attuale, extra-testuale, il lettore si sente convocato direttamente dalla voce, attraverso il deittico pronominale di seconda persona, e inizia a pensare che potrebbe essere non solo virtualmente quel "qualcuno" a cui la voce parla. Il deittico "you" produce quella che David Herman ha definito come un «ontological hesitation between what is actual and what is virtual within the storyworld» (Herman 2002, 338). Questa capacità di proiezione e aspirazione del lettore della deissi, di cui Beckett fa largo uso e che Angela Moorjani ha analizzato come una «deictic projection» (2008), è una risorsa potente per trasformare la rappresentazione letteraria di un problema cognitivo in un'esperienza incentrata sul lettore. L'esitazione indotta da questo indebolimento dei confini diegetici, porta quest'ultimo a porsi le medesime domande della figura sul dorso nel buio:

May not there be another with him in the dark to and of whom the voice is speaking? Is he not perhaps overhearing a communication not intended for him? (C,4)

Questa erosione della superficie del testo, che situa il lettore nello stesso disorientamento della mente finzionale, può essere descritta come una metaforica frattura geologica di una dorsale oceanica; in questa metafora, la funzione cognitiva dei deittici, secondo l'uso deviato a cui Beckett sembra destinarli, è di surriscaldare lo strato diegetico fino a produrre delle spaccature, attraverso le quali attivare un transito tra la posizione extratestuale del lettore e il livello di oscurità di questa mente liminale. Questo gesto di frattura affidato al linguaggio è quanto Debra Malina descrive come una «metaleptic move» (2002: 27), dall'interno verso l'esterno del mondo finzionale, e vice versa. Il compito di questo gesto verticale è di impedire al lettore un eccesso di visione che gli permetterebbe, se lasciato al sicuro in una posizione esterna, di tentare di interpretare questa mente finzionale come un soggetto, e dare un senso alla narrazione, mentre il senso di quest'ultima si realizza proprio nella mancanza d'identità, di un personaggio compiuto, essendo la presentazione di un *core*

self non ancora nato alla luce della coscienza biografica: ciò a cui assistiamo, spiega Malina, è un «erasure of all boundaries, collapsing all levels into one; and the absorption of the reader into narrative – ultimately not only the diegetic reader, who is already inside, but even the higher-level counterparts, who, if left outside, would insist on reconstructing the narrative and its subject» (2002: 27).

Dunque, il lettore è situato nella stessa posizione di un *core self*, o di quella che ho chiamato una *liminal (fictional) mind*, mentre una voce inizia a raccontargli di *un* passato («tell of a past. With occasional allusion to a present and more rarely to a future» [C, 4]), e l'aggettivo indeterminativo è fondamentale poiché lo scopo della voce sarà quello di costringere la figura nel buio a riconoscerlo come il proprio. Questo racconto di memorie consiste di quattordici scene, riconducibili a differenti momenti cronologici nella vita della persona a cui appartengono, dall'infanzia fino alla vecchiaia, che la voce presenta alla figura nel buio in una sorta di cinematografo cerebrale, per usare un titolo di De Amicis ([1907] 1905), o, dal momento che ciò che la voce proietta sono frammenti di una vita, più simile al racconto di Delmore Schwartz (*In Dreams Begin Responsibilities*, [1935] 2004): La metafora del cinematografo non è priva di forza ermeneutica, poiché la distanza necessaria a parlare di una "proiezione", così come la distinzione tra quanto proiettato e lo spettatore in sala, è esattamente la scissione di cui Beckett ha bisogno per presentare, da una parte un *core self* che non ha ricordi, passato e futuro, e dall'altra la voce che lo spinge ad assumere quanto sente come la propria esistenza, portandolo cioè verso l'acquisizione di un *autobiographical self*.

Passando da metafore estetiche, ad analogie meno serene, ma decisamente più vicine alla componente cognitiva di *Company*, il processo attraverso cui una voce esterna cerca di indurre una persona a ricordare la propria esistenza, ricorrendo a un'esposizione di memorie e scene biografiche, è quello che in psicologia viene detto un test di «autobiographical reasoning» (rubin e Greenberg, 2003: 53-87). Questo test viene normalmente somministrato a persone affette da amnesia (in seguito a danni del lobo frontale) come nella sindrome di Korsakoff. In questo disturbo cognitivo, un paziente è incapace di formare nuovi ricordi, è impossibilitato a metabolizzare il proprio futuro e costretto a ricombinare in modo confuso le memorie del proprio passato, a cui fatica ad assegnare un ordine e un senso di unità (Hirstein 2005: 43-52) – così, giocando sul duplice senso che in inglese ha la parola "back", indicando tanto una direzione temporale che, più

concretamente la schiena o il dorso fisico di una persona, possiamo supporre Beckett voglia far coincidere la postura fisica e la postura mentale di questa mente liminale, così come il buio può essere inteso tanto in senso cromatico, che come vuoto cognitivo. Inoltre, nella sindrome di Korsakoff, come spiega Jerome Bruner, il paziente dimostra « a severe impairment with the ability to tell or understand stories» (2002), e anche questo aspetto trova riscontro nella resistenza della figura nel buio ad accettare e comprendere il senso di quanto gli viene raccontato. Come ha notato Lois Oppenheim, Beckett appare consapevole e interessato alla sindrome di Korsakoff almeno a partire da *Murphy*, e sembra essere stato ispirato da questo disturbo della memoria nel concepire la voce confabulatoria de *L'Innommable* (Oppenheim 2005: 64-65). Quello che vorrei suggerire è che in *Company* Beckett si spinga oltre la presentazione dell'io confabulante visto ne *L'Innommable*, spazializzando il problema, concependo un modello narratologico di test autobiografico per fare partecipare al lettore il paradosso della costruzione narrativa dell'identità, di cui l'ultimo capitolo della trilogia era una prima resa formale.

Il modello concepito da Beckett si compone così di un paziente, di un tester e di un supervisore che fa narratologicamente corrispondere a una *liminal mind*, a una voce narrante, e al livello di monitoraggio dell'autore che, in quanto interno alla laboratorio diegetico, possiamo definire come un autore implicito, che guida il narratore nell'instillare i ricordi nella mente del personaggio. Fin dall'inizio, Beckett sembra assegnare chiaramente a ognuno di questi agenti narrativi il proprio deittico:

Use of the second person marks the voice. That of the third that cankerous other. Could he speak to and of whom the voice speaks there would be a first. But he cannot. He shall not. You cannot. You shall not. (C,4)

Anche se questo passaggio sembra stabilire tre rigide posizioni deittiche, disponendo cioè tre distinte zone diegetiche in questo laboratorio finzionale, proprio mentre al lettore sono presentate le regole normative con cui muoversi nel racconto, l'apparente chiarezza di questo memorandum di lettura sembra al contrario tradire un ulteriore disagio psichico dietro a queste indicazioni attributive, ossia quello che appare come un disturbo schizofrenico. Poniamoci, infatti, la seguente domanda: da quale posizione è articolato il segmento appena citato? L'utilizzo del deittico spaziale "that" per definire la terza persona attribuita a "the cankerous other", implicando una distanza, sembra

collocare il lettore nella prospettiva della figura nel buio o della voce. Tuttavia, nella riga successiva l'uso della terza persona per definire l'impossibilità di parola, l'afasia della figura sul dorso nel buio («could *he* speak») sposta e strattona il lettore nella zona enunciativa del «cancerous other». Infine, nell'ultima riga l'uso negativo dell'ausiliario futuro “shall” in due differenti posizioni, quella del «cancerous other» e della voce, oltre ad aumentare la confusione del lettore, apre la possibilità interpretativa che sia una sola sorgente enunciativa a ripetere il medesimo comando, dove la seconda persona potrebbe decodificarsi questa volta come impiegata in un uso interiore, interno e rivolto dall'enunciatore a se stesso. Questa complicata rifrazione deittica fornisce così la chiave per una più profonda comprensione di quanto in *Company* accade: questa trinità narratologica è sprigionata in realtà da una sola e unica sorgente («Deviser of the voice of the hearer and of himself») affetta da una frammentazione di coscienza tipica di un disturbo schizofrenico, con la relativa percezione allucinata di voci aliene da sé e quelli che vengono definiti come pensieri spossessati o *inserted thoughts* (Stephens e Graham 2003: 117-133). La natura alienata del sé di cui *Company* è la resa narratologica è perfettamente mostrata in un passaggio come il seguente:

For why or? Why in another dark or in the same? And whose voice asking this? Who asks, Whose voice asking this? And answer, His soever who devises it all. In the same dark as his creature or in another. For *Company*. (C, 16)

Nel suo *Why We Read Fiction*, Lisa Zunshine che l'atto di lettura di un romanzo fa leva sulla nostra evoluta capacità cognitiva di risalire alla sorgente dei pensieri che vediamo espressi in un testo, nella nostra abilità di ricostruire una fonte solida e intenzionale per ogni singolo frammento di narrazione: «Fictional narratives, from *Beowulf* to *Pride and Prejudice*, rely on, manipulate, and titillate our tendency to keep track of *who* thought, wanted, and felt what and *when*.” (Zunshine, 2006, 4-5). In *Company*, siamo costretti a fare l'opposta e disturbante esperienza di una impossibilità a tracciare la provenienza di quanto leggiamo, ad essere ricentrati, per ritornare al concetto di «fictional recentering» della Ryan, in nessuna sorgente:

By the voice a faint light is shed [...] Whence the shadowy light? [...] No source.
(C, 12-13)

Questo tipo di deterioramento nella capacità di risalire alla sorgente di una rappresentazione linguistica, compresa il proprio linguaggio interiore, è uno dei principali sintomi del disturbo schizofrenico. Come spiega Christopher Frith, il fallimento nel processo di monitoraggio della sorgente linguistica può portare i pazienti schizofrenici a percepire:

their own thoughts, subvocal speech, or even vocal speech as emanating, not from their own intentions, but from some source that is not under their control. Inability to monitor willed intentions can lead to delusions of alien control, certain auditory hallucinations, [and] thought insertion.” [Frith, 1992, 133-134, citato in Zunshine, 2006: 55]

Ora, cerchiamo di fare il punto della situazione. In quanto lettori, in *Company* non godiamo certo di ottima salute. Nel performare le linee guida del testo facciamo esperienza di un disturbo cognitivo della memoria simile a quello legato a una sindrome di Korsakoff, e inoltre siamo costretti a ripercorrere una alienazione schizofrenica. Questa drammatica situazione neurologica, naturalmente, è veicolata da Beckett attraverso le risorse diegetiche della narrativa, di modo che il lettore può avvicinare questa condizione, questo non augurabile “what-is-like” dell’esperienza, situandosi in una *liminal mind* nel buio di un mondo finzionale non ancora creato, in ascolto della voce del narratore come un tester per un esame di *autobiographical reasoning*, monitorato dalla terza posizione di un autore implicito.

Beckett ha così trovato, nella resa narratologica di due disturbi mentali, la strategia per fare pratica al lettore il paradosso circolare del *narrative self*. Se, all’inizio, non può che situarsi nella posizione di una *liminal mind* senza sorgente linguistica, in seguito è costretto a performare e a ricostruire passaggi di testo in cui troppe sorgenti, troppi frames enunciativi, entrano in competizione, finendo per annullarsi l’un l’altro, e lasciandolo nuovamente ricentrato in nessuna sorgente. Inoltre, il disorientamento del lettore valica i limiti del testo e lo coinvolge direttamente attraverso una verticalizzazione affidata alla deissi. Questo sconcerto, che oltrepassa i limiti del testo per svilupparsi a pieno nel lettore, è ciò che Porter Abbott definisce come «cognitive sublime», dove ciò che disorienta «does not belong to the text but to ourselves. In other words, if the

experience of unknowing is textually induced, the unknown itself is still with us when we close the book” (Abbott, 2009, 132).

Questa è la cruciale differenza tra la rappresentazione dello smarrimento nella costruzione narrativa del sé descritta da Proust, e l’esperienza che di esso il lettore può compiere in *Company*. Ciò che in Proust è espresso con la metafora, per quanto potente, di un soggetto che è allo stesso tempo cercatore e «tout ensemble les pays obscur où il doit chercher», in Beckett diventa una performance narratologica; in questo senso, *Company* può essere descritto come una metafora performata.

Ora abbiamo numerosi elementi per diradare la densità del testo, e spingere verso una delle possibili interpretazioni del titolo di questo anomalo racconto cognitivo. Ancora una volta, Proust e, in particolare, la lettura della *Recherche* fatta da Beckett nel suo saggio a essa dedicato, possono aiutarci a trarre una conclusione. Per quanto possa apparire paradossale, ciò che Beckett ammirava maggiormente in Proust è quello che egli rileva essere una sorta di disturbo patologico, ossia la sua cattiva memoria. Come sostiene Beckett, Proust aveva una cattiva memoria «because he had an inefficient habit. The man with good memory does not remember anything because he does not forget anything. His memory is uniform, a creature of routine.” (Beckett, 1931, 17). Beckett pensava così che il beneficio cognitivo che poteva essere ricavato dalla lettura del capolavoro proustiano consistesse non il piacevole percorso di ricostituzione del sé, attraverso la narrazione, quanto piuttosto l’evidenza della sua strutturale discontinuità. Nel suo studio giovanile, Beckett sembra così suggerire che l’essere umano non è in realtà altro che un *core self*, condannato all’epistemologicamente oscura contingenza e al caos sempre presente del qui e dell’ora, essendo il passato e il futuro solo i trucchi da mago dell’Abitudine, in particolare di una consuetudine linguistica e narrativa.

Tuttavia, penso che questa conclusione negativa penso sia insufficiente e parziale. Insieme alla fallacia fenomenologica di una costruzione narrativa dell’io, Beckett vuole fare sperimentare al lettore il bisogno umano di questo errore, la nostra necessità di raccontarci storie. In questo senso è possibile tracciare un’equivalenza tra la ragione che ci spinge ad avere bisogno di produrre e fruire di mondi finzionali e ciò che ci spinge ad costruirci un’identità narrativa: per evitare la regione oscura che sta al cuore di noi stessi, oltre noi stessi e il nostro linguaggio, nel buio e nel silenzio di un *core self*.

E il metodo con cui Beckett indaga tutto questo attraverso la scrittura è strettamente cognitivo. Come uno scienziato, per fornire una spiegazione dei normali meccanismi fisiologici della cognizione, deve studiare le condizioni patologiche in cui questi hanno smesso di funzionare a dovere, così Beckett ci porta ad essere testimoni del nostro bisogno di unità e, in particolare, di unità narrativa, forzandoci a performare una situazione in cui questa è danneggiata e resa impossibile, ricentrandoci in una mancanza di sorgente. In questo paradossale ricentramento in un'assenza, il lettore sente l'impellente bisogno di trovare una coscienza da abitare, di qualcuno da impersonare, riposando nella sua storia e allottandosi dalla solitudine e dal buio di questo limbo cognitivo. Da questa prospettiva, Beckett sembra suggerire che l'atto di leggere storie e l'atto di inventare mondi finzionali siano entrambi legati alla nostra vocazione ad essere identità ingannate e ingannevoli, vincolate a una fallacia. Ad ogni modo, se come uomini viviamo ogni giorno la necessità di ingaggiare questo test narrativo, dalla cui riuscita dipende la nostra stessa esistenza come identità, è probabilmente più per un bisogno di raccontare, che per un bisogno di verità: dopo tutto, il test non è diretto alla verità, «the test is *company*» (C, 18).

Mondo II | Carlo Emilio Gadda

2.1 «Demoni divenuti parole» | Social Cognition, Dialogismo e Personaggio concettuale ne *La Cognizione del dolore*

A volte penso che mi farei rinchiudere in una prigione dieci tese sottoterra, dove non penetrasse un filo di luce, perché in cambio potessi scoprire di che cosa è fatta la luce. E il peggio è che, tutto quello che scopro, devo gridarlo intorno. Come un amante, come un ubriaco, come un traditore. È un vizio maledetto, mi trascinerà alla rovina. Quanto potrò resistere a parlare solo coi muri? Questo è il problema.

B. Brecht, *Vita di Galileo Galilei*

Taluni negano il dolore richiamandosi al sole,
egli nega il sole richiamandosi al dolore.
F. Kafka, *Egli*

Sulla struttura, la costruzione tematica, le ragioni compositive del maggiore romanzo di Gadda, sono state avanzate numerose quanto efficaci analisi. L'anomalia del testo, tuttavia, la sua singolare resistenza al commento e alla parafrasi, spero non rendano superfluo aggiungere un'altra ipotesi interpretativa, che deve alle precedenti molte impostazioni e rilievi.¹

¹ In particolare, sulla costruzione del romanzo come «trama verbale», l'importanza dell'aspetto sonoro e alcuni rilievi sul tempo dell'intreccio in Gadda e Dostoevskij, rimando a Donnarumma 2001a: 45-63 e Id 2006: 29-75; altre interessanti rilievi sulla partizione tematica e il personaggio si devono a C. Savettieri (Savettieri 2008: 135-69). Per Gadda e Dostoevskij, poi, una prima approfondita comparazione è stata

Quella che vorrei proporre è l'idea che la *Cognizione del dolore* sia un *problema di acustica spazializzato* oppure, altrimenti detta, un *problema etico spazializzato in senso acustico*. Questa coordinazione tra questioni di poetica e di etica, non è in realtà un'equivalenza, ma una subordinazione del primo termine al secondo; una direzione di lettura che Gadda stesso indica dicendo che, se mai avrà modo di redigere una propria Poetica, «dovrà, ognuno che si proponga intenderla, rifarsi dal leggere l'Etica: e anzi la Poetica sarà poco più di un capitolo dell'Etica: e questo deriverà dalla Metafisica» (*Meditazione breve*, SGF I 444). Questa direzione dovrà essere tenuta in conto, come indicatore di precedenza, per tutta l'analisi che tenteremo.

Aggiungo, inoltre, che scansionerò l'indagine su tre punti teorici, in rapporto ai quali ritengo che il romanzo si misuri e possa essere misurato: il primo concerne l'anamnesi del soggetto critico, del bersaglio polemico, del tema ossessivo intorno a cui Gadda articola il romanzo, come una risposta; secondariamente, cercherò di rilevare alcune tangenze costruttive del romanzo e del suo principale personaggio, che in realtà vorrei dimostrare essere l'unico, con uno dei suoi espliciti modelli europei, ovvero Dostoevskij, attraverso le analisi di chi ne ha permesso la più completa decodifica, vale a dire Michail Bachtin; infine, cercheremo di vedere se e come, il modello venga complicato e in un certo senso superato, attraverso una combinatoria architettonica, tesa a ottenere una strategica dissonanza tra la struttura linguistica del personaggio e il mondo semantico di cui fa esperienza. A questo particolare personaggio, in chiusa, tenteremo di assegnare un nome, una qualifica teorica, sorretti dalla riflessione estetica di Gilles Deleuze.

Raccogliamo allora, prima di tutto, le tracce della polemica, la genesi del concetto. Nelle due coppie di scritti che aprono e chiudono, in una rilevante simmetria, la raccolta di «brevi Saggi eccentrici» de *I viaggi, la morte*, non è possibile non notare un'insistenza

compiuta da Sergia Adamo (Adamo 2004), mentre la prima applicazione teorica delle categorie bachtiniane in Gadda, appartiene, come è noto, a Cesare Segre (Segre 1985 e 2005). A Segre devo molto, quindi, per l'impostazione del problema, pur divergendo, come si vedrà, nella conclusione; egli, infatti, estende la qualifica polifonica tanto al *Pasticciaccio* quanto alla *Cognizione*, mentre la mia ipotesi teorica la esclude da quest'ultimo romanzo. Va detto, infine, che il mio lavoro non entra nello specifico narratologico e linguistico, dove avanza invece Segre, e si limita a indagare un solo tipo di dialogismo, quello interno ai personaggi, escludendo quello tra autore e personaggio, e tra opera e tradizione letteraria. Per le più recenti dispute intorno alle categorie di Bachtin, si vedano gli Atti del convegno di Ceresy in J.Bres, P. Haillet, S. Mellet, H. Nolke, L. Rosier, a cura di, *Dialogisme et Poliphonie. Approches linguistiques* (Bruxelles: Éditions Duculot, 2005). Un'importante riflessione sul personaggio nella modernità letteraria, che indaga gli esiti del romanzo di formazione anche in Gonzalo, la si deve, invece, ad A. Inglese, *L'eroe segreto. Il personaggio nella modernità dalla confessione al solipsismo*, (Cassino: Laboratorio di Comparatistica, 2003).

tematica ai limiti della fissazione: Gadda ingaggia una vera guerriglia lessicale, contro quello che ai suoi occhi è, prima ancora che un problema espressivo, un problema sociale: l'egoismo e la sua postura di pensiero, ossia il solipsismo. Per debilitarne le fondamenta, Gadda è consapevole di dover partire massacrandone linguisticamente le premesse, cioè invalidando la possibilità stessa di un'identità autonoma, sufficiente a se stessa e in continua ronda sulle proprie illusioni di possesso.

Da qui la celebre invettiva diretta all'«idolo io, questo palo» dalla «coglionissima capa» (*Come lavoro*, SGF I 428). Come abbiamo detto, però, in Gadda il male etico si salda sempre alla colpa espressiva, per questo, poche righe dopo, lo vediamo precisare la mira, stringere sul problema creativo, mentre rincara la dose:

L'io rappresentatore-creatore veduto nella sua saldezza, e nella fissità centrica che è propria di quel cavicchio ch'egli è, circonfuso d'un tempo stolido e inerte, a versar luce nella tenebra come riflettore nelle paure della notte, è idolo tarmato, per me. Codesto bambolotto della credulità tolemaica, in ogni modo, non ha nulla in comune con la mia identità di ferito, di smarrito, di povero, di «dissociato noëtico». D'intorno a me, d'intorno a noi, il mareggiare degli eventi mortiferi, il dolore, il lento strazio degli anni. Il concetto di volere si abolisce, nel lento impossibile. L'oceano della stupidità (SGF I 431).

La prosa critica di Gadda, si sa, gareggia ogni volta con quella letteraria; è in questa preziosa ambiguità che egli, mentre ragiona di scrittura produce pezzi memorabili di letteratura e, sul versante opposto, mentre scrive un romanzo, getta le basi per la sua teoria. In quest'ottica trasfusiva è lecito seguire il cammino del suo pensiero critico nelle sue traduzioni romanzesche; chiedersi con che tipo di soluzione operativa egli decida di illustrare il problema, creando un possibile estetico alternativo all'abolizione del volere.

Occorre resistere in modo tecnico – vedremo poi l'importanza dell'aggettivo nel romanzo – alla spossatezza ferita, a quella sorta di «*ubi nihil vales, ibi nihil velis*» con cui si chiude l'invettiva e che Samuel Beckett, citando Geulincx, metteva in bocca al suo *Murphy* (Beckett, 2003:126). Tanto per Beckett, come per Gadda, ritengo sia da respingere in modo netto ogni lettura puramente negativa, ogni tentazione desertica e nichilista, qualunque voto all'afasia. Il piano espressivo serve piuttosto come banco di evidenza, su cui disporre il difetto etico in modo linguistico, non per constatare a freddo quanto questo sia irreversibile e

destinato alla pandemia, bensì per renderlo visibile e soprattutto *sensibile nella sua acustica*; per farlo, cioè, praticare al lettore nella sua pelle verbale e prepararne l'antidoto all'interno del linguaggio.

Il dire e il fare sono, dunque, l'oggetto di un'unica meditazione, tanto che in uno scritto sono affiancati fin dal titolo. Nella *Meditazione breve circa il dire e il fare*, infatti, Gadda ribadisce nella premessa la «medesimezza» che lega azione e dizione, in una curiosa contigenza con la teoria degli atti linguistici, che Austin stava in quegli anni mettendo a punto:

Questo primo tema ch'io dico, da costituir vincolo e testimonio, quasi, di medesimezza tra l'operazione dell'esprimere sé e quella di costituir sé in dignitosa persona o ente, mi pare possa così formularsi: "Considerate che un vizio della espressione influisce nei giudizi e però negli atti d'un uomo o d'un collegio di uomini...". (SGF I 444)

La premessa, per Gadda, è resa necessaria a chiarire come la sua tesi non sia orientata sul più classico vettore di lettura, secondo cui l'animo informerebbe la parola, le cose il loro nome – conforme al «*nomina sunt consequentia rerum*» di Giustiniano – , ma sostenga al contrario un'opposta direzione epidemica:

quante volte quest'arte del dire ha deformato il sentire: coi bei risultamenti delle sue parole obbligate ha reso pregiudizio grave tanto al pensare che al fare. Siamo cioè condotti allo studio di un rapporto *inverso* a quello che costituisce ordinario obiettivo d'osservazione. Ché per solito si ama disquisire dai savi come e quanto il pensiero e, direi, l'interno calore dell'anima informi o accenda la tua parola, o parlata, o scritta: *nomina sunt consequentia rerum*: io no: io voglio, in questo tema e nelle sue variazioni, farne ridesti a un pericolo che sapete benissimo e pur siete adusati a mettere, per una cagione o per l'altra, in non cale: la parlata falsa falsifica l'animo. (SGF I 445)

Riassumiamo, a costo di apparire didascalici, prima di andare oltre: c'è un problema etico diffuso, il solipsismo egoista ed egotista, che, data la correlazione tra fare e dire, ha il suo corrispettivo nella «parola, o parlata, o scritta». Interessandoci in questa sede solo della

parola scritta, siamo portati a porci due domande: che tipo di resa testuale corrisponde al solipsismo? Come riconoscerlo? E veniamo così a Bachtin e alla teoria del romanzo.

Si sarà forse notato come, nei passi citati, una risorsa lessicale cui Gadda attinge, per definire la sfera semantica dell'egoismo, sia riconducibile alla figura di Galileo Galilei, o meglio alla disputa tra la concezione tolemaica del mondo e la rivoluzione copernicana, di cui Galileo si assumerà il rischio della divulgazione. Oltre alla già citata «fissità centrica» di «codesto bambolotto della credulità tolemaica», vi sono altri luoghi testuali in cui la similitudine convoca lo scienziato pisano a fare figura: se, nel dialoghetto *L'Egoista*, il portatore del male omonimo è definito «tal'è quale come il pianeta ipergravidico» che «acciacca se stesso» per eccessiva gravità (SGF I 659), in *Emilio e Narcisso* lo scrittore prende a pretesto il romanzo *The egoist* di George Meredith, per ribadire che «questo senso centrico» è da lui chiamato «fissazione tolemaica» (SGF I 640).

Al di là dell'interesse che avrebbe indagare Galileo come modello di prosa in Gadda, è rilevante qui notare come, anche Bachtin, nel momento in cui deve trovare una formula con cui indicare la qualità fondamentale del narratore polifonico, da opporre alla chiusa immobilità della visione monologica, parli di «coscienza linguistica galileiana» (Bachtin, 1979a: 174).

Quest'immagine in Bachtin funziona per coppie, esattamente come in Gadda: l'errore di credere al dogma rassicurante di una terra in equilibrio statico, illustra l'errore creativo di comporre un mondo centrato unicamente sulla voce compatta e monologica dell'autore, sull'unità della lingua che esclude o rende periferiche e subordinate le voci testuali. Un errore di centratura, quindi, ma prima di tutto, e ancora, un problema di acustica. Solo chi è in grado di cogliere i bordi linguistici interni al sistema della lingua, la continua mobilità e interazione dei punti voce, può restituire un'immagine attiva delle loro dinamiche; solo quando «sorge un senso acuto dei confini della lingua» (Bachtin, 1979a: 177), insomma, si può relativizzare in essa la propria posizione, facendo spazio testuale alla parola altrui:

Il romanzo è l'espressione della coscienza linguistica galileiana che ha rinunciato all'assolutismo di una lingua unica e unitaria, non accettando più la propria lingua come solo centro semantico verbale del mondo ideologico [...]; è necessario imparare a sentire «la forma interna» [...] della lingua altrui e la «forma interna» della propria lingua come altrui; è necessario imparare a sentire ciò che di oggettivo, tipico,

caratteristico c'è non soltanto nelle azioni, nei gesti e nelle singole parole e espressioni, ma anche nei punti di vista, nelle concezioni e nelle sensazioni del mondo, organicamente unite alla lingua che le esprime. (Bachtin, 1979a: 174; corsivo mio)

Anche per Bachtin, come si vede, le diverse concezioni del mondo sono «organicamente unite alla lingua che le esprime», di modo che dare una descrizione romanzesca dei movimenti linguistici, equivale a raccontare una storia di coscienze, dove – e qui invece è Gadda a parlare di Dostoevskij – i personaggi «si urtano ed errano e peccano e vanno al diavolo quasi comandati, cioè ispirati, insufflati da parole demoniache, da *dèmoni divenuti parole*» (*Meditazione breve*, SGF I 453; corsivo mio)

Lo spazio del romanzo diventa una tracciatura di urti linguistici, conflitti in cui l'autore si limita a disporre e stenografare una pluralità che per attrito semantico costruisce l'intreccio. Quest'ultimo, infatti, «è sottomesso a questo compito di correlazione e reciproco svelamento delle lingue. L'intreccio romanzesco deve organizzare lo svelamento delle lingue e delle ideologie sociali, la loro mostra e la loro prova: *la prova della parola*» (Bachtin, 1979a: 173; corsivo mio).

Prima di scendere nello specifico dell'intreccio della *Cognizione*, per verificarvi l'applicabilità della definizione bachtiniana, fissiamo un'ultima equivalenza sul piano dell'autore: il corrispettivo creativo della posizione solipsistica a livello etico, è riscontrabile, a livello compositivo, nella monocromia ricettiva dell'ascolto monologico; nell'ingenua, e non meno colpevole, illusione che ciò che non rientra nel proprio sistema linguistico vada silenziato e ricondotto a unità. Questa tipologia di narratore, conclude Bachtin, «non sente l'essenziale pluridiscorsività», così che «le armoniche sociali, che creano i timbri delle parole, sono da lui scambiati per rumori importuni da eliminare» (Bachtin, 1979a: 135).

Il rumore in Gadda non sembra fare difetto. Egli è talmente fornito di un «senso acuto dei confini della lingua» da essere spesso indicato, nella vulgata critica, come paradigma dell'ibridazione stilistica nel Novecento italiano. Abbiamo visto, inoltre, retroilluminato dall'invettiva, quanto il suo pensiero si opponga a qualsivoglia centratura prospettica dell'individuo, tanto sul piano etico che in quello autoriale: quanto la sua coscienza, insomma, sia galileiana.

Ci si aspetterebbe allora, come logica conseguenza, un romanzo di tipo strettamente polifonico, dominato dalla molteplicità di linguaggi organicamente uniti ad altrettante

coscienze, svincolate e autonome rispetto alla volontà dell'autore che le dispone. L'essenza della polifonia, infatti, «sta proprio nel fatto che le voci restano indipendenti e come tali si combinano in un'unità di ordine superiore a quella dell'omofonia, [...] si compie il superamento di una sola volontà» (Bachtin, 1968: 32). La polifonia non è un semplice effetto stilistico, ma un riposizionamento dell'autore che, al pari dell'intreccio, arretra e si ricolloca in una contemporaneità dialogica con la «pluralità di voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome» (Bachtin, 1968: 12). Questo è Dostoevskij, coscienza tra le coscienze, voce tra le voci. Eppure, nel capolavoro di Gadda, le cose sembrano stare diversamente.

Lontano da essere la resa testuale di una «totalità d'interazione tra varie coscienze» (Bachtin, 1968: 27), il mondo della *Cognizione* si configura piuttosto come un vuoto di voci, in movimento, in aggressione della sola coscienza dell'eroe. Trattandosi di un narratore ad alta vocazione polifonica – realizzata a pieno nel *Pasticciaccio*, come rileva giustamente Cesare Segre – non possiamo leggere questa mancanza di coscienze come un rinculo monologico, un errore di officina, una caduta o un'abiura. Mi pare, invece, che Dostoevskij resti anche qui il modello di riferimento, complicato in funzione di uno spostamento di problematica. Se Gadda, come autore, ha risolto il conflitto etico tra una narrazione gravidica e la sua antitesi polifonica, a favore di quest'ultima, sul piano del racconto e dei personaggi egli può forzare la forma a rivelare un'intelaiatura più complessa del problema, costruendo un'immagine del concetto, praticabile dal lettore attraverso un'immagine della lingua.

In un certo senso, la questione egologica nel romanzo si biforca e raddoppia. Da una parte, vedremo come l'egoismo sociale trovi un soggetto esteso nella collettività, e nella sua espressione linguistica: la diceria, la chiacchiera, la *doxa* – arido contraltare alla polifonia. Dall'altra, in opposizione a questo soggetto collettivo, portatore linguistico di un «egoismo fagico» (*L'egoista*, SGF I 664) – affamato di voci testuali, di coscienze da neutralizzare – egli ricava la solitudine acustica dell'unico soggetto che resista a questa dinamica vocivora, ma che da essa è generato per separazione e dissociazione. Questa sola coscienza testuale però, non è presentata in un tenace arrocco solipsistico, ma al contrario la sua voce è costruita, seguendo la lezione di Dostoevskij, come conato dialogico, destinato dall'autore a essere strategicamente deluso.

Veniamo, dunque, alla costruzione del personaggio. Se la polifonia è la condizione di possibilità per l'emersione testuale di numerose voci e coscienze, il dialogismo è la disposizione interna di queste voci alla crescita relazionale, all'urto e alla modificazione. In breve, è la trasposizione, a livello del personaggio, dell'eteronimia del narratore polifonico; è la contro posizione, sul piano del racconto, all'isolamento monologico.

Questa disposizione non è immediata, ma maturata per fasi. L'approdo al personaggio dialogico, tanto in Dostoevskij quanto in Gadda, è, infatti, il risultato di un percorso del pensiero, di un superamento di stadi successivi. Il male accentrativo, l'esclusione dell'altro, è prima di tutto una tentazione di stabilità che va praticata nella sua menzogna, perché l'apertura non sia pura lacerazione: linguisticamente, è necessario sentire l'incompiutezza della propria parola, il bisogno di metterla alla prova.

L'uomo del sottosuolo è colui che cerca di respingere questo bisogno, facendo tacere o anticipando la parola altrui su di sé, per deriderne la pretesa comunicativa, incapace di sfondare la «barriera solipsistica»². Il personaggio del sottosuolo, scrive, infatti, Bachtin:

sta con l'orecchio teso ad afferrare ogni parola degli altri su di lui, si guarda nelle coscienze altrui come in tanti specchi, conosce tutte le sfumature che la sua figura può assumere in esse; [...]Ma egli sa altresì che tutte queste determinazioni, sia parziali che obiettive, sono nelle sue mani e non lo definiscono completamente proprio perché egli stesso ha coscienza di esse; *egli può uscire dai loro limiti e renderle inadeguate. Egli sa che l'ultima parola è la sua*, e si sforza di conservare per sé ad ogni costo quest'ultima parola su di sé. (Bachtin, 1968: 72; corsivo mio).

La forza di Dostoevskij sta nel comporre questa figura di grande solipsista non come semplice immagine di una compiaciuta inerzia auditiva, ma come un grande orecchio cognitivo, affaticato nel digerire la parola altrui per attaccarla con l'acido della precomprensione. È una sfida conservativa, spinta all'esterno unicamente per internarlo nei propri confini, e dimostrare che la sua autocoscienza è una geografia normativa, immune da

² La formula è di A. Inglese, che alla «barriera solipsistica» dedica una sottosezione del suo libro. (Inglese 2003: 61-70)

nuove mappature, che solo egli conosce i propri bordi, da cui tagliare i ponti alla parola altrui. Non c'è motivo di uscire dal sottosuolo, niente di nuovo sotto il sole.

È da questo errore del pensiero, da questa figura a enorme densità di massa, che Dostoevskij costruirà, per reazione, la sua infinita gamma di personaggi dialogici, destinati a soffrire del male opposto, ovvero di un'eccessiva esposizione all'aperto, in continua lotta con la parola altrui; nel farlo, però, li priva della possibilità di riparare in un proprio territorio di autocoscienza: il «talento crudele»³ dello scrittore russo, mentre spinge i personaggi a costruirsi nella dolorosa negoziazione con la parola altrui, gli sbarra definitivamente la porta di casa. Dall'orbita asfittica delle *Memorie dal sottosuolo*, si arriva alle vaste ellittiche, tracciate dall'intersecarsi di voci, dei *Fratelli Karamazov*. Qui il personaggio, nella rinuncia all'ultima parola, si fa «funzione infinita» (Bachtin, 1968: 69).

Anche in Gadda, il personaggio dialogico è il risultato di un attraversamento. A testimoniare non abbiamo però un racconto che ospiti una figura d'errore, un campione di solipsismo, ma il già citato dialoghetto tematico su *L'Egoista*; questo testo potrebbe tuttavia essere letto come un commento eziologico al racconto di Dostoevskij. In esso Gadda compie un'accesa disamina del male per tappe degradanti, una sorta di casistica generativa. Ripercorrerla ci porterà sulla soglia della villa di Gonzalo, ai margini della *Cognizione*.

Gadda descrive in questo testo quattro tipi di egoismo, derivati l'uno dall'altro. Prima di tutto, però, è definita la matrice generale della colpa: «Egoista è colui che ignora o trascura la condizione di simbiosi, cioè di necessaria convivenza di tutti gli esseri. Egli crede di poter vivere solo, entità eminente nella vera luce su oscure e dimenticabili premesse». A confortare la nostra impostazione comparativa con il modello russo, poche righe dopo aggiunge che l'egoista «non ha letto, e non ha meditato a sufficienza, la monadologia di Leibniz né i Karamazov di Dostoevskij» (SGF I 654-655).

Vediamo ora i quattro stadi di affezione, lungo cui si sviluppa il male. Il primo vede protagonista «l'egoista economico», che «crede, nella sua dura buona fede, poter salvare sé, la sua donna, la sua prole, il suo pecunio, dal naufragio dei casi» (SGF I 655). A questo segue «l'egosita dell'al di là», che «ritiene di aver potuto recare a salvezza la propria anima sulla perdizione delle rimanenti: cioè che una poltrona di prima fila gli sia riservata in Paradiso»; quest'ultimo ignora, e siamo ancora in Russia, «il riconoscimento

³ L'epiteto, citato da Bachtin, è coniato da N. K. Michailosvkij (Bachtin 1968: 72).

dostoiewskiano del gravame comune delle colpe», ed è perciò classificato anche come «egoista morale» (SGF I 656-657).

Da qui si arriva all'«egoista estetico, cioè allo schizzinoso: mentre la casa va a brucio, costui, o costei, è tutto incurvo sulle calie del salotto: aggiusta sui mobili, i soprammobili, gli indispensabili tarabiscots del salottino assettatuzzo: [...] ignora, o scorda, che il sudiciume e il disordine sono la più autentica delle proprietà comunizzate» (SGF I 657).

Infine, e siamo alle porte della villa dei Pirobutirro, l'egoista estetico «arriva, per lente, inavvertite sfumature, a costituir se stesso in egoista igienico». Quest'ultima posizione, funzionando per noi da raccordo analitico, vale una citazione estesa:

Egoista igienico è quegli che cerca di esimersi, con l'isolamento, col metter maschera al grifo, da contrarre il male epidémico: o anche semplicemente endémico. *Ripara in villa* ad affabular le belle, mentre il sito de' cadaveri ammorba tutta la città. Per fare altro esempio: se la collettività cade preda di una irriducibile endemia di cretinismo, l'egoista igienico si studia ciononpertanto, con l'aereare il proprio cervello, con la lettura di Montaigne, evitare a se stesso la calamità comune. (SGF I 658; corsivo mio)

La postura igienica di chi «ripara in villa» per non venire a contatto con l'alterità epidemica – si tratti pure di una malattia del pensiero *e* del linguaggio, endemica alla collettività – sembrerebbe essere il nitido ritratto di Gonzalo. La sua figura, ritagliata dalla «cattiva stampa» e dalle «voci più straordinarie» (*Cognizione*, RR I 596), è introdotta tardivamente nel romanzo proprio sotto il profilo di una ripulsa igienica al contatto: «non altezzoso, questo, sembrava escludere dallo sguardo, e forse dallo sguardo dell'anima, la miseria e il giallore della poveraglia» (RR I 597). Inoltre, l'immagine di una clausura libresca, del riparare in una letteratura da camera per «aereare il proprio cervello» nel mondo delle idee, sembra coincidere con l'attitudine del personaggio a consolarsi nella propria stanza, leggendo Platone al posto di Montaigne.

Gadda, però, descrive questa postura come la fase terminale di una catena metamorfica di egoismi, di un processo a cascata; l'esito estremo di una fallace difesa identitaria, che per proteggersi dal caos rinuncia al cosmo. Difficile pensare, quindi, che Gadda costruisca e sia solidale con un eroe della separatezza, che egli semplicemente ceda

alla debolezza estetica di dare forma a un solipsista igienico, all'unico scopo di sfogare, nella sua voce, una «cible polemica» borghese contro la collettività.

Quella di Gonzalo è in realtà, credo, una posizione ulteriore: la sola posizione ulteriore. Gadda, anche lui «talento crudele», lo colloca e ce lo presenta nel momento di abrasione della placenta solipsistica, di ogni argine igienico; nella transizione di autocoscienza, in cui la membrana acustica smette di fare cassa a un'inutile *egolalia* e si spalanca all'aperto: è l'uscita dal sottosuolo, l'ultima torsione che porterà il personaggio a farsi dialogico.

La scelta di Gadda è ancora vicino al modello russo, se è vero, come scrive Bachtin, che Dostoevskij «raffigura sempre l'uomo *sulla soglia* dell'ultima decisione, nel momento di *crisi* e di rivolgimento incompiuto – *e non predeterminabile* – della sua anima» (Bachtin, 1968: 83). Questa crisi è prima di tutto un'espropriazione della parola del personaggio su di sé, una crepa verticale che divide la compattezza monologica della parola autonoma e la rende definitivamente «semipropria» (Bachtin, 1979a: 154), bisognosa di verificare la propria tenuta di coscienza attraverso l'incontro con la parola altrui: il personaggio dialogico è sempre costretto a questa «prova della parola». È una deterritorializzazione linguistica, in cui il personaggio è forzato a ritracciare i propri confini continuamente, nella mobilità degli urti linguistici con altre voci e altre coscienze, su cui egli non vanta nessun diritto di censura: «le enunciazioni dei protagonisti in Dostoevskij sono un'arena di una lotta senza esito» (Bachtin, 1979: 157).

La pressione linguistica della parola altrui è però una forza costruttiva, è ciò che blocca la tentazione ipergravidica del soggetto, sviluppando l'identità come continua piegatura, e la parola del personaggio come enunciazione infinita. Solo così si rinuncia a un'unica e autoritaria verità sul mondo, senza cadere in un altrettanto colpevole relativismo. L'operazione di piegatura, come scrive Deleuze, «non è una variazione della verità a seconda del soggetto, ma la condizione in cui appare al soggetto *la verità di una variazione*» (Deleuze 1990: 32; corsivo mio).

Gonzalo sembra consapevole di questa verità, quando constata che «se un'idea è più moderna di un'altra, è segno che non sono immortali né l'una né l'altra» (RR I 637). Egli è così già disposto alla variazione, al contatto con altre zone di enunciazione, a lasciarsi piegare dalla relazione con altri punti voce, e per questo si mette in cammino, al di fuori della propria casa e della propria parola. Fuori però non troverà nessuno. La sua sete di

parole altrui «internamente convincenti» (Bachtin, 1979a: 154), in grado di giustificare il dolore legato alla menomazione, da lui stesso inflitta alla propria parola – un’*incisione dialogica espropriante* –, sarà solo accresciuta da un deserto di voci.

Eppure, il mondo della *Cognizione* si direbbe stipato di suoni. A produrli, però, non è una viva polifonia di coscienze autonome, di personaggi dialogici, ma un unico animale linguistico che si nutre di coscienze e voci testuali: il «serpente collettivo» (RR I 751), la cui testa inizia a strisciare fin dalle prime pagine. Il Maragadal è abitato da un mostro mitologico, antico come la retorica, la cui connotazione animale si lega al vizio espressivo della menzogna; il suo organismo è composto di «barocche fandonie», «dicerie di ogni genere» (RR I 600-601) che vanno a comporre un «polipaio» (SVP 661) di «cospicue cariche energetiche liberate in lavoro (inutile)» (RR I 716): la sua scrittura è «scrittura di bugie» (RR I 703), la sua pelle, che muta e si rinnova, è la «pelle delle chiacchiere» (*Pasticciaccio*, RR II 75).

La parola di questo mostro linguistico è dunque la chiacchiera, la cui natura resiste a ogni contestazione, poiché è puramente accrescitiva, fagocita e non concede attrito: è l’opposto della parola dialogica. Il suo meccanismo è sempre attivo, non ha mai una sorgente prima – in cui sarebbe possibile verificarne il senso, la verità, e contestarla –, ma il suo moto è sempre già originato, consente solo di inserirsi e spegnersi in esso.

Il mostro però sa sedurre, offrendo protezione verso quel particolare dolore che costringe la parola semipropria a spossarsi nella continua piegatura. In *Essere e Tempo*, Heidegger individua in questo aspetto protettivo le radici della sua diffusione a macchia d’olio:

La parola già parlata, come tale, conquista cerchie più vaste e assume carattere autoritativo. Le cose stanno così, perché lo si dice. In tale riecheggiare e riparlare, [...] si costituisce la chiacchiera.⁴ L’infondatezza della chiacchiera non le sbarra la strada alla pubblicità, anzi la favorisce. La chiacchiera è la possibilità di capire tutto senza preliminare appropriazione della cosa: essa *protegge infatti dal pericolo di fallire in tale appropriazione* [...], ma crea una comprensibilità indifferente cui nulla più si sottrae. (Heidegger, 2006: 483; corsivo mio)

Questa epidemia del linguaggio è l'esatto contrario della polifonia, ma la sua forza sta precisamente nel poter essere confusa con essa. Chi, infatti, cede alla chiacchiera, lo fa con l'idea di partecipare una totalità, illudendosi di non perdere la propria individualità – come vedremo, questo sarà l'errore del dottor Higueroa. Il prezzo di questa seduzione, al contrario, è proprio la cessione senza diritti della propria coscienza, l'irreversibile delega del volere, che a livello di romanzo coincide con la perdita della voce testuale.

Il meccanismo della diceria è così sofisticato poiché funziona come uno strumento di potere e di controllo sociale, come rete tesa a sedurre e sedare coscienze; come tale, deve essere invisibile e inudibile, *non deve essere percepita*. La parola autoritaria, scrive Bachtin, «esige da noi di essere riconosciuta in modo incondizionato, e non di essere padroneggiata e assimilata liberamente alla nostra parola» (Bachtin, 1979a: 151), per esistere deve uccidere ogni resistenza dialogica, indurre al suicidio ogni voce testuale. Il «carattere autoritativo» della parola già parlata viene nascosto dalla seduzione, dal territorio protetto che essa offre, al caro prezzo della propria autonomia di coscienza.

La chiacchiera abita, quindi, uno dei tanti strati di cui si compone l'insieme delle strategie di potere, che Michel Foucault raccoglierà sotto il nome di *dispositivo*: il suo strato è il linguaggio che, come scrive Agamben, «è forse il più antico dei dispositivi, in cui migliaia di anni fa una primate [...] ebbe l'incoscienza di farsi catturare» (Agamben, 2006: 22). Ma ogni strato allude e si coordina allo strato successivo, creando una fitta rete di cattura a cui sembra impossibile sottrarsi. Il dispositivo, infatti, chiarisce Foucault, non è solo una pratica discorsiva:

Ciò che cerco di individuare sotto questo nome è, innanzitutto, un insieme assolutamente eterogeneo, che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche, in breve: tanto del detto, quanto del non detto, ecco gli elementi del dispositivo. Il dispositivo è la rete che si stabilisce tra questi elementi.⁵
(Foucault, 2001: 299)

⁵ Il testo è dato nella traduzione che ne fa Giorgio Agamben, all'interno del suo *Che cos'è un dispositivo?* (Agamben 2006: 6). Non essendo ancora disponibile una traduzione autonoma, mettiamo in nota anche l'originale: «Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument

Anche Gadda formula una propria versione del concetto, meno estesa, ma ugualmente orientata a insistere sulle intersezioni, sulla natura espansiva e plastica del dispositivo. Come Foucault precisa che il dispositivo non agisce solo all'interno della parola, così Gadda, quando deve definire la «parlata falsa», allarga il senso del sintagma, e scrive che «se dico parlata falsa, dovete intendere parlata in senso latinissimo, cioè non lingua minutamente o soltanto parola, ma tutto quanto il caos o il cosmo delle immagini e de' giudizi, dei modi e delle favole, in che s'aggroviglia il vivente polipaio dell'umana comunicativa» (*Meditazione breve*, SGF I 445).

Lo strato più giuridico e amministrativo del concetto, invece, trova riscontro nell'*incipit* stesso del romanzo. Non a caso, forse, il racconto inizia proprio con la descrizione di regolamentazioni, leggi e misure amministrative riguardanti la sicurezza pubblica e il suo sistema di vigilanza:

In quegli anni, tra il 1925 e il 1933, le leggi del Maragadal, che è un paese di non molte risorse, davano facoltà ai proprietari di campagna d'aderire o di non aderire alle associazioni provinciali di vigilanza per la notte – (Nistitúos provinciales de vigilancia para la noche). (RR I 571)

Sappiamo quanto questa libertà di scelta resti in realtà solo sulla carta, perché chi non aderisce, come la madre di Gonzalo, pagherà con la vita stessa questo rifiuto a integrarsi nel dispositivo di controllo. La *Cognizione* può così essere letta come una storia, a più livelli, di un dispositivo di potere e dell'unico personaggio che ad esso cerca di sottrarsi. Occupandoci qui del livello linguistico, torniamo a vedere come la resistenza eroica di Gonzalo si situi nella qualità dialogica della sua parola.

Quale risorsa costruttiva permette a Gonzalo di non cedere al dispositivo della diceria, se questo funziona a pieno regime? La risposta, spero, chiarirà l'aver insistito fino a

hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagement architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref: du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments». Chi volesse, poi, approfondire il concetto di dispositivo in Foucault, oltre al testo di Agamben, può rifarsi all'omonimo libro di Deleuze (Deleuze 2007).

qui sullo specifico sonoro del romanzo. La parola dialogica, semiproprià, che egli ha maturato, lo ha dotato di una capacità di ascolto tale da rilevare la presenza del dispositivo, da superarne i bordi e *rendersi marginale* al monologo collettivo. Da questo «senso acuto della lingua» nasce la separatezza di Gonzalo e, contemporaneamente, la spazializzazione del romanzo. Nel descrivere il funzionamento del luogo comune, pressoché equivalente a quello della chiacchiera popolare, Roland Barthes scrive infatti che:

Lo spazio sociale si divide in due regioni, ineguali, ma nettamente distinte: un vasto territorio in cui il luogo comune non è percepito come tale e in cui di conseguenza, si è detto, non esiste del tutto; e, a fronte, un territorio esiguo, marginale, un «cammino», all'interno del quale i soggetti parlanti (e ascoltanti) hanno una viva sensibilità alle ripetizioni del linguaggio, le tollerano male e le rifuggono sempre di più. [...] La seconda è una regione esigua, chiusa, a partire della quale il luogo comune è percepito, giudicato, respinto: luogo [...] di tutti i *marginali del linguaggio*. (Barthes 1998: 222; mio il corsivo)

Ecco così dispiegato lo spazio della *Cognizione*, il suo *principio di spazializzazione*. Il «vasto territorio» in cui non è percepita la chiacchiera come tale, il luogo della falsa polifonia, corrisponde al paese di Lukones; al polo opposto, in linea orizzontale e alla massima distanza, ai margini stessi del linguaggio, vi è la Villa di Gonzalo: in mezzo a questi due poli, un muro.

E proprio intorno a questo muro, sulla soglia della parola divisa di Gonzalo, avviene l'incontro tra il dottor Higueroa e l'«ultimo hidalgo». Questo muro è il residuo simbolico del vecchio male di Gonzalo, del suo passato igienico, ormai diventato inutile traccia di una difesa monologica, in cui non può più trincerarsi. La similitudine tra il cedimento funzionale del muro e la debolezza costruttiva delle frontiere soggettive, è Gonzalo stesso a formularla, in una duplice irrisione:

...Io, tu...quando l'immensità si coagula, quando la verità si aggrinza in una palandrana...[...] Quando l'essere si parzializza, in un sacco, in una lercia trippa, *i di cui confini sono più miserabili e più fessi di questo fesso muro* pagatasse...che lei me lo scavalca in un salto...quando succede questo bel fatto...allora...è allora che l'io si determina, con la sua brava mònade in coppa, come il capperò sull'acciuga arrotolata

sulla fetta di limone sulla costoletta alla viennese...Allora, allora! È allora, proprio, in quel preciso momento, che spunta fuori quello sparagone di un io.... (RR I 637-38; corsivo mio)

Se l'individuo egofonico si costituisce sulle false fondamenta di una parola interamente propria, animato dall'idea del perimetro, dall'ansia di un territorio, il personaggio dialogico emerge dal crollo di queste fondamenta. Nel crollo la sua parola si spezza, si fa semiproprià, crea un vuoto acustico che egli cerca di colmare uscendo dal sottosuolo, in cerca della parola altrui. Questo momento di transizione, in cui il personaggio non è ancora dialogico, ma non è più monologante, è stato giustamente descritto da Robert Dombroski come un «paradosso etico», fondante per il romanzo. In quest'istante ibrido:

il soggetto tenta al tempo stesso di circoscrivere e difendere un'area di esperienza la cui esistenza dipende da ciò che egli non possiede, vale a dire da un'individualità, da un'identità che s'inquadri in una storia personale compresa nella sfera dell'Altro (Dombroski 2002: 82)

La postura dialogica, non ancora fissatasi, confonde il personaggio, in un'alternanza tra il desiderio di proteggere il proprio territorio d'esistenza e la consapevolezza che questo non esiste, se non nell'aperto della relazione con l'alterità. La porta del sottosuolo non si può aprire se non scardinandone definitivamente le condizioni di possibilità; una volta aperta, però, non la si può richiudere: l'apertura e lo sbarramento coincidono, costringendo il personaggio a praticare il disagio di un'esposizione costante alla parola altrui. La porta e il muro di Gonzalo ricordano, per paradosso e metafora, un'altra porta letteraria, quella di un personaggio di Kafka, protagonista di una serie di piccoli ritratti comportamentali, raccolti sotto l'oggettivante pronome di terza persona, *Egli*:

Il suo appartamento ha una strana porta: quando la si chiude, non la si può più aprire, ma bisogna farla levare dai cardini. Per questo egli non la chiude mai; anzi, perché non si chiuda, colloca contro la porta sempre semiaperta un cavalletto di legno. Ciò gli impedisce beninteso di stare in casa a suo agio. I vicini, è vero, sono persone fidate, ma ciò nonostante deve portare con sé tutto il giorno gli oggetti di valore in una borsa, e quando sta in camera coricato sul divano, è come se stesse nel corridoio, d'estate gli entra di lì l'aria afosa, d'inverno quella gelida. (Kafka 1972: 810-11)

La rottura dialogica inizia sempre da questa zona confusiva. La scoperta dell'aperto, le prime infiltrazioni di alterità, suscitano un disagio, una nudità, una deterritorializzazione violenta, difficile da sostenere. Il personaggio dialogico però, fin dall'inizio, si sostiene proprio su ciò che è difficile da sostenere; una tensione costruttiva lo costringe alla luce dell'aperto per trasformare chimicamente la propria parola: *la sua struttura è fotosintetica*.⁶

Per questo egli fa di tutto perché la porta non si chiuda. Al contrario, chi non resiste a questo senso di minaccia, di esproprio, di furto cui si lega ogni primo contatto con l'esterno, reagisce barricandosi, dando verifica della sua falsa disponibilità alla relazione, di quella sottile e travestita forma di egoismo che è la «pertinace carità» (RR I 604). Prima della prova della parola, bisogna superare la prova della porta, in cui la madre di Gonzalo mostra l'exasperato e ridicolo risvolto della carità, la sua ansia territoriale:

Quella donna, che non temeva dormir sola in una casa di campagna isolata, viceversa si barricava in casa ogni sera, con una angoscia inimmaginabile. Collocava dietro le porte-finestre del terrazzo, dietro gli scuri sprangati e poi dietro i vari usci delle camere, la più varia ed inopinata suppellettile: poltroncine, tavolini, seggiole, benché con un calcio andavano all'aria, sgabelli, scope, scopini, l'annaffiatoio verde, vuoto, il vaso dei peperoni sott'aceto, che con una spallata, e nemmeno, si sarebbe ugualmente spalancato ogni cosa, nonostante quegli impicci. (RR I 747)

Gonzalo, invece, non trova più riposo nel possesso, la lama dialogica ha tagliato in lui ogni perimetro, ha scavato nel suo orecchio lo spazio per cogliere in modo responsivo ogni singola voce della polifonia dell'aperto. All'aperto, però, non troverà ad accoglierlo il «grande dialogo», con cui Bachtin sintetizza il mondo polifonico di Dostoevskij (Bachtin, 1968: 59); al suo posto, si scontrerà con quello che Barthes, citando Brecht, chiama il «Grande Uso», sarà percosso dalle pale di un «mulino a parole» (Barthes, 1998: 223, 215), dove ogni coscienza è spenta nella sua affamata macinatura.

⁶ Sviluppo un'immagine di Bachtin, che descrive come, nel personaggio dialogico, «la parola altrui introdotta nel contesto di un discorso, stabilisce con questo che l'incornicia non un contatto meccanico, bensì una *combinazione chimica* (sul piano semantico e espressivo); il grado di reciproco influsso dialogizzante può essere enorme» (Bachtin, 1979a: 148, corsivo mio).

Ecco perché Gadda lo chiama «l'ultimo hidalgo». Il richiamo a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* non è solo un segnale parodico, ma un'attualizzazione della lotta contro l'ultimo dei mulini, alimentato a raffiche verbali. Nel suo viaggio non ha scudiero, e l'unico eletto alla nomina lo tradirà: egli è uscito inutilmente dal sottosuolo.

Nel suo cammino verso la cognizione di questa solitudine, l'incontro con il dottore compone il quadro del tradimento. Dalla regione della chiacchiera, dal pensiero della folla, dal paesino di Lukones, questi è il solo che risponda alla chiamata di Gonzalo, spingendosi fino ai confini simbolici della sua persona, fino alla cinta protettiva e decaduta della sua parola: il muro. In questo luogo, centrale nel romanzo, e nella spazializzazione linguistica che ne organizza il campo narrativo, si consuma l'ultimo vano tentativo dell'eroe di suscitare la parola altrui verso un atteggiamento responsivo; il tentativo estremo di attivare la propria fotosintesi, che metta in movimento, nel contatto, per prossimità, le rispettive metà semantiche.

Gadda aveva predisposto quest'incontro nel dettaglio e, dobbiamo dedurre, anche il suo esito negativo. Nelle note di lavoro, si legge che «il dottore esprime la funzione sociale di appoggio dell'individuo: il momentaneo sollievo». Nelle ragioni per cui la cura torna subito a trasformarsi in «rancura» (RR I 703), ci sono elementi utili a penetrare ulteriormente la strategica crudeltà gaddiana.

Il dottore comprende solo parole di superficie, non ha orecchio per cogliere la parola interna del personaggio, il suo reale bisogno di salute e di perdono, come accade invece nei dialoghi di Dostoevskij. In questi, scrive Bachtin, «i due personaggi sono sempre presentati [...] in modo che ciascuno di essi sia intimamente legato alla voce interiore dell'altro [...]. Per questo nel loro dialogo le repliche dell'uno sfiorano ed in parte coincidono con le repliche del dialogo interiore dell'altro» (Bachtin, 1968: 335). Il medico, invece, fraintende, minimizza, suggerisce all'eroe di fare un giro in macchina, all'aperto. Ignora che l'unico veramente all'aperto è proprio Gonzalo, e che la diagnosi finale di un «delirio interpretativo» (RR I 650), è una diagnosi a specchio, che illumina in realtà l'endemia linguistica che ammorba il paese, e di cui egli si fa ambasciatore, ovvero l'incapacità di ascolto e di relazione, l'asservimento non percepito al dispositivo sociale della chiacchiera.

Se Higueroa, inizialmente, sembrava poter resistere a essa, giudicando «barocche fandonie» i ritratti deformati di Gonzalo che circolavano tra la folla, alla fine, e non a caso

proprio poco prima dell'incontro con «il figlio», cercherà di primeggiare nella più chiassosa delle mille dicerie in circolazione, quella sul reduce di guerra Gaetano Palumbo e sulla sua discussa sordità. Così facendo, cede alla seduzione, al «potere logogeno» della chiacchiera, dove «l'importante non è comunicare, ma esprimersi» (Barthes, 1998: 220-21). Suicida la sua voce testuale, pur di essere per un attimo «signore e padrone della novità del giorno, in vittorioso vantaggio di un quattro o cinque lunghezze sulla mezza voce del popolo. Tanto che, in quei giorni, *non pareva più lui*» (RR I 595; mio il corsivo). Subisce quindi una trasformazione opposta a quella di Gonzalo; il suo non è un percorso di emersione, ma di regressione, da una possibile dialogicità verso una definitiva trasfigurazione, nel contatto con il mostro linguistico che infesta il paese. Arrivato da Gonzalo, le sue orecchie sono ormai sigillate.

Il mostro, poi, produce mostri. Il noto ritratto della favolosa e terribile voracità di Gonzalo, infatti, è il risultato del potere deformante del dispositivo sociale. Per rendere inoffensivo il pericolo dell'unico personaggio in grado di percepire acusticamente il funzionamento macchinico del «mirabile congegno della società organizzata» (*Adalgisa*, RR I 128), bisogna marginalizzarlo, porlo a distanza e serrare i controlli: fare di questo «nemico del popolo» un «vigilato della gendarmeria» (RR I 596).

A livello giuridico, però, occorre giustificare quest'operazione; ecco allora venire in soccorso una vecchia categoria, che ha ancora a che fare con lo spazio, intorno a cui Michel Foucault si è interrogato per un intero corso al *Collège de France* nel 1974-75: ossia l'idea sociale di *anormalità*.

Al termine di una prima archeologia del concetto, Foucault conclude, provvisoriamente, che le modalità di gestione sociale dell'anormalità si possono ricondurre a due grandi modelli: il primo, *inclusivo*, riguarda i lebbrosi; un secondo, *esclusivo*, gli appestati. Aggiunge che:

Mi sembrerebbe di poter dire che il modello dell'esclusione di lebbrosi – il modello dell'individuo che viene cacciato per purificare la comunità – sia scomparso tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo. Per contro, è stato riattivato (non predisposto) un altro modello, che è quasi altrettanto antico di quello dell'esclusione del lebbroso, e ha a che fare con il problema della peste e della suddivisione della città appestata. Mi sembra che, per quanto riguarda il controllo degli individui, l'Occidente non abbia in sostanza che due grandi modelli. (Foucault, 2000: 48)

Se per i lebbrosi, infatti, era prevista l'espulsione dalla città, con tanto di funerale a testimoniare la morte dell'identità sociale, con gli appestati si procede col porli ai margini, inclusi, in stretta sorveglianza. La dissidenza, l'impartecipazione sociale di Gonzalo, lo porteranno a essere trattato con quest'ultimo protocollo; come, per richiamare un Manzoni carissimo a Gadda, un *untore linguistico*: reso periferico, forzato ai margini del linguaggio, tramite l'arma della deformazione, verrà poi invitato a farsi vigilare dal Nistitùos de vigililancia. Il suo rifiuto sarà il movente per procedere al delitto finale.

Da igienista a untore, da legislatore normativo a marginale abnorme. La riflessione di Foucault trova un riscontro notevole nell'interesse di Gadda per la nascita giuridica dell'anormalità, con una simile impostazione del problema. Nel *Cahier d'études*, infatti, egli mette in rilievo come la norma, per stabilizzarsi e sopravvivere, debba costruire un suo opposto categorico: «per cui si ha l'abnorme (ex lege), la cui presenza rende possibile alla norma di sussistere (concetto mio della polarità)» (*Racconto italiano*, SP 13). Il discorso in Gadda è teso a dimostrare come questa categoria non sia naturale, ma naturata dalla norma stessa.

È in questa direzione generativa che va intesa la nota in cui l'autore spiega che il male di Gonzalo non è una distorsione spontanea, ma «nasce e discende “dagli altri”, procede dagli altrui errori di giudizio e dalle altrui, singole o collettive, carenze di contegno sociale. Ha per origine, ed elegge quindi a sua cible polemica, la follia e la cretineria degli altri» (RR I 764). La sua parola dialogica lo ha distanziato ai margini del campo linguistico e dello spazio narrativo, lo ha formato come dissociale; da questi margini, poi, nello stesso istante separativo, cresce in lui «una continua critica della dissocialità altrui: la quale raggiunge ben più grave fattispecie che non raggiunga la sua» (RR I 764). La follia è, dunque, una questione prospettica.

Per fugare ogni dubbio sul fatto che la posizione di Gonzalo non sia più una posizione igienica e solipsistica, poco dopo, l'autore precisa che egli «vive angustiato del comune destino, della comune sofferenza» (RR I 764). Allora, la sua solitudine non può che essere intesa come una costrizione, come una posizione derivata, e la sua malattia essere letta come una salute sofferta. Gli unici farmaci che possono alleviare un poco il dolore della salute, è ancora l'autore a precisarli:

La sua propria dissocialità si limita a chiedere e insieme a prescrivere a se medesimo i due farmaci restauratori della affranta sua lena, dello spento desiderio di vivere: questi farmaci hanno un nome nella farmacologia della realtà, della verità: si chiamano silenzio e solitudine. Il suo male richiede un silenzio tecnico e una solitudine tecnica: Gonzalo è insofferente della imbecillaggine del mondo, delle baggianate della ritualistica borghese; e aborre dai crimini del mondo. (RR I 764)

Uscito dal sottosuolo, al posto delle pulsazioni dialogiche di un «grande dialogo», ha sentito montare l'onda anomala della *doxa*, dall'«oceano della stupidità», l'avanzata del *fond doxique*.⁷ Per resistere al dispositivo dossico, egli deve essere altrettanto sofisticato, tecnico, nella sua solitudine e nel suo silenzio. Così egli tenta di sottrarsi alla seduzione del mostro linguistico, proteggendo il proprio orecchio dall'intaccarsi, la propria voce dal rifarsi pietra, in attesa di un testimone che attesti la salute della sua parola, di un giudice dialogico che possa perdonarlo. Ancora Bachtin, in un bellissimo passaggio, scrive che:

Con la comparsa della coscienza nel mondo (nell'esistenza) e forse con la comparsa della vita biologica (forse non soltanto le bestie, ma anche le piante testimoniano e giudicano) il mondo (l'esistenza) muta radicalmente. La pietra resta pietrosa, il sole solare, ma l'evento dell'esistenza nella sua totalità (incompibile) diventa completamente diverso, perché sulla scena dell'esistenza terrestre per la prima volta entra un protagonista nuovo e principale dell'evento: il testimone e giudice. E il sole, pur restando fisicamente lo stesso, è diventato altro, perché è diventato oggetto di coscienza del testimone e giudice. (Bachtin 1979b: 374)

⁷ In questa idea di un *fondo dossico*, R. Amossy vede la condizione di possibilità stessa del dialogismo, un codice soggiacente che permette al soggetto di formare un progetto discorsivo in grado di essere compreso dal suo allocutario: «C'est seulement sur ce fond doxique que peut se former un projet argumentatif qui intègre la parole de l'autre à celle du sujet. En d'autres termes, le locuteur est à la fois constitué par la parole de l'autre qui le traverse à son insu (il ne peut dire ni se dire en-dehors de la doxa de son temps: c'est le dialogisme); et sujet intentionnel mobilisant les voix et les points de vue pour agir sur son allocutaire (c'est la polyphonie)». (R. Amossy, *De l'apport d'une distinction: dialogisme vs polyphonie dans l'analyse argumentative* in J. Bres, P. Haillet, S. Mellet, H. Nolke, L. Rosier 2005: 69) Il rilievo mi pare giusto, da un punto di vista strettamente sociolinguistico, ma parziale rispetto alle dinamiche oppostive che il soggetto può intrattenere con il fondo dossico, e alla spinta sottrattiva che decide di operare, se questo si configura come un intransigente dispositivo sociale. Infine, questo appoggiarsi sul fondo dossico per sollevare la propria voce, dà per scontato che ci sia almeno una coscienza allocutaria in grado di riceverla, e non è il caso della *Cognizione*, dove Gonzalo è per destino narrativo situato *en-dehors* della *doxa*.

Nel mondo di Lukones le coscienze non compaiono, ma dispaiono, per questo non ci sono né giudici né testimoni, e per questo niente si evolve, muta e diviene altro: ecco la colpevole stabilità tolemaica. Gonzalo ha bisogno di essere giudicato, di sentire muoversi la parola semiproprià, scossa e piegata dalla parola altrui, in grado, così, di testimoniare quanto sia falsa l'accusa di dissocialità o misantropia; egli, infatti, «non potrebbe in nessun modo, da giudici senzienti, perspicaci ed equanimi venir definito un dissociale, un misantropo».

Gonzalo, come Nicolaj Stavrogin, sa di non potersi giudicare da solo, è consapevole che «la giustificazione non può essere *autogiustificazione*, il riconoscimento non può essere *autoriconoscimento*», che ogni «autonominazione è usurpazione». La sua stessa vicenda narrativa scaturisce dal pensiero che «l'uomo non ha un territorio interiore sovrano, ma è *tutto sempre al confine*» (Bachtin, 1979b: 324-325): da qui ha inizio il suo cammino cognitivo.

A giudicarlo non troverà nessuno, e tantomeno a perdonarlo. Persino la madre non sente la sua voce interna, agitandosi nelle inutili attenzioni della superficie. È vittima della sua stessa carità, di una falsa eteronomia che sostituisce, all'ascolto dell'aperto, un impermeabile altruismo monologante, che si dibatte nella paura del furto e non sa riconoscere la parola dialogica nemmeno nella propria casa.

Due nature narrative dividono madre e figlio, per questo tra loro il fraintendimento linguistico raggiunge il culmine del dolore. Gonzalo, in sua presenza, «avrebbe voluto inginocchiarsi e dire: “perdonami, perdonami! Mamma, sono io», ma riconosce in lei i sintomi di affezione al dispositivo, per questo deve allontanarla con l'ira riservata al più intimo dei tradimenti: «Se ti trovo ancora una volta nel braco dei maiali, scannerò te e loro...» (RR I 737).⁸

La tensione narrativa del personaggio di Gonzalo, e la sua salute, sono il risultato di una specifica eteroflessione che Tzvetan Todorov, traducendo Bachtin, risolve con il termine greco di *essotopia*: «non un'esteriorità transgrediente, che serve a inglobare l'altro,

⁸ Alla lista di affetti delusi, di eccedenze sottratte, andrebbe ovviamente aggiunta la figura del fratello di Gonzalo, morto in guerra. Di questo si è occupata, in più sedi, F. Pedriali (Pedriali 1997; Pedriali 2006, 55-73) e, dalle sue intuizioni, prende spunto un'interessante ripresa del problema da parte di R. Dombroski (Dombroski 2002, 91).

ma un altrove, non integrabile, irriducibile (Todorov 1990: 145) ». L'essotopia comporta un'eccedenza, un desiderio narrativo che squilibra il personaggio fuori di sé. La metà mancante della parola dimidiata diventa, così, la parte del personaggio che lo eccede, lo piega alla ricerca semantica di una parola di perdono, di giudizio, o di semplice amore filiale: insomma, di altre eccedenze responsive. Nell'essotopia, infatti, Bachtin chiarisce che «un momento importantissimo di questa eccedenza è l'amore (amare se stessi è impossibile, si tratta di un rapporto coordinato), poi il riconoscimento, il perdono (il colloquio di Stavrogin con Tichon) e, infine, la semplice comprensione attiva (non duplicante), *l'essere sentiti*» (Bachtin 1979b: 338, corsivo mio).

Il male di Gonzalo risiede proprio in questa attesa responsiva, nella delusa perlustrazione di un territorio senza voci, privato della possibilità di riterritorializzare la propria. Non è il rumore della «pluralità sconcia» ha devastare la sua sensibilità, ma il suo silenzio, vocivoro e compatto. Egli è un «reduce senza endecasillabi», la sua parola non è misurabile da nessuna norma, e la sua menomazione è antitetica alla sordità del chiacchierato Palumbo: «i di lui timpani erano affetti d'altro male, ora, che una lacerazione traumatica, d'altro tedio guasti, si sarebbe detto, che non fosse la nebbia della sordità» (RR I 682, 681). Il suo udito è così acuto che il silenzio si farà assordante.

Raccolti i materiali, non rimane che formulare una conclusione che, come si è detto, vale come ipotesi costruttiva, e non esaurisce certo gli angoli di lettura del romanzo.

L'operazione che Gadda compie è una combinatoria di modelli. Funziona per attrito paradossale ed è diretta a far praticare al lettore un problema etico, attraverso la sua spazializzazione acustica. Egli fa tesoro della lezione di Dostoevskij, ma lo supera in crudeltà, perché rompe il vincolo estetico che legava lo spazio narrativo della polifonia alla qualità dialogica dei personaggi che la abitavano. Se è vero che, come scrive Bachtin, «il romanzo polifonico è tutto dialogico» (Bachtin 1968: 58), Gadda ribalta l'assunto e recide l'equivalenza: *costruisce un personaggio dialogico e lo inserisce in un mondo romanzesco non polifonico*. Da questa forzatura strutturale, da questa mescola di linguaggi irrelati sono generati, per estensione, lo spazio e l'intreccio del romanzo: e il personaggio dialogico si deposita ai margini del composto estetico.

La conclusione induce a porsi, infine, due domande. Come chiamare questo personaggio destinato dall'autore al fallimento? «Forse avvierò questo tipo al fallimento»,

scriveva Gadda nel *Cahier*, lasciando traccia del carattere premeditato del gesto estetico (SVP 16). Sì, ma perché?

La risposta, credo, sta nel fatto che a Gadda non occorre un personaggio che traduca e interpreti una narrazione già scritta nel suo talento creativo, ma un vero e proprio operatore di pensiero: è quel particolare tipo di eroe romanzesco che Deleuze, in *Che cos'è la filosofia?*, definisce come un «personaggio concettuale» (Deleuze, 1996a: 55-75). Sotto questa qualifica, il filosofo francese compone una luminosa galleria di figure testuali: dal Dioniso di Nietzsche all'Idiota di Cartesio e Dostoevskij, dal Bartleby di Melville all'agrimensore di Kafka; a queste, credo, può affiancarsi di diritto anche il nome di Gonzalo Pirobutirro.

Eroe fabbricato da Gadda con la precisa funzione di articolare una trama che, prima di essere un percorso narrativo, è una tramatura del pensiero, egli sembra meritare, per qualità operative, di essere incluso in una tanto illustre comitiva. Gonzalo, infatti, spinto dalla parola dialogica a descrivere uno spazio, ritaglia così il piano narrativo di un problema etico, che è il primo passo di un personaggio concettuale. Questa superficie di riflessione, è da Deleuze chiamata un «piano di immanenza»: i personaggi concettuali, infatti, «operano i movimenti che descrivono il piano di immanenza dell'autore e intervengono nella creazione stessa dei suoi concetti» (Deleuze 1996a: 53).

Allo stesso modo, l'immagine di Deleuze, secondo cui «l'arte e la filosofia ritagliano il caos e l'affrontano» (Deleuze 1996a: 55), sembra illustrare perfettamente la dinamica emersiva del personaggio in Gadda, il primo gesto separativo della creazione, in cui «dal caos dello sfondo devono coagulare e formarsi alcune figure a cui sarà affidata la gestione della favola» (*Racconto italiano*, SP 13).

Una giusta cautela porta Deleuze a precisare, fin dall'inizio, che non si può generalizzare l'equivalenza tra arte e filosofia, poiché «non è lo stesso piano di taglio» e, rispetto al piano, «non è lo stesso modo di popolarlo» (Deleuze 1996a: 55). Tuttavia, in alcune particolari opere, come nei romanzi di Melville, di Kafka o di Henry Miller, «questo non impedisce che le due entità passino spesso l'una nell'altra, in un divenire che le trascina entrambe, in un'intensità che le codetermina» (Deleuze 1996a: 56). A queste opere, lo si è capito, ritengo appartenga anche la *Cognizione del dolore*.

Sono i romanzi del pensiero. In essi l'autore dà forma a un personaggio, gli scolpisce un profilo affilato, con cui questi seziona il caos, ricava un piano di movimento,

immanente al problema, e lo anima del suo concetto. Il personaggio e questo piano narrativo del pensiero, in cui il problema *si fa spazio*, si alimentano reciprocamente, in una mutua costruzione.

Scrivo, infatti, Deleuze che:

Il personaggio concettuale e il piano di immanenza stanno in un rapporto di presupposizione reciproca. Ora il personaggio sembra precedere il piano, e ora seguirlo. Questo perché esso appare due volte, interviene due volte. Da una parte affonda nel caos, ne trae delle determinazioni che saranno i tratti diagrammatici di un piano di immanenza: come se sottraesse al caso-caos una manciata di dadi per lanciarli su un tavolo. D'altra parte, a ogni dado che ricade esso fa corrispondere i tratti intensivi di un concetto che viene a occupare una delle regioni del tavolo, come se questo si fendesse secondo le cifre. (Deleuze, 1996a: 65)

Traducendo, nei termini che ormai ci sono familiari, potremmo descrivere così questa doppia venuta del personaggio concettuale nella *Cognizione*: la struttura dialogica di Gonzalo, immersa nel caos del mondo, rende evidente un problema etico, che si spazializza come piano di immanenza e piano del racconto; costituito il piano, la geografia del problema, egli ritorna per popolarla e insistere con il proprio concetto, che lo regionalizza ai margini. La sua parola è una cifra che fende il piano acustico del racconto.

Se la riflessione di Bachtin, sulla parola nel romanzo, prendeva a matrice linguistica la viva plurivocità distribuita nei tipi sociali, nei loro territori fisici, e ne vedeva in Doestoevskij la più fertile applicazione estetica, sotto forma di intreccio, Gadda traspone il modello linguistico sul piano spirituale, su una geografia del pensiero, nei territori dell'animo umano.

Mentre i tipi psicosociali, chiarisce Deleuze, hanno il senso di rendere percettibili «le formazioni di territori, i vettori di deterritorializzazione, i processi di riteritorializzazione» nel mondo fisico, con il personaggio concettuale, questi spostamenti informano un altro livello, illustrano altri spazi: «non ci sono forse», si chiede il filosofo, «anche territori e deterritorializzazioni non soltanto fisiche e mentali, ma spirituali, non soltanto relativi, ma assoluti, in un senso ancora da determinare?» (Deleuze 1996a: 58).

Lo spazio narrativo della *Cognizione* è così, insieme, *territorio di una storia e storia di un territorio*, entrambi scaturiti dalla natura dialogica del personaggio concettuale di

Gonzalo. L'intreccio del romanzo non è altro che la tracciatura dei movimenti di deterritorializzazione (l'uscita di Gonzalo dal sottosuolo), e mancata riterritorializzazione (la sua scomparsa dall'orizzonte del racconto), generati da una tensione motoria, interna alla parola dialogica. Nel personaggio concettuale, infatti, la parola, il pensiero, gli incontri o i mancati incontri, assolvono un unico compito: *manifestare territori*.

Ed è attraverso quest'idea del territorio che Deleuze collega creazione e ricezione, personaggio concettuale e lettore:

I personaggi concettuali hanno questo ruolo: manifestare i territori, le deterritorializzazioni e le riterritorializzazioni assolute del pensiero. I personaggi concettuali sono dei pensatori, unicamente dei pensatori e i loro tratti personalistici si ricongiungono strettamente ai tratti diagrammatici del pensiero e ai tratti intensivi dei concetti. Tale o talaltro personaggio concettuale pensa in noi, forse senza neanche preesisterci. (Deleuze 1996a: 55)

Come a dire che non siamo più nel campo dell'espressione, in cui possiamo seguire la vicenda di un personaggio per punti discreti, contemplandolo, identificandoci o distanziandoci da lui, ma siamo nel campo della pratica di un pensiero, il cui personaggio concettuale si realizza attraverso di noi, attraverso la pratica del suo concetto. È quello che Deleuze chiamerà «costruttivismo», una modalità cooperativa che «squalifica ogni discussione, che ritarderebbe le costruzioni necessarie, così come denuncia tutti gli Universali, la contemplazione, la riflessione, la comunicazione come fonti dei cosiddetti 'falsi problemi'».

In questa pratica non ci sono garanzie di successo, niente si compie e tutto si agita, perché lo stesso autore pensa mentre dispone, ed è dai materiali che ha disposto che la storia si ricava, si complica e, spesso, non conclude: «il piano opera a forza di scosse e i concetti procedono a raffica, i personaggi a sobbalzi» (Deleuze 1996a: 73). Così, il suo personaggio è vincolato al destino di una parola, si costruisce in essa, e, in questo, ogni riflessione sulla parola è sempre una riflessione sull'intero sistema della lingua:

Per esempio, se si dice che un personaggio concettuale balbetta, non si tratta affatto di un tipo che balbetta in una certa lingua, ma di un pensatore che fa balbettare tutto il linguaggio, e che fa balbettare il tratto del pensiero stesso in quanto linguaggio:

interessante è allora sapere “qual è questo pensiero che non può che balbettare”.
(Deleuze 1996a: 59)

E Gonzalo è allora un grande balbuziente, che negli spazi vuoti della sua parola semiproprià fa intravedere e brillare il negativo del suo concetto, ovvero il silenzio assordante del monologo, il male interno al linguaggio non percepito, cui si aderisce dall'interno, per debolezza creativa o difetto morale. Nella sua figura Gadda pensa il linguaggio dal di fuori, opera una bordatura dell'egoismo etico in forma linguistica; e questo attraverso un personaggio concettuale che si apre un varco in essa, che resiste al potere plastico della lingua non percepita e guadagna, con la solitudine di una parola dialogica, quello che Foucault chiama il «pensiero del di fuori»:

Questo pensiero che si tiene lontano da qualsiasi soggettività, per farne sorgere come dall'esterno i limiti, enunciarne la fine, farne scintillare la dispersione e non raccoglierne che l'invincibile assenza, e che al tempo stesso si tiene sulla soglia di qualsiasi positività, non tanto per afferrarne il fondamento e la giustificazione, ma per ritrovare lo spazio dove essa si dispiega, il vuoto che le serve da luogo, la distanza nella quale essa si costituisce e dove sfuggono, non appena osservate, le sue certezze immediate. (Foucault 1971: 114)

Gadda, attraverso Gonzalo, compie questo esproprio, questa avanzata cognitiva, fino alle soglie di un vuoto di parola, dove il linguaggio delude ogni presa soggettiva, e si dimostra nella sua priorità; decidere come attualizzarsi in esso sarà il compito, dirà Deleuze, di un «popolo che manca», nel futuro di una collettività da costruire, di un linguaggio risanato (Deleuze 1996b: 16).

In questo senso il fallimento di Gonzalo si configura come un esercizio di lettura, da praticare come un cammino di formazione acustica, per fare in modo che da questa soglia non rinasca un silenzio assordante, ma una costellazione di voci dialogiche. Il suo fallimento è l'ultima piega del romanzo, ma è nel suo risvolto che la positività del pensiero di Gadda si dispiega: la linea di fuga di Gonzalo, che viene meno al racconto per deviazione di rotta, è in realtà una pista etica.

Per destabilizzare un sistema serve energia, è necessario un accumulo di fallimenti operativi, per trasformare il dolore della letteratura nella sua salute. Non si deve, insomma,

arrestare questo processo: «la malattia non è un processo, ma l'interruzione di un processo»; a questo serve l'incompiutezza dei personaggi concettuali, la loro infinita funzione, a fare della letteratura «un'impresa di salute» (Deleuze 1996b: 13).⁹

C'è una carenza costante di *originali* romanzeschi, come Deleuze, citando Melville, chiama queste grandi figure narrative, che siano disposti a muovere concetti destinati a fallire.¹⁰ Bisogna produrre una scrittura in grado di piegare la forma, di fare balbettare la lingua e i concetti attraverso i propri personaggi. Sono necessari, infine, autori capaci di dare forma a personaggi che sappiano imprimere al proprio fallimento il sapore di un'insistenza, di quel paradossale adagio etico di Beckett, che è un imperativo di resistenza: «Fa niente. Tentare di nuovo. Fallire di nuovo. Fallire meglio» (Beckett 2008: 66).

Gonzalo, come ho cercato di sostenere, è uno di questi originali. E Gadda, che ha il merito di averlo ritagliato dal caos, per muoversi e muoverci nell'orizzonte del suo concetto, va ascritto alla rosa creativa di questi «genii ibridi»; autori che abitano il confine tra filosofia e letteratura, tra pensiero ed espressione, tra questi due differenti piani di ritaglio, e che «fanno in modo che tutte le risorse del loro atletismo servano a installarsi in questa stessa differenza, acrobati dilaniati in una perpetua impresa disperata».

Interpretarli è difficile, forse la critica deve rassegnarsi anch'essa a un certo fallimento. Per compensarlo, a volte si è tentati di ritornare semplici lettori, rinunciare a indagarne le disarmonie e chiudere, come fa Deleuze, con un'altrettanto semplice constatazione: «che forza in queste opere dai piedi squilibrati» (Deleuze 1996a: 56).

⁹ Sulla differenza tra l'*incompiutezza* e l'*incompletezza* della *Cognizione*, suscita una giusta riflessione G. Stellardi: «Si tratta di due cose distinte, anche gerarchicamente: mentre la seconda indica presumibilmente lo stato di pura e semplice mutilazione materiale del testo (la mancanza della parte finale), la prima sembra fare riferimento a un più intimo e complesso stato di indigenza, un'imperfezione non solo contabile ma anche estetica, formale, ideale, profonda» (Stellardi 2007b: 188)

¹⁰ Il concetto di originale, oltre che in *Critica e clinica*, è anticipato da Deleuze nel suo scritto su *Bartleby o la formula*, poi incluso nel volume: «Ogni originale è una potente Figura solitaria che travalica ogni forma spiegabile: scaglia tratti di espressione fiammegianti che manifestano la caparbia di un pensiero senza immagine, di una domanda senza risposta, di una logica estrema e senza razionalità. Non hanno nulla di generale, e non sono particolari; sfuggono la conoscenza, sfidano la psicologia. Anche le parole che pronunciano travalicano le leggi generali della lingua ("i presupposti"), tanto quanto le semplici particolarità del discorso, perché sono come le vestigia o le proiezioni di una lingua originale, unica, prima, e portano il linguaggio intero al limite del silenzio o della musica» (Deleuze 1993: 31). Questo «pensiero senza immagini», richiama il linguaggio di Gonzalo, descritto dall'autore come «scarnamente figurativo» (RR I 762); all'opposto Freud, in un contrasto che in chiusura d'analisi dovrebbe risultare altamente significativo, quando deve indicare una qualità specifica del pensiero della folla, scrive che essa «pensa per immagini» (Freud 1975: 19)

2.2 Blueprints for Worldshaking | Mondi, coscienze e paratesto ne *L'Adalgisa*.

Nel suo studio sulle modalità di fabbricazione di mondi estetici, Nelson Goodman poneva alcune semplici domande preliminari come «What are worlds made of? How are they made? What role do symbols play in the making? And how is worldsmaking related to knowledge?» (Goodman, 1978: 1). A queste domande era sottintesa, ma mai direttamente formulata, una questione più pragmatica: *dove* succede un mondo estetico? Una risposta, tuttavia, traspariva quando il filosofo sottolineava come la fruizione di un mondo estetico, lontana da ogni teoria mimetica, non fosse una pratica di riconoscimento ma di *ri-cognizione*¹ (Goodman 1978: 104). Recentemente David Herman, integrando l'impostazione di Goodman agli strumenti della narratologia e delle scienze cognitive, ha parlato delle narrazioni come «blueprints for worldmaking»² (Herman, 2009: 105). Negli

¹ «Fiction operates in actual worlds in much the same way as nonfiction. Cervantes and Bosch and Goya, no less than Boswell and Newton and Darwin, take and unmake and retake familiar worlds, recasting them in remarkable and sometimes recondite but eventually recognizable - that is *re-cognizable* - ways» (Goodman, 1978: 109)

² «Storyworlds can be defined as the worlds evoked by narratives; reciprocally, narratives can be defined as blueprints for a specific mode of world-creation. Mapping words (or other kinds of semiotic cues) onto

stimoli semiotici di una narrativa sono codificate forze di evocazione, costruzione e distruzione di un mondo che spetta all'edilizia cognitiva del lettore realizzare. Gadda sembra precocemente alludere a questo quando scrive che «certo la materia poetica o meglio la materia poetizzata [...] arriva a lui lettore, e lui compie in sé l'ultima creazione». (*Racconto italiano*, SP 86)

Come ha sottolineato Marie-Laure Ryan, esseri immersi in un mondo romanzesco non equivale a un bagno in un oceano: «For immersion to take place, the text must offer an expanse to be immersed within, and this expanse, in a blatantly mixed metaphor, is not an ocean but a textual world» (Ryan, 2001: 90). L'implicazione cognitiva e costruttiva del lettore sposta allora l'oggetto estetico dal campo dell'interpretazione a quello dell'esperienza (Fludernik, 1996: 15-22). L'esperienza virtuale è così vincolata su base "naturale", vale a dire che il funzionamento del testo non si realizza per semplice analogia mimetica, ma è un fatto cognitivo coordinato, frustrato o ingannato stimolando gli stessi meccanismi di conoscenza che il lettore impiega nel mondo reale. La completezza di un mondo, la sua stabilità non preesiste quindi alla sua realizzazione, ma è il risultato di un incontro cognitivo tra il mondo attuale del lettore e la virtualità dei segnali semiotici. Questo rapporto può, quindi, essere soggetto, più o meno intenzionalmente, a scosse sismiche che possono essere analizzate con gli strumenti della nuova narratologia.

In quest'articolo mi propongo di evidenziare gli elementi di costruzione e crollo del mondo narrativo de *L'Adalgisa*, con una particolare attenzione alla qualità e alla quantità di *fictional minds* (Palmer 2005) e all'impatto del paratesto sulla stabilità del mondo finzionale.

Lubomir Dolezel ha definito come processo di autenticazione «the text's power to grant fictional existence». (Dolezel, 1998: 145). Questa garanzia altro non è che la capacità di una narrazione di produrre *fictional facts*, ossia di stabilizzare i segni virtuali fino a farne un'ontologia consistente, esperibile, anche se priva di verifica di verità rispetto ai referenti di un mondo extratestuale – da qui l'inconsistenza del problema mimetico. Buona parte della responsabilità dell'esito di questi atti performativi risiede nelle credenziali delle voci

worlds is a fundamental – perhaps the fundamental – requirement for narrative sense-making» (Herman, 2009: 105)

narranti, nel contrappunto integrativo tra personaggi e narratore che costituiscono le due polarità, la «dual source» di una «narrative texture»³. (Dolezel 1998: 146-147).

Un problema più complesso risiede nel fatto che a queste voci il lettore attribuisca necessariamente una coscienza o meno. Se alcuni hanno insistito sulla centralità variabile, ma fondamentale, di un «consciousness factor» (Herman 2009), altri, come Ann Banfield, hanno ipotizzato che alcune narrazioni impersonali siano gestite attraverso un «empty deictic center» (Banfield 1987). Una posizione mediana è quella di chi da una parte ha rilevato la tendenza antropomorfizzante dell'atto di lettura, dove anche un *camera-eye*, nel suo movimento, disvelerebbe un'intenzionalità *quindi* una soggettività in senso lato; dall'altra come un fattore importante risieda nell'assegnazione di un corpo finzionale (*embodiment*), cosa che non presuppone una coscienza riflessiva, né tanto meno un'identità rigidamente designata (Fludernik, 1991: 15-22). Il principio secondo cui il lettore trasferisce nel testo le proprie informazioni cognitive rispetto alla propria esperienza del mondo, che la Ryan ha definito come «principle of minimal departure» (Ryan 1991: 48-60) e che alcuni psicologi cognitivi hanno analizzato sotto forma di «projected knowledge» (Gerrig 2001), potrebbe portare a concludere che, *salvo diversamente indicato dal testo*, il lettore ricostruisca *dove possibile* una coscienza e un corpo antropomorfo alla voce narrante.

Nel campo delle scienze cognitive, la triangolazione tra mente, corpo e coscienza è al centro di un dibattito serrato, impossibile da restituire qui. Per l'analisi che segue, alternerò così indistintamente il termine *fictional mind* (Pamer 2005) a quello di *coscienza* per descrivere i punti di vista cognitivi in una narrazione, seguendo una definizione pre-problematica, presa dalla *MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*, consapevole della semplificazione: «Conscious mental states include sensations, such as the pleasure of relaxing in a hot bath or the discomfort of a hangover, perceptual experiences, such as the visual experience of a computer screen about half a meter in front of me, and occurrent

³ «A necessary (although not the only) felicity condition of the performative is the speaker's authority [...] The plurality of discourses in the narrative text is well known to narratology. The basic factor of this plurality is the dual source of the narrative texture – the narrator and the fictional person (s). To be sure, the actual producer of the entire texts is its author; yet its texture, its formal, semantic, and illocutionary features, are determined by the opposition of the narrator's and characters' discourse» (Dolezel, 1998: 146-147)

thoughts, such as the sudden thought about how a problem can be solved.» (Davies 1999: 190).

In questa definizione devono cioè includersi desideri, pensieri e percezioni che il lettore ricostruisce cognitivamente, a partire da stimoli semiotici, come coscienza narrativa. Per fare esperienza di una coscienza narrativa, tuttavia, non si deve pensare che occorra necessariamente una narrazione in prima persona, una prospettiva interna perché, come ha suggerito il neuroscienziato Antonio Damasio, la presenza di una coscienza si manifesta anche in tracce esteriori, azioni e comportamenti osservabili e, per quel che ci riguarda, testualmente ricostruibili: «Consciousness happens in the interior of an organism rather than in public, but it is associated with a number of public manifestation. Those manifestation do not describe the internal process in the same direct way that a spoken sentence translates a thought, yet, there they are, available to observation, as correlates and *telltale signs* of the presence of consciousness». (Damasio 2000:83, mio il corsivo). Il lettore processerà, quindi, ognuno di questi *telltale signs* per ricostruire una mente finzionale, irriducibile alle più classiche definizioni narratologiche in termini di focalizzazione, perché da intendersi come «whole mind in action» (Palmer 2005: 155)

Date queste premesse, un punto di convergenza di buona parte delle analisi della nuova narratologia sta nell'insistere su come l'esperienza di un mondo finzionale condivida con quella del mondo reale il fatto di essere prima di tutto *situata*, in un corpo o in una coscienza, con un ricentramento cognitivo che trasforma la virtualità di un mondo in una nuova e ontologicamente consistente realtà. E' il processo che la Ryan ha descritto come «fictional recentering»:

For the duration of our immersion in a work of fiction, the realm of possibilities is thus recenter around a sphere which the narrator present as the actual world. This recentering pushes the reader into a new system of actuality and possibility. (Ryan 1991, 22-23)

Un'ulteriore precisazione, per non alimentare pericolose ambiguità, riguarda allora il concetto di attualità e di possibilità di un mondo, da non confondersi con il concetto di virtualità ed extratestualità. Un mondo finzionale può divenire attuale se presentato come tale dalla prospettiva cognitiva di un narratore, in cui il lettore si ricentra. Questo mondo può poi essere rinforzato, completato o contraddetto dai vari mondi individuali dei personaggi – o interamente descritto da essi, se il narratore è assente – che altro non sono

che mondi possibili che si attualizzano ogni volta che il lettore viene in essi ricentrato. La virtualità e l'extratestualità hanno invece a che fare con il diverso rapporto di referenza che i segnali semiotici intrattengono rispetto al mondo reale. Chiariti i termini del nostro discorso, procediamo.

L'esperienza narrativa risponde, quindi, alle dinamiche di funzionamento di quella che le scienze cognitive definiscono come *situated cognition*: «Situated cognition and learning is the study of cognition within its natural context. This perspective emphasizes that individual minds usually operate within environments that structure, direct, and support cognitive processes» (Seifert 1999: 767-768). Il lettore viene ricentrato cognitivamente in un mondo che il narratore, i personaggi da lui indirettamente portati all'esistenza o direttamente messi in campo senza la sua mediazione presentano come mondo attuale. Quest'ultimo, tuttavia, può essere scosso da alcuni comportamenti narrativi che ne indeboliscono la forza di autenticazione. Se una smisurata quantità di menti, coscienze o corpi non mette a rischio necessariamente la tenuta di un mondo (es. *Underworld* di Don DeLillo), così come una gerarchia informativa gestita da un narratore, per quanto rassicurante, non è il solo modo di stimolarne una stabile ricostruzione (es. *The Sound and the Fury* di Faulkner), un problema può riguardare la transizione delle varie posizioni e un'irregolare quanto imprevedibile emersione dal mondo presentato come attuale, con mosse metanarrative.

Tralasciando, per ora, il paratesto de *L'Adalgisa*, vediamo due vizi comportamentali del narratore che minano l'esperienza dei *Disegni milanesi*. Il primo esempio che vorrei proporre può essere rubricato come una variazione di quello che Dolezel ha definito una «self-voiding narrative» (Dolezel 1999: 160-161). In Gadda, è un fenomeno che può essere descritto in due tempi. Prima il narratore ci fa entrare nel mondo attraverso la sua prospettiva, spingendoci a ricentrarsi nella sua coscienza narrante, poi delega di colpo la sorgente delle informazioni che abbiamo appena processato ad altre coscienze, delle cui caratteristiche bisognerà sottolineare almeno un aspetto. Eccone qualche campionatura, suddivisa nei due tempi:

1. (i) Fu una domanda della padrona di casa. E l'ingegner Panzarotti, con poche battute gravi, alcune delle quali in dialetto, lamentava che l'inoltro del grosso macchinario per la centrale di Fusaro venisse tuttavia impedito dalla insicurezza del vecchio ponte austriaco sul Varone, davanti alla Madonna del Miracolo.

- Pareva un manufatto, così disse, ancora dotato di certa consistenza.[...] (ii) Claudio alzò le spalle, **sostengono le due ragazze**: gesto che non gli vidi usar mai.
2. (i) Quel che è certo, è che l'allevatrice non assomigliava ai pupilli. (ii) I di lei fianchi, **per testimonianza unanime delle sue migliori amiche**, [...] davan luogo a un circuito di 188 centimetri [...].
 3. (i) C'è poi anche da dire che il su' babbo, ragazzo, era stato compagno di giochi del compianto senatore[...]. (ii) Da adulto e da vecchio, poi, **mi assicurano** che il Caviggioni padre avesse indefessamente giocato a domino [...], si rese anche benemerito, **mi dicono**, «nel campo della cultura e dell'arte» [...].
 4. (i) S'era cavata la giacca, s'era sporto avido, con il retino, per una preda di larve [...]. (ii) e anche distichi adulti, magari: **così almeno mi riferirono i testimoni**.
 5. (i) Il guaio è che donna Eleonora, nelle due tracce precipiti e parallele di quel casus, le era sembrato di potervi anzi di dovervi discernere, o comunque percepire, un impercetto clinamen. (ii) La bella zia, **mi dicono i Perego**, non poté dunque sfuggire al destino delle consorelle [...].

Se nel primo tempo il narratore svolge una normale attività di *report* diretto o indiretto - di un discorso (1) di un pensiero (4, 5) o di un dato fattuale (2, 3, 4) di cui si fa testimone o mediatore - rispetto ai personaggi, spingendoci in vario modo o ad abitare la sua coscienza narrante come testimoni o a trasferirci in quella di altri personaggi sotto la sua autorevole guida, il secondo tempo invalida la sua posizione e ci disloca violentemente in altre coscienze.

Due rilievi si possono fare rispetto a questo movimento. Il primo è che, nonostante le coscienze che intervengono nel secondo tempo possano leggersi come sorgenti narrative solo limitatamente al tratto di storia che le precede e incorpora, la loro comparsa getta un'ombra di inautenticità sull'attendibilità del narratore rispetto a *tutta* la narrazione. Inoltre, il fatto che le fonti esterne vengano sempre indicate a informazione iniziata, e mai preparando il lettore a uno spostamento (es., "i Perego mi dicono che la bella zia"), aumenta l'anomalia di questo meccanismo. Parafrasandone il funzionamento in senso cognitivo, è come se il narratore prima ci lasciasse liberi di situarci in una coscienza, la sua o quella di un personaggio, e da lì ricostruire il mondo, per poi inquinare la fonte della nostra ricostruzione, rivelandoci di stare abitando non il mondo attuale attraverso una delle prospettive in campo, ma una narrazione ulteriore e precedente alla sua. In questo senso è

una violazione di una promessa narrativa, che svuota se stessa della sua forza autenticante, e ha conseguenze telluriche sull'architettura di un mondo: «self-voiding deprives the performative of its illocutionary force» (Dolezel 1998: 161)

Questo movimento può essere descritto più precisamente utilizzando l'applicazione che Manfred Jahn ha fatto della teoria dei *frames*, formulata da Manfred Minsky, integrata con le regole di preferenza di Jackendoff, per descrivere la dinamica dell'atto di lettura. Un *frame* può essere definito come una microstruttura cognitiva a cui sono legati dati e informazioni da utilizzare in una determinata situazione; un modello cognitivo a cui ricondurre e con cui interpretare determinati fenomeni. Nel caso delle situazioni narrative, uno dei *frames* di utilizzo sarà legato, ad esempio, alla posizione dell'enunciatore, della coscienza narrante. Così come l'esperienza del mondo reale si costruisce per alternanza e continuo scalzamento di frame precedenti, con l'emergere di nuovi dati fenomenici che costringono a rimpiazzare un *frame* con il successivo, così l'esperienza finzionale stimola il lettore a un simile processo. Ogni *frame* però, spiega Jahn riprendendo Jackendoff, cerca di difendersi dall'essere rigettato alla prima irregolarità, guidato da due forze distinte e cooperative, una conservativa (*Primacy preference rule*) e una rigenerativa (*Recency preference rule*): «Normally, a frame can be imagined to have two quasi-organic instincts: It tries to protect itself, and it tries to maximize its scope. Both of these instinct save it from being discarded at the earliest appearance of exceptional or irregular data». (Jahn 1997: 457)

In pratica ogni *frame* lotta per non essere rimpiazzato, fino al momento in cui né la sua forza di conservazione né la sua estensione riescono più a contenere l'irregolarità del fenomeno, costringendolo a cedere il passo a un nuovo microschema cognitivo. In sintesi, un *frame* è costruito su un principio di economia cognitiva, su una consuetudine consolidata dall'esperienza: dall'alto ogni *frame* cerca di racchiudere il fenomeno in modo elastico (direzione *top-down*), fino a quando è il livello dei dati a imporre uno spostamento (direzione *bottom-up*). Ritornando ai passi citati, il lettore de *L'Adalgisa* è continuamente costretto a sostituire e a rigettare quello che Palmer ha definito come «continuing-consciousness frame» (Palmer 2005, 175-183), ossia il frame di continuità con cui il lettore si ancora di volta in volta a una coscienza testuale. Il problema è che il *main frame* del narratore, nel suo capovolgersi lascia il lettore disarconato, senza possibili ricentramenti. Il paradosso, nel testo di Gadda, è che proprio mentre il narratore cerca di autenticare la

propria narrazione esplicitandone le fonti, indebolisce così il mondo che evoca, poiché il lettore non ha più una coscienza prospettica in cui situarsi.

Veniamo, infatti, al secondo rilievo su queste sorgenti secondarie – ma ontologicamente primarie rispetto alla narrazione principale. Come si sarà notato, la delega narrativa non ricade su personaggi in cui il lettore possa risituarsi – perché già presentati o presentati per la prima volta, ma con un minimo di compiutezza cognitiva (tratti, attitudini, percezioni, biografie, caratteristiche fisiche, pensieri, desideri, movimenti) – ma su anonimi testimoni o designatori vuoti poiché senza ulteriori estensioni (es. “i Perego”). Se queste deboli designazioni possono avere, da un punto di vista logico e semantico, una sorta di «k-essence» (vale a dire una *kind-essence*, come proto-tipi finzionali, si veda Jubien 2009: 90, 159-163), di certo non sono codificati in modo che il lettore possa cognitivamente ricostruirli e in essi ricentrarsi. Mancano, cioè, di quella che Uri Margolin ha definito una «entity-invoking force» (Margolin 1990: 849).

Ogni *fictional mind*, infatti, così come il mondo che ad essa è vincolato, non è un’entità scoperta dal narratore e, successivamente, dal lettore, ma stipulata dal primo e processata dal secondo. Le norme di questa codificazione, come abbiamo già visto, hanno conseguenze sull’autenticazione o la messa in pericolo del mondo narrativo:

Since possible INDS [Individuals, n.d.r.] are stipulated, not discovered, it is up to their creator to decide what conditions will be satisfied and in what ways. Such decisions are embodied in the specific ways in which the narrative text is constituted. The decisive factor for the fulfillment, nonfulfillment, or problematic fulfillment of any condition is normally the discourse of the narrator, which can be world-authenticating or world-undermining. (Margolin 1990: 849)

A questa mancanza di forza ontologicamente invocativa va aggiunto il fatto, estremamente significativo, che queste sorgenti secondarie sono tutte coscienze plurali, e per questo cognitivamente inabitabili. Se, come ha mostrato Brian Richardson, esistono interi romanzi costruiti su prime persone plurali, su una «“we” sensibility» (Richardson 2006: 45) che, pur rompendo la convenzione mimetica e mettendo a rischio il patto narrativo, non preclude un’esperienza cognitiva (come *social cognition* di un gruppo o di una classe di individui), il narratore di Gadda non dà informazioni sufficienti a costruire una “they” sensibility.

Dal punto di vista cognitivo, abitare più coscienze simultaneamente è un’impossibilità, in senso naturale - che siano prime o terze persone plurali. Si può pensare

però che, con un sufficiente numero di informazioni su pensieri, azioni e tratti contestuali degli individui che compongono un gruppo, si possa arrivare ad avvicinare una sorta di «shared consciousness» (Richardson 2006: 40). Senza andare oltre su questo comunque instabile argomento, di certo nel testo di Gadda è osservabile il vuoto di informazioni che circonda le sorgenti narrative convocate *ex abrupto*.

Tutta la recente narratologia concorda su come l'atto di lettura sia anche un'attività di riempimento dei vuoti informativi (si vedano almeno Dolezel 1998: 169-184; Ryan 1991, 48-60; Palmer 2005: 35, 44-47) secondo la natura negativa dell'informazione testuale, già sottolineata da Wolfgang Iser (Iser 1978: 180-231). L'operazione cognitiva di riempimento stimolata dalla delega narrativa nel testo di Gadda potrebbe essere quella di ricostruire il momento in cui il narratore è venuto in possesso delle informazioni che riporta. Questa ricostruzione, impossibile data la natura vuota e plurale delle sorgenti secondarie, sortisce l'unico doppio effetto di indebolire l'autorità del narratore e di ricollocare il lettore, dal mondo che stava sperando come attuale, in una narrazione ulteriore e plurale, priva però di forza autenticante.

Come già sottolineato, la guida di un narratore non è insostituibile per la costruzione di un mondo narrativo. La sua architettura può stabilizzarsi attraverso le prospettive dei differenti personaggi. E' un processo d'incastonatura di narrazioni – si veda sotto l'accezione e l'estensione del termine – nella narrazione, che Alan Palmer ha definito come «embedded narratives» (Palmer 2005: 183). Con questo termine, che la Ryan limitava all'aspetto discorsivo e che Palmer estende in senso cognitivo, si deve intendere:

the whole of a character's mind in action: the total perceptual and cognitive viewpoint; ideological worldview; memories of the past; and the set of beliefs, desires, intentions, motives, and plans for the future of each character in the story as presented in the discourse. It is a narrative because it is the story of the novel as seen from the limited, aspectual point of view of a single character. (Palmer 2005: 183-184)

Il problema ne *L'Adalgisa* è dove cominci e finisca il punto di vista aspettuale di questi vuoti testimoni; se, in altre parole, tutti i disegni siano da intendersi come *embedded narratives* di questi deboli centri narrativi, privando il narratore della proprio punto di vista cognitivo, o se il fenomeno sia limitato ai microeventi in cui vengono convocate queste sorgenti secondarie. Fermo restando il problema della natura cognitivamente vuota e

plurale di queste ultime, e non potendo qui tentare un'analisi stilistica, ideologica, intenzionale delle fonti anonime, una verifica semplificata può consistere nel vedere come il narratore gestisca il suo rapporto con le altre *fictional minds* del racconto.

Una logica conclusione sarebbe che, se in alcuni punti il narratore mostra di dover ricorrere a fonti esterne per saturare il mondo che descrive, il suo potere di onniscienza sulla narrazione sia piuttosto limitato. Se questo limite riguarda poi i dati oggettivi del mondo – comportamenti, gesti, girovita e consimili –, non dovrebbe di certo potersi spingere in modo indiretto nelle menti dei suoi personaggi. Invece, anche qui, il narratore gaddiano sembra avere pesi e misure piuttosto locali. Ecco due modi distinti di risoluzione del problema:

1. Il meccanismo segreto del mondo e di tutte le sue tecniche si celava dietro quelle persone-enigmi affiorando in esse come in altrettanti simboli, o nel decoro di copertura d'una benemerenda retrostante. Erano dunque, **o parvero a Claudio**, dei numi in atto di sorseggiare le loro limonate. (RR I 347)
2. E intanto, e in più degli angeli e delle farfalle, si devolvevano nel flusso felice della loro parlata neolatina, in un impeto, in una irrequietudine esclamativa motivata da chissà quale solletico interno: **bisognerebbe essere loro per intenderlo**. (RR I 471)

Se nel primo esempio il lettore è ricentrato nella coscienza di Claudio, e fa esperienza dall'interno dell'impenetrabilità che per lui hanno le menti dei convitati in casa degli zii di Doralice, nel secondo è confinato insieme al narratore fuori dalla mente delle ragazze che cicaleggiano fuori dal teatro. Una risposta a mio parere convincente per questa disparità può essere trovata nella differenza di sesso dei differenti personaggi avvicinati.

Nel *Racconto di ignoto del Novecento*, infatti, Gadda rifletteva su un problema, con un curioso anticipo sul dibattito che oggi anima le scienze cognitive, di *mindreading*, vale a dire sulle modalità di intuizione delle menti altrui nella vita reale – problema che temeva potersi rispecchiare nella resa romanzesca del mondo. Cosa ancora più utile in quest'analisi, Gadda dimostrava di incentrare la riflessione proprio sull'atto cognitivo della lettura, nel passaggio continuo in differenti *embedded narratives*, di differenti sessi:

Il lettore deve passare dall'interno della personalità N.º1, all'interno della personalità N.º2. In un duetto d'amore dall'interno di lui all'interno di lei. Ma il lettore, e anche l'autore, sono di un unico sesso. Essi possono intuire il personaggio maschile p.e. direttamente e il femminile soltanto attraverso la loro intuizione di maschi. Quindi del femminile hanno una intuizione dell'intuizione. È questo vero? Non so. (*Racconto italiano*, SP 74-75)

Supponendo che il narratore de *L'Adalgisa* sia lo stesso per tutti i disegni – cosa che, come vedremo, il paratesto autorizza a supporre – e visto che, proprio nel tratto che dà il nome alla raccolta, abbiamo la conferma del suo sesso maschile (un esempio fra i tanti, «Io non ero ragioniere: lo capivo» 539) potremmo concludere che Gadda costruisca il suo narratore assegnandogli la consapevolezza di questo problema cognitivo. Dovremmo, quindi, attenderci che nella raccolta ogni mente femminile sia trattata come una «unreadable mind» che rende il lettore un «captive reader» – seguendo due recenti definizioni di Porter Abbott sul lettore del *Bartleby* di Melville (Abbott 2009) – prigioniero nei limiti cognitivi del narratore. Le cose, anche qui, non stanno proprio così.

Nel tratto finale, dove il duetto non è d'amore, ma è tutto al femminile, il personaggio di Elsa e quello di Adalgisa suscitano due differenti tecniche di narrazione, che ci aiuteranno a trarre una prima conclusione. A spiegarne la disparità, sono sufficienti poche campionature. Prendiamo un esempio dall'inizio del disegno, dove la risposta di Elsa al racconto di Adalgisa è così descritta:

«Non pensarci , cara, a certe tristezze», disse Elsa **assai triste**, con una **sincera** pietà.
(RR I 511)

Se la prima constatazione sulla tristezza di Elsa potrebbe essere frutto di un'osservazione esterna, tanto più che il narratore in questo tratto è entrato a pie' pari nella diegesi e si è fatto personaggio – potrebbe quindi essere nascosto in un cespuglio, volendo riempire con fantasia i *fictional gaps* – è difficile sostenere che dall'esterno si possa giudicare “sincera” la pietà, che pure potrebbe trasparire dai tratti esteriori del viso. È necessario e più semplice concludere che il lettore venga qui ricentrato nella mente del personaggio femminile, violando così il limite cognitivo altrove osservato.

Venendo ad Adalgisa, le cose si complicano. Raccontando la sua reazione successiva ai disastri del trasloco, dove si sono frantumati minerali e insetti cari al marito, leggiamo:

Del disastro, lì per lì, piangendo di stizza, l'Adalgisa **avrebbe avuto una gran voglia** di far colpa alla sbadataggine, alla solita incuria della portinaia. (RR I 526)

Anche qui, avendo accesso al desiderio del personaggio, il lettore fa esperienza della sua prospettiva interna, cosa che avvalora l'ipotesi che il limite cognitivo sopra discusso non valga in questo disegno. Tuttavia, verso la fine, e proprio in grazia di un narratore che si è fatto personaggio, il ricentramento del lettore subisce una scossa conclusiva, che getta l'ennesimo sospetto retrospettivo su tutta la raccolta, facendo vacillare l'equilibrio del mondo di cui ha appena terminato l'esperienza:

Il vecchio necessitava inderogabilmente d'una operazioncella alquanto banale, che l'Adalgisa rimandò tuttavia al giorno dopo. (1) **Il tempo la ferì negli occhi**, con una ventata di polvere. Fu comunque, (2) **non cessava poi di raccontarlo**, un'operazione più difficile del preventivato. [...] Due inservienti dinoccolati la guardavano a bocca aperta [...] Si allontanarono protestando. L'Adalgisa non pervenne a capire che cosa borbottassero (3)«**intra de lor**». (4) **Ma è quasi certo che la mandarono al diavolo**. (RR I 552)

Analizzando i quattro punti messi in rilievo, cerchiamo capire come funziona il ricentramento in questo passaggio. Se nel primo punto il lettore si trova in una situazione di indecidibilità, dove il segmento potrebbe essere tanto una percezione interna alla mente di Adalgisa, quanto un commento esterno del narratore – a seconda che si attribuisca all'uno o all'altra il tema del tempo, e la metafora con cui si articola – nel secondo il narratore compie quel gesto invalidante che abbiamo già descritto altrove. Da qui in poi, per quel poco che resta a terminare il disegno, il dubbio di essere nella *embedded narrative* dell'Adalgisa e non nel racconto del narratore è difficile a dissiparsi. Il terzo punto non solo rafforza la prima ipotesi, ma la esplicita attraverso una diretta citazione delle parole di Adalgisa. Se la sospensione cognitiva del quarto punto, che chiude il disegno, sia una riflessione che l'Adalgisa ha fatto nel raccontare la sua storia al narratore o piuttosto la chiusa sfumata del

narratore stesso, la cui incertezza potrebbe giustificarsi qui con il suo essere interno alla storia, non è dato saperlo – per quanto a mio parere l'ipotesi di essere nel racconto di Adalgisa sia più plausibile.

Si può quindi sostenere che, nell'ipotesi che ogni passaggio riguardante il personaggio di Adalgisa sia frutto di un racconto fatto da lei stessa al narratore-personaggio, il limite cognitivo rispetto alle menti femminili resti invalidato, facendo il narratore nient'altro che un'opera di *report* privo di autorità sul mondo che racconta. Nel caso invece che il mondo che il lettore attraversa sia *per lo più* autenticato dalla sua autorità, la trasgressione del limite in alcuni punti, il suo superamento in altri, aumenta l'instabilità del mondo finzionale non meno dell'ipotesi di essere stati furtivamente inseriti nel racconto di un personaggio.

Le due ipotesi, come si vede, portano a una medesima conclusione. La distanza focale tra narratore e personaggio – che di per sé può porre problemi teorici già nelle forme miste indagate da Stanzel e Fludernik (Stanzel 1984: 168-184; Fludernik 1996: 132-165) –, la posizione dei *cognitive viewpoints* da cui ricostruire il mondo, vengono a tal punto continuamente variati che il lettore non può che sentirsi vittima di un costante smottamento non appena conquista una sede cognitiva in cui muoversi. Il movimento di delega narrativa, nelle due forme di testimoni vuoti o personaggi in campo, fa poi della coscienza narrante un'ipotesi continuamente a rischio, permeabile e debole così come il mondo che descrive, attaccato dal sospetto di altri mondi. I mondi possibili si moltiplicano, mentre il mondo attuale si indebolisce.

Prima di passare all'impatto del paratesto su questa dinamica smottante, c'è un secondo comportamento narrativo a cui il narratore non sembra potersi sottrarre e che ha anch'esso a che fare con l'erosione del mondo da lui evocato. Si tratta di un fenomeno noto come meta-narrazione, che Dolezel indicizza più semplicemente come «self-disclosing narrative» dove «the authenticating act is voided by being “laid bare”. Fiction-making procedures are overtly exposed». (Dolezel 1998: 162)). Eccone una veloce e intuitiva rassegna:

1. E **forse forse**, mi giurano, nella lunga saccoccia piriforme [...] **forse** ci stave di casa anche (**lo so, lo so, non c'è bisogno di tanti ammicchi**), ci stava...(RR I 464)
2. Be', la penna mi ha voluto prender la mano (RR I 368)

3. Oh! Adesso scherzo, per farmi passare la tristezza delle cose: ricordi e sogni: ed anni mutatisi in cenere (RR I 536)

Questa pratica di emersione, in cui il lettore è di colpo strattonato in verticale – così come nei precedenti abusi era strattonato in orizzontale, verso contiguità diegetiche alternative al mondo attuale – dove ricentra il lettore? In quale mondo? La risposta più semplice è nel mondo della narrazione stessa, del suo farsi. E una volta emersi nella coscienza di superficie del narratore, nella sua esibita consapevolezza di ogni “ammicco”, che cosa si deve concludere dei mondi sottostanti (le *embedded narratives* dei testimoni, dei Perego, del narratore-personaggio, dell’Adalgisa, di Elsa, o di Claudio)? La mia ipotesi è che in realtà il gesto metanarrativo completi quando già preparato sui livelli inferiori. Ovvero che quelle cataste di costruzioni prive di sigillo di autenticità si dimostrino semplicemente per quello che sono: pratiche narrative di una *coscienza portante*. Prima di arricchire questa conclusione però, chiudiamo con l’analisi del paratesto, come ulteriore complicazione del *worldmaking* gaddiano.

Che il paratesto possa stimolare dibattiti produttivi rispetto al computo delle coscienze narranti in un romanzo sembra cosa certa per opere come *Pale Fire* di Vladimir Nabokov, intorno a cui continuano a moltiplicarsi autorevoli *shadean theories* (Boyd 1991, 2001; DeRéal, Roth 2009). Lo stesso non può dirsi de *L’Adalgisa*, dove ancora mancano studi dettagliati rispetto al senso e al funzionamento delle note paratestuali.

In mancanza anche di studi più aggiornati sulle funzioni di questa pratica, può essere utile orientare il discorso con alcune delle categorie che Gerard Genette ha messo a punto nel suo lavoro sulle soglie narrative (Genette 1987). Nella sottosezione dedicata ai testi finzionali, Genette divide la funzione delle note secondo tre fattori: lo statuto dell’enunciatore (autorale, attoriale o allografo = autore, narratore-personaggio o personaggio, redattore esterno); il rapporto temporale tra le note e il testo (originale, ulteriore, tardivo = contemporaneo, successivo e correttivo per mano dell’autore, successivo per mano di un compilatore esterno); infine, il rapporto che l’enunciatore intrattiene con la realtà (autentico, finzionale = reale, virtuale). In termini di mondi e coscienze, dove il discorso mimetico tra virtuale e attuale si sposta sulla distinzione tra differenti attualità, il problema può essere formulato in due domande: il redattore delle note

abita lo stesso mondo che il narratore presenta come attuale? È una coscienza distinta o coincidente?

Come abbiamo visto in Gadda non ci sono risposte normative, e il paratesto non fa eccezione. Rispetto al problema dei mondi, ci sono da una parte segnali di continuità, spesso affidati a marcatori temporali, geografici e sociali. I primi, infatti, non mancano e sembrano situare piuttosto stabilmente la narrazione (1) in un arco che va dal 1895 al 1905-1915, mentre la stesura delle note (2) in un puntuale anno 1943:

1. 54. **Ai di dell'Autore (1895-1905)** le baie degli agiato milanesi portavano la reaggiera [...] (RR I 479)
56. «Le signorine» «signorine di studio» erano le commesse impiegate nell'azienda **(1895-1910)**. (RR I 480)
28. «Vitino»: suprema ambizione delle donne e perentorio dettame delle mode: **1895-1905**. (RR I 562)
52. «Guigoni & Bossi»: un rinomato «studio (= laboratorio) fotografico **dell'epoca: (1900-1915)**» (RR I 564)
2. 56. [...] **Oggi (1943)** per lo più «dattilografe». (RR I 480)
25. [...] La borsetta o borsa o borsona, **oggi (1943)** organo del sesso per le categorie eleganti o paraelegant, allora non usava. (RR I 562)
1. [...] Guai a te daddovero, dioneguardi, parlar limonate **oggi (1943)** con signora in salotto! (RR I 352)

Ora, fino a qui una prima ipotesi potrebbe essere che si tratti di un glossatore accademico o editoriale, di un paratesto quindi allografo e tardivo, frutto di una coscienza distinta, che abita lo stesso mondo del narratore, ma in un tempo postumo. Che questo mondo sia da individuare con Milano, si può dedurre dalla conoscenza del «detteme delle mode» e di informazioni locali disseminate in modo massiccio ed enciclopedico nel paratesto. Un problema diverso è se questo mondo sia coesistente rispetto al mondo della narrazione o situato su un diverso livello. In altre parole se narratore e glossatore condividano la stessa realtà milanese sullo stesso piano ontologico. Se nei casi citati nulla permette di stabilire che il glossatore si arroghi un maggior coefficiente di realtà rispetto al narratore, altre note

rompono questa possibile coesistenza, rivelando non la natura fittizia delle note, ma il carattere controfattuale della narrazione:

4. «Come dei rapanelli...capovolti». Il modello fisico di questo Kremlino-Alhambra-filanda-pagoda **esiste nella reale realtà**, in riva, quasi, d'un bel lago della provincia di Novara[...]. (RR I 404)

Per ora non avevamo avuto necessità di distinguere tra autore e narratore del testo – problema spinoso in narratologia, per il rischio di cadere in una fallacia intenzionale se li si fa coincidere (es. Gadda è il narratore) – ma qui il glossatore sta sottolineando come il mondo descritto si basi su un mondo attuale (la Milano 1895-1915) rispetto a cui la narrazione si pone in un piano controfattuale. In breve, sta svelando il lavoro finzionale dell'autore, distinguendo l'autore *flesh-and-blood* dalla sua proiezione testuale.

La cosa in sé non è particolarmente grave, è una pratica diffusa nelle note al testo dei romanzi, fatte da editori e critici. Per quanto il suo impatto sull'atto di lettura sia, come scrive Genette, un «coup de pistolet référentiel dans le concert fictionnel» (Genette 1987: 307), basta che il lettore sia messo al corrente della natura paratestuale delle note, e torni a fare esperienza del mondo narrativo cercando di scordare le intrusioni del critico o dell'editore che potrebbero impedirgli un corretto ricentramento.

L'ipotesi sarebbe, dunque, di due autori in carne ed ossa, un narratore finzionale, vale a dire tre coscienze principali e due mondi, uno reale e uno narrativo (popolato dai mondi possibili diversamente attualizzati dalle prospettive cognitive delle *embedded narratives*). In questo caso il lettore farà esperienza solo dei ricentramenti interni alla finzione, lasciando le altre due coscienze extratestuali in pasto al dibattito accademico.

Eppure queste tre coscienze e questi due mondi non hanno barriere così impermeabili. Al di là della mancanza di una firma che autentichi e distingua il redattore del paratesto dall'autore della narrazione, il suo rapporto con quest'ultimo è decisamente scostante. In alcuni casi sembra cooperare per il chiarimento delle tecniche e delle intenzioni dell'autore, in note come questa:

Le locuzioni e i vocaboli della lingua straniera (1928) sono adibiti a riprendere il tono (cioè rifare il verso) a certa conversazione colte o medio-colta dell'ambiente e dell'epoca: **non**

devono attribuirsi a difetto di possibilità lessicali da parte dell'autore o menomato ossequio della madrelingua. (RR I 419)

e in altre assisterlo in una difesa dell'oscurità del testo, sbeffeggiando i critici indaffarati a risolverla, come in questa nota:

«Dove alcuno aspetta moviamo». Avverti il carattere iponoético dell'affermazione. «Alcuno» è sessualmente agnostico (ambiguo)[...]. Altre ipotesi ancora sussistono, e cagioni di convegno [...]. Di fronte a terzi ed a quarti curiosi od ignari o spie, valga dunque subnoctem **il nostro muovere** segreto verso la ufficiale ambiguità di quell'alcuno. (RR I 296)

È lecito chiedersi, alla luce dei passi citati, se non si possa supporre che, in fondo, non si tratti di una stessa mano e di una stessa coscienza. Dopo tutto, nel riferirsi all' "autore" il glossatore potrebbe parlare di se stesso in terza persona. In questo caso le note verrebbero a essere note autoriali e non allografe, e le coscienze tra testo e paratesto si ridurrebbero a due, quella dell'autore e quella del narratore – mentre in carne ed ossa non resterebbe che un' unica mano. Con quest'ipotesi in testa, leggiamo le due note seguenti:

7. **Ingiustificato** francesismo per arachide [...] (RR I 438)

10. Citazione **sbagliata e assolutamente impropria** dal noto, sublime invocativo della «Pentecoste». (RR I 438)

44. «Absurdito»: **orribile** gallicismo dal francese abasourdir = assordare, intontire. (RR I 477)

Qui l'ipotesi di un sola coscienza sembra scindersi in due distinte possibilità: o il glossatore sta criticando le scelte del l'autore e *quindi* non possiamo identificare le due posizioni; o è l'autore stesso che critica ironicamente il suo narratore, con una mossa di scissione riscontrabile in altri romanzi della modernità più sperimentale, mossa che mentre invalida ulteriormente il narratore, non permette di separare l'autore del testo dall'autore del paratesto. La mia opinione è che una risposta certa non sia possibile, e nemmeno necessaria. Se da una parte è certo che il paratesto de *L'Adalgisa* non possa considerarsi unicamente allografo, esterno alla narrazione e redatto da un glossatore reale all'unico

scopo di chiarificare il testo, dall'altra l'ambiguità di quest'ultimo è, nell'atto di lettura, irrisolvibile, e lascia il lettore sospeso tra diversi mondi e coscienze, senza la possibilità di assicurarsi a un *frame* interpretativo. Questo continuo sfratto cognitivo, fatto di strattonamenti e scatole cinesi, porta, mi pare, a un ultimo movimento del lettore. Per argomentarlo e concludere ritorno al concetto di *coscienza portante* che ho accennato sopra.

L'idea che vorrei sostenere, già anticipata nel secondo paragrafo, è che quello di cui si fa esperienza ne *L'Adalgisa* non sia un mondo estetico più o meno stabile, ma il suo stesso processo di costruzione, distruzione e complicazione. Nell'*information processing* del testo il lettore sperimenta quanto poco basti a un mondo per sollevarsi e cadere, per entrare in una mente o rimanerne escluso e, più di tutto, come questo avvenga unicamente asper il potere cognitivo della narrazione.

Negli ultimi anni tanto le neuroscienze (Dennett 1991; Damasio 1999) quanto la filosofia della mente (Menary 2009; Menary 2010; Hutto 2008) hanno diversamente insistito sul ruolo della narrazione come strumento cognitivo. Richard Menary si è nello specifico dedicato alla scrittura come forma di pensiero, come protesi e parte estesa della mente, i cui confini non sono più da perimetrarsi in una visione interna, ma da ridistribuirsi verso l'esterno di una *extended cognition*. Nell'ipotesi di una *extended mind*, (Menary 2010) la scrittura viene ad essere non una forma di espressione o di stoccaggio di informazioni interne, ma un vero processo cognitivo inteso come pensiero in azione: «there is a clear sense in which writing goes beyond simple external storage, writing is thought in action». (Menary 2009: 630). Daniel Hutto ha, inoltre, formulato l'ipotesi (*Narrative Practice Hypothesis*) secondo cui è tramite la narrazione che l'essere umano sviluppa un ponte cognitivo per comprendere la mente degli altri uomini (Hutto 2007). Nell'ambito della narratologia cognitiva, infine, David Herman ha ribadito la qualità strumentale della narrazione, parlando di «stories as a tool for thinking» (Herman 2003).

È in quest'ottica che un testo come *L'Adalgisa* può essere riletto come deposito di un'indagine cognitiva. La continua variazione di comportamenti narrativi, il moltiplicarsi di mondi tramite gesti di inversione, capovolgimento o ambiguità non risolte, l'entrata e l'uscita dalle *fictional minds* in campo o fuoricampo avvengono grazie a piccoli segnali semiotici che possiamo definire come *blueprints for worldshaking*. Il lettore così, nel fare esperienza del farsi e del disfarsi di un mondo o di una coscienza, nella continuata

frustrazione di ogni stabile ricentramento, compie l'ultima dislocazione nell'officina della narrazione stessa. Il continuo cedere di ogni architettura narrativa, infatti, lo porta paradossalmente non alla deriva nei mondi, ma a retrocedere nella prospettiva demiurgica, costruttiva e cognitiva della sola coscienza portante, vale a dire di colui che con la scrittura sta pensando. Gadda stesso indicava questa direzione di lettura nello scrivere che «la narrazione è condotta in modo che i lettori vengano frastornati, non più e non meno degli indagatori, dagli atti stessi dell'investigazione, regolamentare, obbligatoria.» (SGF I 1215).

Il sistema di cordicelle con cui Gadda strattone il lettore in verticale o in orizzontale, da mondo a mondo e da coscienza a coscienza, e che potremmo definire come un insieme di *fictional latch-strings*, è lo stesso meccanismo con cui lui stesso sperimenta il mezzo narrativo come strumento di pensiero. Il lettore muove con Gadda, e da lui è mosso, su una scacchiera di comportamenti possibili, cui fanno seguito le risposte architettoniche del mondo narrato.

Continuando la metafora scacchistica, per descrivere la narrazione di Gadda un utile distinguo potrebbe essere quello tra strategia e tattica, dove «la strategia riguarda la meta che si vuole raggiungere, la tattica sono i mezzi con i quali si pensa di poter arrivare a questa meta» (Ghedina 1982: 5). Nella scrittura, come negli scacchi, ha poco senso chiedersi quale delle due abbia la priorità, anche se si può rilevare una prevalenza dell'una sull'altra. Per Gadda, la seconda prevale sulla prima, o meglio, per certi versi non si lascia subordinare imponendo una coincidenza. Se dovessimo definire il suo carattere di gioco narrativo in termini scacchistici, si direbbe così un giocatore combinatorio. Nella distinzione tra gioco posizionale e combinatorio, uno statico e l'altro dinamico, infatti, «con il primo ci si prepara a combattere, con il secondo si combatte» (Ghedina 1982: 95).

L'ultimo ricentramento, allora, porta il lettore nella dinamica di questa coscienza combattente, dove la tattica è di volta in volta formulata, mossa per mossa, seguendo quella particolare strategia che è l'atteggiamento di ricerca di una scrittura come pensiero in azione. Un corrispettivo dell'opposizione tra strategia e tattica, in termini di analisi del racconto, potrebbe essere la più classica opposizione o integrazione tra contenuto e forma. Ogni tentativo di isolare il primo da quest'ultima ne *L'Adalgisa*, vorrebbe però dire cercare temi e matemi che non corrispondono all'esperienza che il lettore fa del testo, ma a una necessità di sintesi, parafrasi o commento di natura critica o accademica, comunque innaturale. La combinatoria gaddiana, che varia al variare del problema cognitivo che la

scrittura cerca di restituire o risolvere, salda invece i due termini nell'unità dell'indagine e nel suo carattere di umana cognizione. Per questo del suo fare e disfare, delle scosse e ricostruzioni che si alternano nella sua narrativa, si può dire quello che Samuel Beckett disse, nel suo saggio giovanile, di James Joyce: «Here form *is* content, content *is* form.[...] His writing in not *about* something; *it is that something itself*». (Beckett [1929] 1984: 27)

Bibliografia Primaria e Abbreviazioni

SAMUEL BECKETT

- D *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. Ruby Cohn (New York: Groove Press, 1984)
- MP *Murphy* (London: Routledge, 1938)
- M *Molloy* (Paris: Minuit, 1951)
- MM *Malone Meurt* (Paris: Minuit, 1951)
- I *L'Innommable* (Paris: Minuit, 1953)
- C *Company in Nohow On* (New York: Groove Press, [1980] 1996)
- L *The Letters fo Samuel Beckett: 1929-1940*, eds., Martha Dow Fehsenfeld e Lois More Overbeck (Cambridge: Cambridge University Press)

CARLO EMILIO GADDA

- RRI *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti (Milano: Garzanti, 1994)
- RR II *Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi (Milano: Garzanti, 1994)
- SGF I *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella (Milano, Garzanti, 1992)
- SGF II *Saggi Giornali Favole e altri scritti II*, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M. A. Terzoli (Milano: Garzanti)
- RI *Racconto italiano di ignoto del novecento (Cahiers d'études)*, a cura di D. Isella (Torino: Einaudi, 1983)

Bibliografia Secondaria

- ABBOTT, H. PORTER. 2008. "I'm not a Philosopher". In Linda Ben-zvi e Angela Moorjani. *Beckett at 100: Revolving It All*. New York: Oxford University Press, pp. 81-93.
- ABBOTT, H. PORTER. 2009. "Unreadable Minds and the Captive Reader". *Style*, 4: 448-467.
- ABBOTT, H. PORTER. 2009. "Immersion in the Cognitive Sublime: The Textual Experience of the Extratextual Unknown in García Márquez and Beckett". *Narrative*, 2: 131-142
- ABBOTT, H. PORTER. 2010. Garden Paths and Ineffable Effects: Abandoning Representation in Literature and Film. In Drederick Luis Aldama, ed., *Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*. Austin: University of Texas Press, pp. 205-226.
- ABBOTT, H. PORTER. 2011. "Why We Talk so Much about the Implied Author, Why We'll Never Get it Right, And Why that's Okay". *Poetics Today*, in uscita.
- ADAMO, SERGIO. 2004. *Gadda e Dostoevskij*. In *Disharmony Established. Festschrift for Gian Carlo Roscioni*. Proceedings of the first EJGS international conference, Edinburgh, 10-11 April 2003. Edited by E. Manzotti & F.G. Pedriali. EJGS 4/2004. EJGS Supplement no. 3.
- AGAMBEN, GIORGIO. 2006. *Che cos'è un dispositivo?*. Roma: Nottetempo.
- ALBER, JAN e al. 2010. "Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models,". *Narrative*, 2: 113-136.
- ALBER, JAN. 2009. "Impossible Storyworlds—And What To Do with Them." *Storyworlds: A Journal of Narrative Study* 1.1: 79–96.
- BACHTIN, MICHAEL. 1968. *Dostoevskij*. Poetica e stilistica. Einaudi: Torino.
- BACHTIN, MICHAEL. 2000. *L'autore e l'eroe: Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi.
- BACHTIN, MICHAEL. 2001. *Estetica e Romanzo*. Einaudi: Torino.
- BANFIELD, ANN. "Describing the Unobserved: Events Grouped Around an Empty Center,". In Nigel Fabb et al., eds., *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*. Manchester: Manchester University Press, pp. 265-285.
- BARTHES, ROLAND. [1968] 1984. "L'effet de réel". In *Le Bruissement de la langue: Essais*

critiques IV. Paris: Seuil, pp. 179-80.

BARTHES, ROLAND. [1968] 1984. "La mort de l'Auteur". In *Le bruissement de la langue: Essais Critique IV*. Paris: Seuil, pp. 61-67.

BARTHES, ROLAND. 1966. "Introduction a l'analyse structural du recit". *Communication*, 8.

BARTHES, ROLAND. 1966. *Critique et Verité*. Paris: Seuil.

BARTLETT, FREDERIC C. 1932. *Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press.

BEECH, MARTIN. Beech. *Terraforming: the creating of habitable worlds*. New York: Springer.

BERTONI, FEDERICO. 2007. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Torino: Einaudi.

BLANCHOT, MAURICE. 1959. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.

BOOTH, WAYNE. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.

BOOTH, WAYNE. 2005. "Resurrection of the Implied Author: Why Bother?". In James Phelan e Peter J. Rabinovitz, eds., *A companion to narrative theory*. Blackwell: Malden, MA.

BORTOLUSSI, MARINA E DIXON, PETER. 2003. *Psychonarratology*. Cambridge: Cambridge University Press.

BOTTIROLI, GIOVANNI. 2006. *Teoria della letteratura*. Torino: Einaudi.

BRECHT, BERTOLD. 1994. *Vita di Galileo Galilei*, trad. E. Castellani, Torino: Einaudi.

BRES, J., HAILLET, P., MELLET, S., NOLKE, H., ROSIER., L.. 2005. *Dialogisme et Polyphonie. Approches linguistiques*. Bruxelles: Édition Duculot.

BREWER, WILLIAM. 1999. "Schemata". In Robert A. Wilson e Frank C. Keil, eds., *The MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 729-730.

BRUNER, JEROME. 1986. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

BRUNER, JEROME. 1991. "The Narrative Construction of Reality". *Critical Inquiry*, 1: 1-21.

BRUNER, JEROME. 2002. *Making Stories: Law, Literature, Life*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

BRUNER, JEROME. 2004. "Life as Narrative". *Social Research*, 3: 691-710.

BOYD, BRIAN. 1999. *Nabokov's Pale fire: The Magic of Artistic Discovery*. Princeton: Princeton University Press.

BOYD, BRIAN. 1993. *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton: Princeton University Press.

- CALDER, JOHN. 2001. *The Philosophy of Samuel Beckett*. London: Calder.
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- CLARK, ANDY. (2008). *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*. Oxford: Oxford University Press.
- CLARK, ANDY E CHALMERS, DAVID. (1998). "The extended mind". *Analysis*, 58, 7–19.
- CLARK, ANDY E CHALMERS, DAVID. 2010. "The extended mind". In Richard Menary, ed. *The Extended Mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
- COHN, DORRITH. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- CRAIK, KENNETH. 1943. *The Nature of Explanation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CRANE, TIM. 2010. "Intentionality as the mark of the mental". *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 43: 229-251.
- CULIK, HUGH. 2008. "Raining & Midnight: The Limits of Representation". *Journal of Beckett Studies*, 1-2: 127-152.
- CULLER, JOHNATAN. 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London: Routledge and Kegan Paul; Ithaca: Cornell University Press.
- DAMASIO, ANTONIO. 2000. *The feeling of what happens: body and emotion in the making of consciousness*. London: Vintage Books.
- DAVIES, MARTIN. 1999. "Consciousness" in Robert A. Wilson e Frank C. Keil, eds., *The MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*. Cambridge, MA: MIT Press, pp 190-192.
- DEREWAL, TIFFANY AND ROTH, MATTHEW. 2009. "John Shade's Duplicates Selves: : An Alternative Shadean Theory of Pale Fire", *Nabokov Online Journal*, vol. III.
- DENNET, DANIEL. 1999. "Intentional Stance". In Robert A. Wilson e Frank C. Keil, eds., *The MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 412-413.
- DELEUZE, GILLES. 1993. *Bartleby ou la formule*. In *Critique et Clinique*. Paris: Édition de Minuit.
- DELEUZE, GILLES. 2003. "Qu'est-ce qu'un dispositif". In Id., *Deux régimes des fous*. Paris: Édition de Minuit.
- DELEUZE, GILLES E GUATTARI, FELIX. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Édition de Minuit.

- DENNETT, DANIEL,. 2005. *Sweet Dreams: Philosophical Obstacles to a Science of Consciousness*. Cambridge, MA: MIT Press.
- DENNETT, DANIEL. 1987. *The Intentional Stance*. Cambridge, MA: MIT Press.
- DENNETT, DANIEL. 1991. *Consciousness Explained*. London: Penguin.
- DOLEŽEL, LUBOMIR. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- DOMBROSKI, ROBERT e BERTONE, MANUELA. 1997. *Carlo Emilio Gadda. Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press.
- DONNARUMMA, RAFFAELE. 2001. *Gadda. Romanzo e «pastiche»*. Palermo: Palumbo.
- DONNARUMMA, RAFFAELE. 2006. *Gadda modernista*. Pisa: ETS.
- ECO, UMBERTO. 1962. *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- ECO, UMBERTO. *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- EICHENBAUM, HOWARD. *The cognitive neuroscience of memory: an introduction*. New York: Oxford University Press.
- EMMOTT, CATHERINE. 1997. *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- FIREMAN, GARY D., MCVAY JR, TED, FLANAGAN, OWEN J. 2003. *Narrative and Consciousness*. New York: Oxford University Press.
- FORSTER, EDWARD M. 2006. *Aspects of the Novel*. London: Penguin.
- FLUDERNIK, MONIKA. 1996. *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge.
- FLUDERNIK, MONIKA. 2010. "Naturalizing the Unnatural: A View from Blending Theory". *Journal of Literary Semantics*, 39: 1-27.
- FOUCAULT, MICHEL. [1969] 2001. "Qu'est qu'un auteur?". In *Dits et écrits*. Paris: Gallimard.
- FREUD, SIGMUND. 1975. *Psicologia delle masse e analisi dell'io*. Torini: Bollati Boringhieri
- FRIEGEL, URIAH E WILLIFORD, KENNETH. 2006. *Self-Representational Approaches to Consciousness*. Cambridge, MA: MIT Press.
- FRITH, CRISTOPHER D. 1992. *The Cognitive Neuropsychology of Schizophrenia*. Hove: Lawrence Erlbaum Associates.
- GALLAGHER, SHAUN E DAN ZAHAVI. 2008. *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. Abingdon: Routledge, 2008.

- GEERAERTS, DIRK. 2006. "A rough Guide to Cognitive linguistics". In Id., ed., *Cognitive linguistics: Basic Readings*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- GENETTE, GÉRARD. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.
- GENETTE, GERARD. 1987. *Seuils*. Paris: Seuil.
- GERRIG, RICHARD. 1993. *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven and London: Yale University Press.
- GERRIG, RICHARD J, BRENNAN SUSAN E. AND OHAERI JUSTINA. 2001. "What Characters Know: Projected Knowledge and Projected Co-presence", *Journal of Memory and Language*, vol. 44 (1): 81-95.
- GHEDINA, OSCAR F. 1982. *Il gioco degli scacchi. Interamente visualizzato*. Milano: Hoepli.
- GILBERTE, DANIEL. "Social Cognition". In Robert A. Wilson e Frank C. Keil, eds., *The MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 777-778.
- GOLDMAN, ALVIN. 2006. *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- GOODMAN, NELSON. 1973. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- GRAMMONT, FRANK. "Can I Really Intend more than what I am Able to Do?". In Frank GRAMMONT, DOROTHÉEENLEGRAND E PIERRE LIVET, eds., *Naturalizing Intentions in Action*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 117-139.
- GREEN, MELANIE E BROCK, Timothy. "The role of transportation in the persuasiveness of public narratives". *Journal of Personality and Social Psychology*, 5: 701-721.
- HARDCASTLE, VALERIE. 2008. *Constructing the Self*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- HASLANGER, SALLY E MARIE KURTZ, Roxanne. 2006. *Persistence: contemporary readings*. Cambridge, MA: MIT Press.
- HEINEN, SANDRA E SOMMER, ROY. *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin: De Gruyter.
- HERMAN, DAVID. 1997. "Scripts, sequences, and stories: Elements of a postclassical narratology". *Modern Language Association* 5: 1046-1059.
- HERMAN, DAVID. 2002. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

- HERMAN, DAVID, ed. 2003. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: CSLI Publications.
- HERMAN, DAVID. 2008. "Narrative Theory and the Intentional Stance". *Partial Answers*, 9: 233:260.
- HERMAN, DAVID. 2009. *Basic Elements of Narrative*. Wiley-Blackwell: Malden, MA.
- HIRSTEIN, WILLIAM. 2005. *Brian Fiction: Self-Deception and the Riddle of Confabulation*. Cambridge: MIT Press.
- HOGAN, PATRICK COLM. 2003. *Cognitive Sciences, Literature, and the Arts*. London: Routledge.
- HOLQUIST, MICHAEL. 1990. *Dialogism: Bakhtin and his World*. London: Routledge.
- HUME, DAVID. [1789]1896. *A Treatise of Human Nature*. Oxford: Clarendon Press.
- HUTTO, DANIEL D. 2007. "The Narrative Practice Hypothesis: Origins and applications of folk psychology". *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 82: 43-68.
- HUTTO, DANIEL D. 2008a. "The Narrative Practice Hypothesis: clarifications and implications". *Philosophical Explorations*, 3:175-192.
- HUTTO, DANIEL D. 2008b. *Folk Psychological Narratives: The Sociocultural Basis of Understanding Reasons*. Cambridge, MA: MIT Press.
- HUTTO, DANIEL D. 2009. "Folk Psychology as Narrative Practice". *Journal of Consciousness Studies*, 8: 9-39.
- INGLESE, ANDREA. 2003. *L'eroe segreto. Il personaggio nella modernità dalla confessione al solipsismo*. Cassino: Laboratorio di Comparatistica.
- ISER, WOLFGANG. 1974. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- ISER, WOLFGANG. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- ISER, WOLFGANG. 1989. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- JAHN, MANFRED. 1997. "Frames, Preferences, and the Reading of Third Person Narratives," *Poetics Today* 4 : 441-468.
- JAHN, MANFRED. 2005. "Narrative Situations". In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 364-366.

- JAHN, MANFRED. 2004. "Foundational issues in teaching cognitive narratology". *European Journal of English Studies* 8:105-127.
- JOHNSON-LAIRD, PHILIP N. 1999. "Mental Models". In Robert A. Wilson e Frank C. Keil, eds., *The MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 525-526.
- JOHNSON, MARK. 1987. *The Body in the Mind*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- JOHNSON, MARK. 2008. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- KAFKA, FRANZ. 1972. *Egli in Confessioni e Diari*. Milano: Mondadori.
- KEEN, SUZANNE. 2006. "A theory of narrative empathy". *Narrative*, 3: 207-236.
- Keil, eds., *The MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*. Cambridge, MA: MIT Press.
- KOSSLIN, STEPHEN M. E RABIN, CAROLINE. "Imagery". In Robert A. Wilson e Frank C. Keil, eds., *The MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 389-387.
- KNOWLSON, JAMES. 1996. *Damned to Fame: the Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury.
- LAKOFF, GEORGE E JOHNSON, MARK. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1980.
- LAKOFF, GEORGE E JOHNSON, MARK. 1999. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- LAKOFF, GEORGE. 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Our Categories Reveal about the Mind*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- LAMARQUE, PETER. 2009. *The Philosophy of Literature*. Blackwell: Malden, MA.
- LEVINE, JOSEPH. 1983. "Materialism and qualia: the explanatory gap". *Pacific Philosophical Quarterly* 64: 354-361.
- LEVINE, JOSEPH. 1999. "Explanatory Gap". In Robert A. Wilson e Frank C. Keil, eds., *The MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 304-305.
- LEVITIN, DANIEL. J. 2002. *Foundations of cognitive psychology: core readings*. Cambridge, MA: MIT Press.
- LEWIS, DAVID. 1973. *Counterfactuals*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- LEWIS, DANIEL. 1979. "Scorekeeping in a Language Game". In *Journal of Philosophical Logic* 8.
- LOCATELLI, CARLA. 1990. *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works after the Nobel Prize*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MAHAFFEY, VICKI. 2007. *Modernist literature: challenging fictions*. Malden, MA: Backwell.
- MERCADAL, DENNIS. 1990. *A Dictionary of Artificial Intelligence*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- MENARY, RICHARD. 2007. "Writing as Thinking," *Language Sciences*, 5: 621-632.
- MENARY, RICHARD. 2008. "Embodied Narratives," *Journal of Consciousness Studies*, 6: : 63-84.
- MENARY, RICHARD, ed. 2010. *The Extended Mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
- MIAL, DAVID. "Metaphor as a thought-process. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38: 21-28.
- MINSKY, MARVIN . 1975. *A framework for representing knowledge*. In P. Winston, ed., *The Psychology of Computer Vision*. New York: McGraw-Hill, pp. 211–277.
- MOORJANI, ANGELA. 2008. "Deictic Projection of the Land Eye in Beckett's Fiction and Film". *Journal of Beckett Studies*, 2: 35-51.
- NEBEL, BERNHARD. 1999. "Frame-Based System". In Robert A. Wilson e Frank C. Keil, eds., *The MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 324-325.
- NIELSEN, HENRIK SKOV. 2010. "Natural Authors, Unnatural Narrators". In Jan Alber e Monika Fludernik, eds., *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State University Press.
- ONG, WALTER J. 2001. *Orality and Literacy: the Technologizing of the World*. London: Routledge.
- PALMER, ALAN. 2004. *Fictional Minds*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- PEDRIALI, FEDERICA. 1997. *The Mark of Cain: Mourning and Dissimulation in the Works of Carlo Emilio Gadda*. In Bertone e Dombroski 1997: 132-58.
- PEDRIALI, FEDERICA. 2006. *Fame a Longone. Meditazione e rito di Carlo Emilio Gadda primogenito*. In *La farmacia degli incurabili. Da Collodi a Calvino*, 59-74. Ravenna: Longo.

- PRINCE, GERALD. 2005. "Narrativity". In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 387-388.
- RICHARDSON, ALAN E STEEN, FRANCIS F. 2002. "Literature and the cognitive revolution: an introduction". *Poetics Today*, 23: 1-8.
- RICHARDSON, BRIAN. 2000. "Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame." *Narrative* 8: 23-42.
- RICHARDSON, BRIAN. 2006. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- RICOEUR, PAUL. 1983. *Temps et Récit. L'intrigue et le récit philosophique, Tome I*. Paris: Seuil.
- ROTH, ILONA, ed. 2007. *Imaginative Minds*. New York: Oxford University Press.
- RUBIN, DAVID C., GREENBERG, DANIEL L. 2003. "The Role of Recollection: A View from Cognitive Psychology and Neuropsychology". In Fireman, Gary D., McVay JR, Ted, Flanagan, Owen J. *Narrative and Consciousness*. New York: Oxford University Press, 53-85.
- RYAN, MARIE-LAURE. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- RYAN, MARIE-LAURE. 2001. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- SALISBURY, LAURA. 2008. "'What Is the Word': Beckett's Aphasical Modernism". *Journal of Beckett Studies*, 1-2: 14-20.
- SAVETTERI, CRISTINA. 2008. *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*. Pisa: ETS.
- SCHANK, ROGER C., AND ROBERT P. ABELSON. 1977. *Scripts, plans, goals, and understanding: An inquiry into human knowledge structures*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- SEGRE, CESARE. 1985. *Punto di vista, polifonia ed espressività nel romanzo italiano (1940-1970)*. In *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana. Atti dei Convegni Lincei 71, Roma 16-18 gennaio 1984*, 181-94. Then 1991. *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, 27-44. Torino: Einaudi.
- SEGRE, CESARE. 2005. *Note per un bilancio del Novecento*. In *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*. Torino: Einaudi, pp. 7-56.

- SEIFERT, COLLEEN M. 1999, "Situated Cognition". In Robert A. Wilson e Frank C. Keil, eds., *The MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 767-768.
- SIDER, THEODOR. [1997] 2006. "Four-Dimensionalism". In Sally Haslanger, e Roxanne Marie Kurtz, eds. *Persistence: contemporary readings*. Cambridge, MA: MIT Press.
- STEWART, PAUL. 2006. *Zone of Evaporation: Samuel Beckett's Disjunctions*. New York: Rodopi.
- STELLARDI, GABRIELE. 2007. «*Quod superest*»: cosa resta della «Cognizione»? In Mario Porro. *Gadda e la Brianza. Nei luoghi della «Cognizione del dolore»*, Atti del convegno internazionale di Longone, 6-7 maggio 2005, pp.187-206.
- STEWART, PAUL. 2009. "Living the Unnamable: Towards a Phenomenology of Reading". In Ulrika Maude e Matthew Feldman. *Beckett and Phenomenology*. London: Continuum.
- STOCKWELL, PETER. 2007. *Cognitive Poetics: an Introduction*. London Routledge.
- STRAWSON, GALEN. 2004. "Against Narrativity". *Ratio* XVII, 4: 428-452.
- TANENHAUS AND SEDIVY. 2001. *Ambiguity* in Robert A. Wilson e Frank C. Keil, eds., *The MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences*. Cambridge, MA: MIT Press,
- TAPIERO. 2007. *Situation models and levels of coherence: toward a definition of comprehension*. Mahawa, NJ: Lawrence Erlbaum.
- TAYLOR-BATTY, JULIETTE. 2007. "Imperfect Mastery: The Failure of Grammar in Beckett's *L'Innommable*". *Journal of Modern Literature*, 2: 163-179.
- TAYLOR, CHARLES. 1992. *Sources of the Self: the Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TESTA, ENRICO. *Eroi e Figuranti. Il personaggio nel romanzo*. Einaudi: Torino.
- TODOROV, TZVETAN. 1969. *Grammaire du Décaméron*. Paris: Mouton.
- TODOROV, TZVETAN. 1981. *Mikhaile Bakhtine: Le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil.
- TURNER, MARK E GILLES FAUCONNIER. 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- TURNER, MARK. 1996. *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- UHLMAN, ANTONY. 2009. *Beckett and the Philosophical Image*. Cambridge: Cambridge University Press.

- WALSH, RICHARD. 1997. "Who is the Narrator?". *Poetics Today*, 18: 495-513.
- WALSH, RICHARD. 2007. *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- WATSON, JOHN B. 1913. "Psychology as the behaviorist views it". *Psychological Review* 20: 158–177.
- WELLER, SHANE. 2005. *A Taste for the Negative: Beckett and Nihilism*. Leeds: Legenda.
- WELLER, SHANE. 2008. "Some Experience of the Schizoid Voice: Samuel Beckett and the Language of Derangement". *Forum of Modern Language*.
- WILSON, ROBERT. 2004. *Boundaries of the mind: the individual in the fragile sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WIMSATT, W. K. E BEARDSLEY, MONROE. "The intentional Fallacy". *Sewanee Review*, 54: 468-488.
- ZAHAVI, DAN. 2005. *Subjectivity and Selfhood: Investigating the First-Person Perspective*. Cambridge, MA: MIT Press.
- ZELAZO, PHILIP DAVID, MOSCOVITCH, MORRIS E THOMPSON, EVAN. 2007. *The Cambridge Handbook of Consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZIEMKE, TOM, FRANK, ROSLYN, DIRVEN RENÉ E BERNARDEZ, ENRIQUE. 2008. *Body, Language and Mind: Sociocultural Situatedness*. Berlin: De Gruyter.
- ZUNSHINE, LISA. 2006. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: The Ohio State University Press.