

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
Letterature moderne, comparate e postcoloniali

Ciclo XXIV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F4
Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14

Macchine esperienziali: Narrativa, cognizione e atto di lettura

Presentata da: Dott. Marco Caracciolo

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof.ssa Silvia Albertazzi

Prof. Federico Bertoni

Esame finale anno 2012

Indice

Introduzione	6
0.1 Da quale cappello	6
0.2 Dalle scienze cognitive alla narratologia cognitiva.....	14
0.2.1 Scienze cognitive a volo d'uccello.....	14
0.2.2 La narratologia cognitiva: I tre approcci	23
Parte I: Note per un'altra teoria dell'esperienzialità	30
1. "The Existential Burn": La narrativa e lo sfondo.....	31
1.1 Una critica dell'approccio di Fludernik	33
1.2 Verso una ridefinizione di esperienzialità.....	40
1.3 Come far leva sul corpo: <i>Company</i> di Beckett.....	47
1.4 Conclusione.....	53
2. Esperienza, interazione, interpretazione in <i>Rayuela</i> di Julio Cortázar	55
2.1 Dewey e Winnicott sull'esperienza.....	57
2.2 Terza possibilità	61
2.3 Altre vie: Oltre la trascendenza verticale	63
2.4 Allacciando i fili.....	70
2.5 Conclusione.....	73
3. Come autori e lettori possono condividere un'esperienza.....	76
3.1 Zoom sull'intenzionalità	80
3.2 Dall'intenzionalità all'esperienza.....	85
3.3 Conclusione.....	97

Parte II: Il “feel” esperienziale dell’immaginazione	99
4. La lettura cieca: Verso una teoria enattivista dell’immaginazione del lettore	100
4.1 La teoria enattivista dell’esperienza.....	104
4.2 Immaginazione come “enactment” di un mondo non attuale.....	110
4.3 Conclusione.....	120
5. Il corpo virtuale del lettore	122
5.1 Ancore finzionali: Il sostituto focalizzatore di Forster e la focalizzazione “stretta”	126
5.2 Per una ridefinizione della figuralizzazione	134
5.3 Presenze virtuali: Testi “dal centro vuoto” e testi aprospettici	136
5.4 Conclusione.....	141
6. Coscienze finzionali: Istruzioni per l’uso.....	145
6.1 Oltre il rappresentazionalismo	147
6.2 Attribuzione di coscienza	151
6.3 Eseguire Benjy: Un “case study”	156
6.4 L’esperienza di chi?	162
6.5 Esecuzione di coscienza	165
6.6 Conclusione.....	167
Parte III: Sulla base esperienziale dell’interpretazione	170
7. Miopia mentale: Cecità esperienziale in <i>The Defense</i> di Vladimir Nabokov	171
7.1 Dalla coscienza scacchistica alla cecità esperienziale.....	174
7.2 “A relentlessly unfolding pattern”	178
7.3 “The moves of his life”	184
7.4 Un aldilà?	188

7.5 Conclusione.....	193
8. Andata e ritorno dall'interpretazione all'esperienza	195
8.1 Impostando il problema.....	199
8.2 Aprire l'esperienza	206
8.3 La base esperienziale dell'interpretazione	218
8.4 Conclusione.....	224
9. <i>Foe</i> di J. M. Coetzee e l'embodiment del significato.....	227
9.1 Una visione d'insieme.....	230
9.2 "Who will dive into the wreck?"	233
9.3 "Bodies are their own signs"	237
9.4 Conclusione.....	241
Coda: Macchine joyciane?	243
Bibliografia	246

The success of a work of art, to my mind, may be measured by the degree to which it produces a certain illusion; that illusion makes it appear to us for the time that we have lived another life – that we have had a miraculous enlargement of experience.

Henry James, *Theory of Fiction*

Introduzione

0.1 Da quale cappello

Nel 1836, Edgar Allan Poe pubblicò un saggio intitolato “Maelzel’s Chess Player”, dove nel suo caratteristico stile raziocinante provava a svelare l’inganno di una macchina che, secondo il suo proprietario, Johann Mälzel, poteva giocare a scacchi contro un avversario senza alcun tipo di intervento umano. Una semplice ricerca su Wikipedia ci direbbe che, a partire dal 1770, il presunto automa aveva riscosso un enorme successo su entrambi i lati dell’Atlantico, battendo – tra gli altri – Napoleone Bonaparte e Benjamin Franklin. Ma il testo di Poe è di lettura assai meno lineare. Per cominciare, trascinati dalla descrizione esatta del narratore, assistiamo alla strana cerimonia di Mälzel che apre tutti gli scompartimenti della macchina (ogni volta nello stesso ordine) al fine di convincerci che non c’è nessuno nascosto al suo interno. E tuttavia, a un certo punto, il narratore ci prende per mano e ci mostra esattamente dove e in che posizione un uomo potrebbe essere nascosto nella macchina in ciascuna fase della dimostrazione di Mälzel. “It is quite certain that the operations of the Automaton are regulated by *mind*, and by nothing else” (1982: 424), ci dice il narratore mentre espone la sua ipotesi. Man mano che leggiamo, troviamo l’interpretazione letterale, storicamente informata – questo è solo un saggio, dopo tutto – sempre più priva di interesse. In un’età in cui le macchine che giocano a scacchi sono una presenza quotidiana, “Maelzel’s Chess Player” sembra quasi invitare una lettura allegorica – a maggior ragione se ci lasciamo influenzare dal fatto che questo saggio è pubblicato tra le opere letterarie di Poe. Cosa c’è in gioco nella lotta silenziosa tra Mälzel e il narratore, nei loro tentativi contrastanti di “svelare l’artificio”?

Delle tante opzioni interpretative, la mia è forse la più prevedibile – solo un po’ meno scontata, apparentemente, dell’opzione non allegorica che ho appena scartato¹. E tuttavia, non posso fare a meno di leggere questo testo come un’allegoria del nostro rapporto con i testi narrativi in generale, e con i personaggi finzionali in particolare. Non potrebbe forse il dibattito tra Mälzel e il narratore fare perno sulla domanda se i personaggi finzionali devono essere visti come macchine, o

¹ Vedi Wilcocks (1994) per una lettura alternativa, di matrice psicoanalitica, del saggio di Poe.

come esseri umani? Oggi le macchine possono giocare a scacchi; ciò che non possono ancora fare è avere un'esperienza soggettiva. Rispondono a stimoli, ma senza essere consci di quegli stimoli, perché coscienza ed esperienza sono prerogative – o così crediamo – degli esseri viventi. Nelle parole del filosofo John Searle, la coscienza è “an inner, first-person, qualitative phenomenon”; si riferisce “to those states of sentience and awareness that typically begin when we awake from a dreamless sleep and continue until we go to sleep again, or fall into a coma or die or otherwise become ‘unconscious’” (1997: 5). Avere una coscienza comporta anche avere un'esperienza soggettiva, dal momento che non si può avere un'esperienza senza esserne consci. Per converso, non si può essere consci di qualcosa senza farne esperienza in qualche modo. Per esempio, se l'automa di Mälzel fosse stato davvero un automa, non sarebbe stato conscio della grana naturale del legno dei pezzi sulla scacchiera. In altre parole, non avrebbe avuto esperienza delle loro proprietà qualitative – quelle che, come vedremo nella sezione 4.2.3, i filosofi della mente chiamano “qualia”. Ma a quale categoria appartengono i personaggi finzionali? Sono macchine testuali, come Mälzel sembra sostenere, macchine cosce solo in apparenza, mentre in realtà non nascondono altro che sofisticati ingranaggi? O davvero contengono un essere umano (per quanto piegato in una posizione contorta), come il narratore vuole farci credere? Chi, in definitiva, è l'illusionista qui, Mälzel o il narratore? Da una parte, sappiamo tutti – anche senza aver letto Propp e Greimas – che i personaggi non hanno esperienze soggettive, che sono soltanto “word-masses”, come E. M. Forster (1985 [1927]: 44) ha dichiarato una volta. Dall'altra parte, il narratore sembra mettere il dito su una tendenza che abbiamo tutti, almeno in alcune occasioni, nel rapportarci con personaggi finzionali.

Si considerino queste osservazioni sul soliloquio “Essere o non essere” di Amleto, firmate da un importante filosofo della mente, Owen Flanagan:

It is in virtue of being conscious in the way that he is that Hamlet experiences his life as at this choice point. Being the kind of conscious creature he is enables Hamlet both to feel the weight of his past and to contemplate the uncertainty of the future. And it is the progression of conscious thinking that takes him from the brief comforting thought of death as eternal restful sleep to the concern that his woes might continue even after he has been released from his body – even after he has shuffled off ‘this mortal coil’ – so

long as he, even though dead, continues to experience things, so long as he continues to dream. (2000: 2)

Dobbiamo concludere che Flanagan commette un errore imperdonabile quando si riferisce – e lo fa senza alcun dubbio – ad Amleto come a una creatura conscia, capace di avere un’esperienza soggettiva? (E si noti che qui Flanagan sta parlando del personaggio di Shakespeare, non di una sua incarnazione teatrale da parte di un attore.) Secondo Mälzel, sì. Non c’è nulla nella tragedia di Shakespeare che autorizzi la conclusione che Amleto è veramente un essere cosciente; ci sono solo ingranaggi testuali che Mälzel vorrebbe certamente esibire in giro per il mondo. Al contrario, il narratore insisterebbe che Flanagan ha ragione, e che nessuna macchina potrebbe mai *apparire* conscia come il personaggio di Shakespeare. Di chi dobbiamo fidarci? Dal mio punto di vista, di entrambi. Mälzel e il narratore rappresentano due aspetti diversi della nostra relazione con i personaggi finzionali: Flanagan attribuisce ad Amleto un’esperienza ma allo stesso tempo è perfettamente consapevole che Amleto *non* è capace di avere un’esperienza. La cerimonia di Mälzel si ricollega, così, alla convinzione razionale di Flanagan che una “word-mass” non può essere conscia, mentre l’argomentazione accattivante (ma leggermente paranoica) del narratore sta per l’attribuzione di una coscienza al personaggio da parte di Flanagan. In un certo senso, noi lettori di “Maelzel’s Chess Player” possiamo fare un passo indietro rispetto alle opinioni divergenti di personaggio e narratore, vedendo l’intero testo come un tentativo di “svelare l’artificio” del nostro rapporto con i personaggi: Flanagan attribuisce ad Amleto un’esperienza pur sapendo che, in quanto creatura testuale, non può avere nessuna esperienza.

Questo paradosso, tuttavia, ci lascia con una domanda – ed è verso questo punto che mi sto muovendo dall’inizio di questa introduzione. La domanda è: se i personaggi finzionali sembrano soltanto essere consci, da dove viene l’esperienza che Flanagan attribuisce ad Amleto? Da quale cappello Flanagan ha estratto il coniglio dell’esperienza di Amleto – la condizione esperienziale che il soliloquio di Shakespeare sembra catturare? A mio avviso, c’è una sola risposta possibile. Flanagan ha estratto il coniglio dall’unico cappello che aveva a disposizione: il suo. L’esperienza che Flanagan attribuisce ad Amleto è, di fatto, l’esperienza che lui stesso (Flanagan) ha avuto leggendo il testo di

Shakespeare. È Flanagan che ha dovuto affrontare il dilemma in cui sembra essere implicato Amleto; e che questo dilemma sia esperienziale – e non solo intellettuale – è dimostrato dal fatto che la domanda di Amleto ha conseguenze cruciali per l’esistenza di Flanagan, riguardando niente meno che il valore della vita umana. L’atto con cui i lettori estraggono questo tipo di conigli dai loro cappelli è l’argomento del presente studio, e la domanda che cercherò di affrontare è: perché le storie si offrono, almeno in alcuni casi, come esperienze da essere vissute – e attribuite ai personaggi?

Ovviamente, avremo bisogno di strumenti adatti a questa operazione. Alcuni saranno forniti dalla teoria della narrazione, e in particolare da quei narratologi – come Monika Fludernik (1996), David Herman (2009b) e Alan Palmer (2004) – che hanno rivolto la loro attenzione all’esperienzialità (“experientiality”) o al fattore-coscienza (“consciousness factor”) delle storie. Altri strumenti sono più filosofici. L’esperienza e la coscienza sono sempre stati un oggetto privilegiato dell’indagine filosofica, ma negli ultimi trent’anni sono cadute sotto il microscopio di una disciplina emergente e sempre più influente, la scienza cognitiva². Ciò ha offerto ai filosofi una base empirica e un mercato interdisciplinare in cui proporre le loro teorie, portando a una rapida crescita d’interesse per l’esperienza e la coscienza, che metterò a frutto nelle prossime pagine. In particolare, attingerò a due tipi di fonti metodologiche. Da un lato, costruirò sul lavoro prodotto negli anni Novanta del secolo scorso da filosofi della mente come John Searle, Daniel C. Dennett (il cui *Consciousness Explained* [1991] è la prima pietra miliare dei “consciousness studies”), Michael Tye, David Chalmers, Tim Crane e Daniel D. Hutto. Dall’altro lato, mi concentrerò sulla nuova scuola di scienze cognitive che porta il nome di enattivismo (“enactivism”) e che, cercherò di mostrare, può offrire importanti intuizioni a proposito della nostra fruizione della narrativa. Dirò di più sull’enattivismo nella seconda metà di questa introduzione; in questo contesto, vorrei menzionare brevemente alcune delle sue caratteristiche fondamentali. Il progetto enattivista è stato lanciato da Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch in *The Embodied Mind* (1991), e nel corso degli ultimi due decenni ha gradualmente guadagnato terreno sul suo principale avversario, l’approccio computazionale della

² Parlerò indifferentemente di “scienze cognitive” (secondo l’uso più comune in Italia) e di “scienza cognitiva” (al singolare, secondo l’uso inglese).

scienza cognitiva di prima generazione. Nel loro recente manifesto enattivista, Ezequiel A. Di Paolo, Marieke Rohde e Hanne De Jaegher spiegano: “[the] five highly intertwined ideas that constitute the basic enactive approach [are] autonomy, sense-making, emergence, embodiment, and experience” (2010: 37). Con la sola eccezione dell’autonomia, mi avvantaggerò di tutte queste idee nel corso del mio studio, insistendo sull’aspetto corporeo del nostro rapportarci alle storie³ e su come il significato emerga dall’interazione esperienziale tra testi e lettori. Insomma, suggerirò che le storie si offrono come esperienze immaginative per via di come attingono dal e ristrutturano il nostro sfondo (“background”) esperienziale – la nostra familiarità con l’esperienza.

Questa idea richiede due precisazioni. In primo luogo, dirò che rapportarci alle storie può essere un’esperienza *immaginativa* per rendere conto della differenza tra interagire con il mondo e interagire con le storie, ma non credo che ci siano due tipi di esperienza in senso stretto: come spiegherò in questo studio, ciò che caratterizza un’esperienza, ogni esperienza, è la sua struttura – e questa struttura sembra esistere da entrambi i lati del divario tra mondo reale e finzione (per quanto, naturalmente, sono pronto a riconoscere che la nostra interazione con il mondo reale è cognitivamente più basilare). Ciò si applica sia all’esperienza semplice e corporea (per esempio, sentire odore di caffè) sia all’esperienza di livello più alto, penetrata concettualmente e culturalmente (per esempio, innamorarsi). Anche quando mi riferisco al senso immediato dell’esperienza percettiva, o alle sue proprietà qualitative (“qualia”), voglio tenermi lontano dal “myth of the given”, per usare un’espressione famosa di Wilfrid Sellars (1997 [1956]): quello che ho in mente non è un assorbimento passivo di informazioni sensoriali dal mondo esterno, ma una struttura di interazione tra noi stessi – in quanto esseri corporei – e l’ambiente. Come O’Regan, Myin e Noë indicano nella loro teoria enattivista della percezione, il “feel” sensoriale è il prodotto di un’attività esplorativa, del “being-engaged-in-the-process of manipulating the sensory input” (2005: 373). Per quanto riguarda l’esperienza di livello più alto, questa struttura si traduce nell’interazione tra lo stato presente di un individuo e il suo sfondo esperienziale. L’essere nel mondo naturale, sociale e culturale dipende

³ Il termine “embodiment” è infatti usato dagli scienziati cognitivi per sottolineare la centralità del corpo nei processi cognitivi anche apparentemente più lontani dall’esperienza corporea (vedi sezione 0.2.1).

sempre dalla storia di un accoppiamento strutturale (“structural coupling”, come direbbero gli enattivisti) con il mondo stesso.

Il nostro rapportarci alle storie – e questo mi porta alla mia seconda precisazione – non fa eccezione: la narrativa è invischiata sia con l’esperienza di base sia con l’esperienza di livello più alto, concettuale e culturale; rispondiamo alle storie attingendo al nostro sfondo esperienziale. A volte, la direzione del flusso è dallo sfondo alla storia che stiamo leggendo, senza che ci siano conseguenze significative per lo sfondo stesso. Un film sentimentale non lascia necessariamente un segno su di noi, anche se guardarlo ci ha fatto piangere. E cos’è questo pianto se non l’effetto di un’interazione tra ciò che accade sullo schermo e la nostra esperienza? A mio parere, piangiamo perché riconosciamo che il film gioca su parti o aspetti del nostro sfondo esperienziale. In altri casi, c’è un movimento duplice tra lo sfondo e la narrativa: come macchine esperienziali, alcune storie richiedono input, ma producono anche un output, generando un cambiamento nel nostro sfondo esperienziale. Molte storie letterarie sembrano appartenere a questa categoria. Per esempio, i commenti di Flanagan sul soliloquio di Amleto mostrano che leggere questo brano ha messo in gioco questioni essenziali come la vita e la morte, ma che ha anche avuto un effetto sul modo in cui il filosofo le vede: “Hamlet asks the most frightening existential question”, scrive Flanagan (2000: 2). Come cercherò di dimostrare, ognuno di questi contatti tra il nostro sfondo esperienziale e le esperienze che abbiamo mentre interagiamo con le storie comporta un elemento di comprensione; un’interpretazione non è altro che una prospettiva intellettuale e consapevole su questo contatto. Per questa via, tenterò di restringere il divario tra il rapporto emotivo e “immersivo” del grande pubblico con le storie, da un lato, e l’approccio intellettuale e critico-letterario, dall’altro lato; in altre parole, suggerirò che c’è continuità tra coinvolgimento sensoriale ed emotivo e creazione di significati di livello più alto, mediati da pratiche socio-culturali.

Questo spiega perché ho deciso di concentrarmi sulle storie scritte, e in particolare su quelle letterarie, anche se una simile argomentazione potrebbe essere estesa ad altri tipi di storie trasmesse semioticamente. Il nostro rapportarci alla letteratura è immaginativo in due sensi, dal momento che – più chiaramente di altri *media* – la letteratura ci invita ad intrattenere sia immaginazioni sensoriali (immagini mentali) che immaginazioni proposizionali – immaginazioni *che* qualcosa è vero nella

finzione⁴. Perciò, le storie letterarie sono di particolare interesse per chi – come me – intende esplorare la dimensione esperienziale dell’interazione tra i lettori e la narrativa sottolineando la continuità tra simulazione corporea della percezione e pensiero concettuale. Nel suo *Mindsight*, Colin McGinn ha suggerito che l’immaginazione proposizionale, cognitiva, “continues and extends what the humble [mental] image had already initiated – a flight from the world of perceived reality” (2004: 138)⁵. In un certo senso, il nostro rapportarci alla letteratura rende visibile ciò che McGinn chiama “the imagination spectrum” – il continuum tra immaginazione sensoriale e produzione di significato.

Per prendere in prestito un termine da uno dei filosofi associati con l’enattivismo, Daniel D. Hutto (2012a), il mio studio attraversa questo continuum sostenendo un “E-approach” all’esperienzialità della letteratura, dove “E” sta per “embodied, embedded, enactive, engaged”. La prima parte costruisce un ambiente di lavoro teorico. Nel capitolo 1, definisco l’esperienzialità come un’attivazione e, eventualmente, una ristrutturazione dello sfondo esperienziale del lettore. Ciò comporta mettere in discussione la teoria dell’esperienzialità formulata da Monika Fludernik nel suo *Towards a “Natural” Narratology* (1996), insieme alla concezione rappresentazionale dell’esperienzialità su cui quella teoria si basa: l’esperienzialità è, per Fludernik, la rappresentazione delle esperienze dei personaggi. La critica del rappresentazionalismo è, come vedremo, sia un tratto tipico dell’enattivismo che uno dei fili conduttori del mio studio: emerge nei capitoli 1, 4 e 6. Nel capitolo 2 cambio marcia e offro una lettura di *Rayuela* di Julio Cortázar ispirata dall’approccio enattivista *ante litteram* di due pensatori: il filosofo pragmatista John Dewey e lo psicoanalista Donald W. Winnicott. Il romanzo di Cortázar, a mio parere, presenta una chiara illustrazione sia dell’esperienza-come-interazione di Dewey che dell’esperienza-come-gioco di Winnicott. Il capitolo 3 spiega come gli autori e i lettori possono condividere un’esperienza attraverso il loro rapportarsi alle

⁴ “Immaginazioni”, qui e altrove, traduce l’inglese “imaginings” – cioè gli atti singoli dell’immaginazione. Per la distinzione tra immaginazioni sensoriali e immaginazioni proposizionali, vedi Lopes (2003).

⁵ Analogamente, nell’introduzione al loro *The Way We Think*, un testo importante per la linguistica cognitiva, Fauconnier e Turner scrivono che l’immaginazione è “the central engine of meaning” (2002: 15).

storie, sostenendo che l'esperienzialità costituisce l'anello mancante tra la teoria intenzionalista della narrativa proposta da David Herman (2008) e l'interpretazione.

La seconda parte di questo studio si allontana dall'interpretazione, concentrandosi sulle reazioni basilari, corporee del lettore alle storie. Il capitolo 4 cerca di estendere la teoria enattivista della percezione in una teoria dell'immaginazione corporea, con l'aiuto della psicolinguistica di Rolf A. Zwaan e colleghi. Il problema dell'embodiment del lettore è esplorato ulteriormente nel capitolo 5, dove stabilisco una scala di "finzionalizzazione" del corpo virtuale del lettore – il grado con cui l'embodiment del lettore è ancorato a un corpo attuale nel mondo finzionale. La mia ipotesi è che la finzionalizzazione sia uno dei mezzi principali attraverso cui le storie possono attingere alla familiarità del lettore con l'esperienza corporea. Il capitolo 6 affronta la questione delle coscienze finzionali, investigando il problema a cui ho accennato in quest'introduzione: com'è possibile che lettori come Flanagan attribuiscono e "eseguano" nell'immaginazione l'esperienza dei personaggi finzionali?

La mia interpretazione di *The Defense* di Vladimir Nabokov nel capitolo 7 fa da raccordo tra la seconda e la terza parte di questo lavoro. La "cecità esperienziale" del protagonista di Nabokov – il maestro di scacchi Luzhin – è la chiave della mia interpretazione del romanzo e introduce il legame tra esperienza e interpretazione che è l'oggetto della terza parte. Nel capitolo 8 adotto un approccio bipartito a questo legame, cercando di mostrare perché l'interpretazione è sempre esperienziale e perché, a sua volta, l'esperienza comporta un elemento di comprensione che può essere sviluppato in un'interpretazione. Infine, il capitolo 9 contiene una lettura di un altro romanzo, *Foe* di J. M. Coetzee, e in particolare della sua enigmatica conclusione. Nella mia ipotesi, queste pagine possono essere lette come un'allegoria dei fondamenti esperienziali e corporei dell'interpretazione.

Prima di arrivare al cuore della mia argomentazione, tuttavia, vorrei abbozzare una presentazione sia delle scienze cognitive che della narratologia cognitiva. Ciò fornirà ai lettori una mappa – per quanto approssimativa – dei territori attraversati da questo studio, mettendoli a conoscenza degli ultimi sviluppi nelle scienze cognitive (il passaggio da una teoria computazionale della mente agli "E-approaches") e illustrando in che modo la mia esplorazione dell'esperienza del

lettore si relaziona con altri problemi narratologici. I lettori già a conoscenza di questi argomenti possono saltare la prossima sezione e procedere direttamente al capitolo 1.

0.2 Dalle scienze cognitive alla narratologia cognitiva

0.2.1 Scienze cognitive a volo d'uccello

Le scienze cognitive comprendono tutte le discipline che si occupano dello studio della mente e del cervello: la filosofia della mente, la psicologia, le neuroscienze, l'intelligenza artificiale (AI), la linguistica e l'antropologia. Lo schizzo che farò qui mette in evidenza la distinzione tra scienza cognitiva di prima e di seconda generazione, permettendo ai lettori di capire da dove viene questa “nebulosa” interdisciplinare, e in che direzione si sta muovendo. I primi a distinguere tra le due generazioni della scienza cognitiva sono stati Lakoff e Johnson (1999), ma la loro dicotomia può essere sovrapposta alla classificazione tripartita di Varela, Thompson e Rosch (1991): la scienza cognitiva di prima generazione include il “cognitivismo” e il “connessionismo” di Varela, Thompson e Rosch, dal momento che entrambi sono basati sulla metafora LA MENTE È UN COMPUTER. La scienza cognitiva di seconda generazione (che corrisponde all’“enattivismo” di Varela, Thompson e Rosch) è, come vedremo, incentrata sull’embodiment e sull’interazione tra l’organismo e il suo ambiente – due aspetti in larga parte ignorati dalla scienza cognitiva di prima generazione, a causa della sua adozione di un modello computazionale della mente.

Storicamente, c’è un legame diretto tra l’emergere della scienza cognitiva negli anni Cinquanta del Novecento (il 1956 è, secondo Varela, Thompson e Rosch [1991: 40], la sua data di nascita convenzionale) e l’alba della cibernetica nello stesso decennio. Questo rapporto ha preparato il terreno per l’idea fondante della scienza cognitiva di prima generazione – l’idea, cioè, che il cervello è un dispositivo computazionale. Secondo questa visione, la cognizione consiste nella manipolazione di simboli astratti (rappresentazioni mentali) dotati di una forma proposizionale e linguistica. A partire dal suo fondamentale *The Language of Thought* (1975), Jerry Fodor – uno dei più accaniti sostenitori del modello computazionale – ha affermato che i linguaggi naturali sono ancorati a un linguaggio del pensiero o “mentalese”, che rende possibile la cognizione. Nelle parole di Kim Sterelny, in base a questa concezione “our capacities to think depend on a representational system, in which complex

representations are built from a stock of basic elements; the meaning of complex representations depend on their structure and the representational properties of those basic elements; and the basic elements reappear with the same meaning in many structures” (1999: 452). Un esempio da manuale di questo approccio è l’ipotesi di Stephen Kosslyn (vedi Kosslyn, William L. Thompson e Ganis 2006) secondo cui le immagini mentali – nonostante il loro contenuto sensoriale – sono in realtà conservate nel cervello in un formato proposizionale. Allo stesso modo, le immagini che vediamo sullo schermo di un computer non sono mai manipolate direttamente dalla macchina: un computer può soltanto processare una sequenza di 0 e 1 conservati nella sua memoria. In un’altra pietra miliare della scienza cognitiva di prima generazione, *Vision* (1982) di David Marr, l’autore ha applicato l’approccio computazionale allo studio della visione umana, esaminando i meccanismi di “information processing” che ci consentono di estrarre un modello tridimensionale del mondo a partire dall’immagine bidimensionale che si forma sulla nostra retina.

Come dimostrano le parole di Sterelny, il concetto di rappresentazione mentale è di importanza primaria nella teoria computazionale della cognizione. Le rappresentazioni mentali sono strutture simboliche dotate di “contenuto” – in altre parole, rappresentano “many different kinds of objects – concrete objects, sets, properties, events, and states of affairs in this world, in possible worlds, and in fictional worlds as well as abstract objects such as universals and numbers” (Von Eckardt 1999: 527). Nel complesso, la teoria rappresentazionale della mente è così radicata nell’approccio computazionale che le due etichette sono state usate in modo intercambiabile: benché il termine “rappresentazione mentale” possa avere un senso più vasto, indicando ogni tipo di oggetto mentale, esso è generalmente associato alla tesi che il cervello è un “information processor”. Le rappresentazioni mentali diventano, così, astratte, simboliche e sub-personali, cioè non disponibili alla nostra coscienza.

Ci sono diverse ragioni, tuttavia, per contestare la teoria computazionale della cognizione. Per esempio: è risaputo che i computer di oggi possono giocare a scacchi meglio della maggioranza degli uomini. Non c’è dubbio che i computer svolgano con facilità attività sequenziali, astratte e basate su regole come giocare a scacchi. Al contrario, nonostante i tentativi degli specialisti di intelligenza artificiale, i computer sembrano poco adatti a eseguire compiti che sono relativamente semplici per gli

uomini, come guidare un'automobile o (a maggior ragione) comprendere una storia. Certamente, queste limitazioni potrebbero essere superate con il tempo e il progresso tecnologico, ma sembrano puntare alla conclusione che la mente umana è fondamentalmente diversa dai computer. Questa è una delle idee principali della scienza cognitiva di seconda generazione – e data l'importanza che le rappresentazioni mentali hanno nella teoria computazionale della mente, non è sorprendente che la scienza cognitiva di seconda generazione abbia preso di mira anche questo secondo concetto. Il dibattito intorno alle rappresentazioni mentali ha un interesse speciale per noi, in vista delle obiezioni che muoverò contro il rappresentazionalismo di Fludernik nei capitoli 1, 4 e 6.

Varela, Thompson e Rosch (1991) hanno messo a punto una delle critiche più radicali del concetto di rappresentazione mentale. Per cominciare, essi distinguono tra un senso forte e un senso debole del termine “rappresentazione”. Nel senso debole, rappresentazione è qualunque cosa che sta per qualcos'altro. Questo significato è relativamente poco controverso. Tuttavia, parlare di rappresentazioni mentali in senso forte significa sostenere che “(1) the world is pregiven; (2) our cognition is of this world – even if only to a partial extent, and (3) the way in which we cognize the pregiven world is to represent its features and then act on the basis of these representations” (1991: 135).

Secondo Varela, Thompson e Rosch, queste sono le (spesso implicite) premesse della scienza cognitiva di prima generazione, e vanno d'accordo con l'idea che la mente è uno specchio del mondo (“oggettivismo” o realismo). Nel corso della storia della filosofia occidentale, questa visione è stata spesso controbilanciata dalla visione opposta, secondo cui il mondo è costruito dalla mente umana (“soggettivismo” o idealismo). Varela, Thompson e Rosch contestano entrambe le posizioni con argomenti filosofici: partendo dalla dottrina buddista (tipica della tradizione Mahayana) della “coproduzione condizionata” di soggetto e oggetto, essi sostengono che tutti i tentativi di fondare la nostra conoscenza o nel sé o nel mondo sono inadeguati. Al contrario, bisogna trovare una “via di mezzo” tra i due poli del soggettivismo e dell'oggettivismo. Gli autori suggeriscono di cercarla nelle forme semplici di interazione tra un organismo e il suo ambiente. A differenza dei computer, gli organismi viventi non sono definiti da “external mechanisms of control (heteronomy)”, come istruzioni e linguaggi di programmazione, ma dai loro “internal mechanisms of self-organization

(autonomy)” (1991: 139-140). È attraverso questa interazione (che gli autori chiamano “structural coupling”, “accoppiamento strutturale”) tra gli organismi e l’ambiente che l’ambiente di ogni organismo si definisce. A sua volta, l’organismo è costituito (sia ontogeneticamente che filogeneticamente) dalla storia del suo accoppiamento strutturale con l’ambiente.

Varela, Thompson e Rosch giustificano questa idea presentando l’esempio di Bittorio, un “automa cellulare” di loro invenzione. Bittorio non rappresenta un mondo pre-costituito; al contrario, a causa della sua chiusura interna da un lato, e a causa della specificità del suo accoppiamento strutturale con l’ambiente dall’altro, Bittorio “esegue” (“enacts”) il suo mondo. In questo contesto vale la pena citare per esteso uno dei passaggi chiave di *The Embodied Mind*:

[Over] time this coupling selects or enacts from a world of randomness a domain of distinctions . . . that has relevance for the structure of the system. In other words, on the basis of its autonomy the system selects or enacts a domain of significance.

We use these words *significance* and *relevance* advisedly, for they imply that there is some kind of interpretation involved in the encounters. In the case of Bittorio, this interpretation is obviously a far cry from the kinds of interpretation that depend on experience. Nevertheless, we can say that a minimal kind of interpretation is involved, where *interpretation* is understood widely to mean the enactment of a domain of distinctions out of a background. (1991: 155-156)

L’insistenza sulla dimensione ermeneutica dell’accoppiamento strutturale tra un organismo e il suo ambiente è un altro tratto distintivo dell’enattivismo di Varela, Thompson e Rosch; essi arrivano persino ad invocare il nome di Gadamer e la sua concezione dell’interpretazione come “the *enactment* or *bringing forth* of meaning from a background of understanding” (1991: 149). Nelle parole di Steven Torrance, “cognition, conceived fundamentally as meaning-generation, arises from the sensorimotor coupling between organism and environment” (2005: 358). Usando il termine “sensorimotorio” (“sensorimotor”), Torrance si ricollega a un’altra delle preoccupazioni principali dell’enattivismo: l’importanza della natura corporea della nostra interazione con il mondo. Questo aspetto cruciale, già presente in *The Embodied Mind*, è stato esplorato a fondo da Erik Myin, Alva

Noë e Kevin O'Regan nella loro teoria enattivista delle percezioni (vedi O'Regan e Noë 2001; Noë 2004; O'Regan, Myin e Noë 2005). Ritorno su questo punto nel capitolo 4, dove cercherò di sviluppare una teoria enattivista dell'immaginazione del lettore.

Ma l'argomentazione di Varela, Thompson e Rosch contro le rappresentazioni mentali e la teoria computazionale della cognizione non è puramente filosofica. Essa è supportata, infatti, da ricerche svolte all'interno delle scienze cognitive e, ironicamente, anche all'interno della stessa intelligenza artificiale – quella che dovrebbe essere la roccaforte del modello computazionale. Per esempio, Rodney Brooks (1990) ha costruito una serie di robot che riescono a evitare di scontrarsi con gli oggetti: questi robot non hanno un sistema percettivo distinto dal sistema di controllo delle azioni, ma sono progettati intorno a una serie di livelli o “patterns” di interazione sensorimotoria con l'ambiente. Insomma, non hanno bisogno di costruire un modello interno del mondo perché – secondo il famoso slogan di Brooks – “the world is its own best model”. In altre parole, il comportamento di questi robot è coerente non perché sia stato precedentemente programmato, ma perché emerge dall'accoppiamento strutturale con l'ambiente. Secondo Varela, Thompson e Rosch, ciò dimostra che “[the] enactive approach . . . is no mere philosophical preference but the result of forces internal to research in cognitive science, even in the case of those hard-nosed engineers who desire to build truly intelligent and useful machines” (1991: 212).

Non a caso, l'interesse per l'interazione corporea con l'ambiente è aumentato nella scienza cognitiva di seconda generazione anche indipendentemente dall'enattivismo di Varela, Thompson e Rosch. C'è una tendenza crescente nelle scienze cognitive a riconoscere che la cognizione è corporea e situata – in altre parole, inseparabile dal corpo di un organismo e dal contesto in cui è situato. Nel suo ampio resoconto della letteratura scientifico-cognitiva sull'embodiment, Raymond Gibbs scrive: “Embodiment may not provide the single foundation for all thought and language, but it is an essential part of the perceptual and cognitive processes by which we make sense of our experience in the world” (2005: 3). Gli enattivisti si sono soffermati su attività cognitive di base come la percezione e l'azione, la cui dimensione corporea è piuttosto ovvia. Tuttavia, anche capacità mentali di ordine più alto come la concettualizzazione e il linguaggio sono ora associate con l'embodiment, spesso attraverso la mediazione della percezione – e questa è un'altra linea di indagine scientifico-cognitiva a

cui farò riferimento in questo studio. Questa ricerca psicolinguistica e linguistico-cognitiva condivide molte delle premesse dell'enattivismo (specie per ciò che riguarda l'embodiment e l'interazione con l'ambiente), ma non sempre osserva le restrizioni contro il rappresentazionalismo fissate dagli enattivisti. Sono convinto, però, che la divergenza tra la posizione degli enattivisti e quella dei linguisti cognitivi sia più che altro terminologica, e che molte delle affermazioni "rappresentazionaliste" dei secondi si possano riformulare senza fare riferimento a rappresentazioni mentali in senso stretto (vedi Johnson 2007: cap. 6).

Un'utile distinzione è quella tra la ricerca sull'embodiment di concetti concreti e la ricerca sull'embodiment di concetti astratti. Da un lato, alcuni psicolinguisti hanno mostrato che la comprensione di concetti concreti (per esempio, "sedia") comporta l'attivazione di mappe neurali in parte corrispondenti a quelle attivate durante la percezione (è questa la teoria dei "perceptual symbols" di Barsalou [1999]). Inoltre, secondo l'"Immersed Experiencer Framework" di Rolf A. Zwaan (2004), la comprensione di una frase descrittiva si appoggia sulla simulazione mentale della scena descritta. Infine, queste simulazioni sembrano dipendere dalle "affordances" degli oggetti, cioè dai modi in cui possiamo interagire fisicamente con essi (vedi Kaschak e Glenberg 2000). Per esempio: leggendo le parole "Giorgio usò una sedia per sostituire la lampadina", siamo portati a pensare che Giorgio è salito sulla sedia anche se la frase non specifica *in che modo* Giorgio se ne è servito. Ciò è una conseguenza della nostra familiarità con le "affordances" delle sedie (su cui è possibile salire) e con la posizione delle lampadine (che spesso sono difficili da raggiungere).

Dall'altro lato, i linguisti cognitivi (Lakoff 1987; Johnson 1987; Turner 1996; Lakoff e Johnson 1999; Johnson 2007) hanno insistito sul ruolo che gli schemi d'immagine ("image schemas") hanno nello strutturare concetti astratti. Secondo la definizione di Johnson, gli schemi d'immagine sono "basic structures of sensorimotor experience by which we encounter a world that we can understand and act within" (2007: 136). L'idea centrale è che schemi d'immagine come CONTENIMENTO, ORIGINE-PERCORSO-DESTINAZIONE, CENTRO-PERIFERIA, EQUILIBRIO e COLLEGAMENTO ci permettono di manipolare concetti astratti. Si consideri questa frase, tratta da un articolo sugli approcci cognitivi alla letteratura apparso sul *New York Times*: "The road between the two cultures – science and literature – can go both ways" (Cohen 2010). Questo tipo di linguaggio è

così abituale che ci accorgiamo a mala pena della sua natura metaforica; eppure, costituisce un esempio eccellente degli schemi d'immagine PERCORSO e COLLEGAMENTO: la relazione tra la scienza e la letteratura (due entità astratte) è concepita come una strada su cui possiamo muoverci avanti e indietro. Così, questa frase proietta la relazione tra due idee astratte su uno scenario concreto – quello che Mark Turner chiamerebbe una “piccola storia spaziale”. Nelle sue parole, “Nonspatial stories and their further projections are always grounded in spatial and bodily stories” (1996: 51): in questo caso, la storia non spaziale della relazione tra due culture è proiettata sulla storia spaziale e corporea di persone che viaggiano lungo una strada.

Nel complesso, attraverso metafore concettuali anche il linguaggio astratto rimanda alla nostra interazione corporea con un ambiente. Benché l'ipotesi di Johnson e colleghi sia supportata da ampie e dettagliate analisi linguistiche, questo tipo di prova – secondo alcuni – sarebbe insufficiente. Riassumendo le critiche mosse alla linguistica cognitiva, Gibbs scrive che molti scienziati cognitivi “believe that trying to infer aspects of conceptual knowledge from an analysis of systematic patterns of linguistic structures make these theories appear post hoc” (2005: 119). In tempi recenti, però, sono state avanzate alcune prove neurologiche a favore dell'ipotesi dei linguisti cognitivi (vedi Gallese e Lakoff 2005; Rohrer 2005; Johnson 2007: 167-170) che sembrano rafforzare la credibilità empirica di queste idee – pur senza dimostrarle in modo conclusivo.

Un altro set di problemi con cui gli psicologi cognitivi e i filosofi della mente si sono confrontati nel contesto più ampio della scienza cognitiva ha a che fare con il sé, l'identità personale, e come è possibile comprendere il comportamento di altre persone. In vari punti di questo lavoro farò riferimento all'idea – avanzata dallo psicologo cognitivo Jerome Bruner (1990; 1991; 2003) – secondo cui la narrativa ha un ruolo fondamentale nel dare forma alla nostra identità personale. Nel quadro della scienza cognitiva di seconda generazione, filosofi della mente come Richard Menary (2008) e Dan Zahavi (2007) hanno insistito sulle radici corporee del sé – ma questa idea mira a completare, più che a sostituire, la visione narrativa del sé di Bruner.

Il dibattito che ruota intorno al cosiddetto “problema delle altre menti” è stato tradizionalmente dominato da due posizioni, quella dei “theory theorists” e quella dei “simulation theorists”: i primi sostengono che arriviamo a comprendere le azioni di altre persone attraverso

inferenze basate su una teoria acquisita (vedi Churchland 1991) o innata (vedi Carruthers 1996), la cosiddetta “folk psychology”. Al contrario, filosofi come Robert M. Gordon (vedi 1996) e Alan Goldman (vedi 2006a) affermano che spieghiamo il comportamento di altre persone “mettendoci nei loro panni”, cioè eseguendo simulazioni mentali dei loro stati psicologici. Alcune versioni di “simulation theory” sono basate su prove neuroscientifiche, in particolare su prove che mettono in relazione le simulazioni mentali con l’attivazione dei cosiddetti “neuroni specchio” (vedi Gallese 2005).

Benché la “simulation theory” appaia, nel complesso, più solida della “theory theory”, nessuna delle due è interamente compatibile con l’enattivismo. Nel loro *The Phenomenological Mind* (2008), Gallagher e Zahavi suggeriscono una possibile via d’uscita da questo dilemma. In primo luogo, notano che – per quanto riguarda l’intersoggettività primaria, corporea – non c’è nessun “problema delle altre menti”: come i fenomenologi hanno a lungo sostenuto, abbiamo un accesso diretto all’intenzionalità corporea delle altre persone. La nostra interazione con le altre persone non comporta, a questo livello, né un processo inferenziale né una simulazione, ma semplicemente una forma di sintonizzazione (“attunement”) corporea. La spiegazione fornita da Gallagher e Zahavi dell’intersoggettività secondaria o di livello più alto si appoggia, invece, sulla “Narrative Practice Hypothesis” di Daniel D. Hutto (2007; 2008). In poche parole, Hutto ha sviluppato la visione di Bruner in un’ipotesi sullo sviluppo dei bambini, che acquisirebbero una “folk psychology” attraverso un’esposizione costante alle storie raccontate dagli adulti. Questa idea apre alla conclusione che le storie svolgono una funzione importante nella comprensione del comportamento di altre persone. Come spiegano Gallagher e Zahavi, “[in] the case of someone’s puzzling action, a narrative can facilitate understanding by filling in a ‘rationale’ when this is not immediately obvious” (2008: 194). Anche al di là della sua ipotesi sulla narrativa, Hutto – uno degli esponenti principali dell’enattivismo “radicale” – avrà un ruolo di primo piano nella mia indagine: nel suo lavoro sulla coscienza e sull’esperienza ha lanciato una serie di critiche decisive contro la teoria rappresentazionale della mente (Hutto 2000; Menary 2006).

Dopo aver introdotto il progetto neo-fenomenologico di Gallagher e Zahavi, vorrei accennare brevemente alla relazione tra scienza cognitiva di seconda generazione e tradizioni filosofiche – come

la fenomenologia e il pragmatismo – quasi del tutto neglette dall’approccio computazionale alla cognizione. Quest’ultimo, infatti, ha tratto ispirazione prevalentemente dalla filosofia analitica; ma, come riconoscono Gallagher e Zahavi, durante il ventesimo secondo “there [has been] very little communication going on between analytic philosophy of mind and phenomenology” (2008: 2). Se la situazione è cambiata radicalmente, è solo perché la scienza cognitiva di seconda generazione ha messo l’accento su problemi (l’esperienza, la coscienza, la corporeità) che sono sempre stati al centro dell’indagine fenomenologica. Il libro di Gallagher e Zahavi tenta proprio di mettere in rapporto la ricerca scientifico-cognitiva su coscienza, sé, percezione, azione, e comprensione degli stati mentali di altre persone con le intuizioni di filosofi come Husserl, Heidegger, Sartre e Merleau-Ponty⁶. Altrove, Gallagher (2009) ha discusso più in dettaglio i precursori della scienza cognitiva di seconda generazione, menzionando – oltre a Heidegger e Merleau-Ponty – anche John Dewey, la cui concezione dell’esperienza come interazione sembra anticipare l’idea di “accoppiamento strutturale” di Varela, Thompson e Rosch. Come vedremo, *Art as Experience* di Dewey fa da sfondo alla mia lettura di *Rayuela* di Julio Cortázar. Infine, un altro pensatore che appare di frequente tra i precursori della cognizione situata e “embodied” è William James. Per esempio, in un capitolo del suo *The Meaning of the Body* (2007), Johnson usa il lavoro di James per riflettere sul legame inestricabile tra concetti e percezione. Ed ecco i commenti di Johnson sulla filosofia pragmatista di James e Dewey: “If logic doesn’t merely fall down from the Platonic heavens above, then it must surely rise up from our embodied experience as functioning organisms within changing environments. Better than anyone before or since, James and Dewey say that the recognition of this fact requires a serious reconsideration of the very nature of human concepts, thinking, reasoning, logic, and mind” (2007: 102). Le parole di Johnson segnalano inequivocabilmente l’importanza dei cambiamenti che stanno avendo luogo all’interno delle scienze cognitive.

⁶ Kathleen Wider (1997) ha compiuto un altro tentativo di collegare la scienza cognitiva di seconda generazione con la fenomenologia, prestando particolare attenzione alla teoria dell’embodiment di Sartre.

0.2.2 La narratologia cognitiva: I tre approcci

Piegando le scienze cognitive all'esplorazione teorica della narrativa, il mio studio segue una tendenza precisa della narratologia post-classica, la cosiddetta "narratologia cognitiva". Per cominciare, è utile chiedersi cosa sia la narratologia post-classica. Come il nome stesso suggerisce, è la nuova veste della teoria della narrazione dopo il declino dello strutturalismo⁷. Il seguente brano, tratto da *Story Logic* di David Herman, è indicativo della linea programmatica della narratologia post-classica: lo scopo del suo volume, scrive Herman, è di "promote the development of an enriched theory of narrative that draws on concepts and methods to which classical narratologists did not have access, or that they did not integrate into their research" (2002: 92). Non c'è dubbio che la scienza cognitiva occupi una posizione dominante tra questi nuovi "concetti e metodi". Almeno tre dei lavori più rappresentativi della narratologia post-classica – *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (1991) di Marie-Laure Ryan, *Towards a "Natural" Narratology* (1996) di Monika Fludernik, e lo stesso *Story Logic* (2002) di Herman – attingono alla scienza cognitiva: l'intelligenza artificiale è alla base della seconda metà del libro di Ryan, la narratologia "naturale" di Fludernik è fondata sulla teoria dei frames di Schank e Abelson (1977), mentre *Story Logic* di Herman trae ispirazione da varie nozioni scientifico-cognitive, tra cui quelle di "scripts", "plans" e "schemata".

Nonostante la popolarità crescente degli approcci cognitivi alla narrativa, la narratologia cognitiva rimane – però – un campo diversificato e privo di scopi o metodi fondanti (vedi Fludernik 2010: 1-6; Herman 2009a). Ciò è tutto tranne che sorprendente, specie se consideriamo la varietà di approcci interni alla stessa scienza cognitiva – di cui spero di aver dato un assaggio nella sezione precedente. Forse, come suggerirò nel capitolo 8, sarebbe impossibile (e controproducente) stabilire un ambiente di lavoro più coerente per la narratologia cognitiva. Ma questo non significa che dovremmo abbandonare ogni tentativo di mappare questo territorio, ovviamente. In questa sezione, vorrei proporre di distinguere tra tre approcci alternativi a quello che è stato chiamato il "nesso di

⁷ *Narratologies* (1999) di Herman è il primo libro che cerca di mappare le nuove direzioni della narratologia post-classica. Più recentemente, in *An Introduction to Narratology* (2009), Fludernik ha presentato una visione d'insieme aggiornata della disciplina.

narrativa e mente” (vedi Herman 2009b): l’approccio che chiamerò “analogico”, quello “processuale”, e quello “funzionale” (vedi figura 1).⁸ Una puntualizzazione necessaria è che questi approcci non si escludono a vicenda, in quanto sono un fatto di accentuazione più che di suddivisione in compartimenti stagni. E tuttavia, tracciare questa distinzione mi consente di mostrare come la mia indagine dell’esperienza del lettore si relaziona ad altre linee di ricerca narratologica.

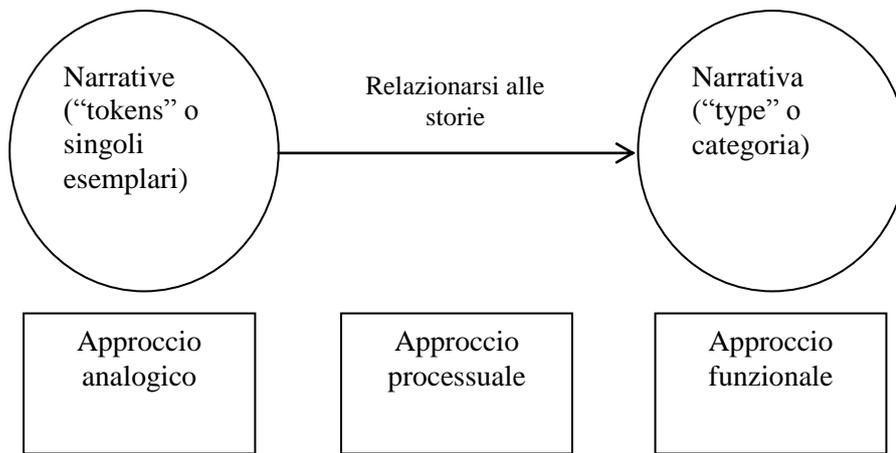


Figura 1: I tre approcci al nesso di narrativa e mente

In breve, l’approccio analogico si concentra sull’analisi dei processi mentali dei personaggi in singoli esemplari (“tokens”) di narrativa – in storie, o in gruppi di storie (per esempio, il romanzo del Settecento). L’approccio funzionale si occupa della funzione cognitiva della narrativa come “type” o categoria⁹. Infine, l’approccio processuale colma il divario tra gli altri due esaminando i processi mentali alla base dell’interazione testo-interprete, e in che modo questi processi consentono alla narrativa di svolgere la sua funzione cognitiva.

Cominciamo dall’approccio analogico, in cui i narratologi studiano i meccanismi di funzionamento delle menti finzionali a partire da ricerca sulle menti reali. *Towards a “Natural” Narratology* di Fludernik, con la sua idea fondante che l’esperienzialità della narrativa è la “quasi-mimetic evocation of real-life experience” (1996: 12), appartiene a questa categoria. Altri esempi sono *Fictional Minds* (2004) e *Social Minds in the Novel* (2010) di Alan Palmer e, in parte, *Why We Read Fiction?* (2006) di Lisa Zunshine – in parte perché il libro di Zunshine, come suggerisce il titolo,

⁸ Una tipologia simile è stata proposta recentemente da Marie-Laure Ryan (2010).

⁹ Sulla distinzione tra “types” e “tokens”, si veda Wetzel (2011).

affronta anche il problema della funzione dei testi di finzione. Tutti questi studiosi insistono sull'importanza della rappresentazione di processi mentali nella narrativa. Benché ci sia una notevole continuità tra questo tipo di approccio e gli studi classici sulla presentazione della coscienza dei personaggi nelle opere di finzione (vedi Cohn 1978; Leech e Short 1981), l'adozione di modelli scientifico-cognitivi ha corretto alcune delle limitazioni della narratologia classica. Per esempio, prima della svolta cognitiva, i narratologi hanno generalmente messo in primo piano l'interiorità dei personaggi (da qui l'insistenza su etichette come "flusso di coscienza" e "monologo interiore") e la componente verbale del pensiero, applicando di fatto le stesse categorie alla presentazione delle parole pronunciate dai personaggi e a quella dei loro pensieri.

Al contrario, il libro di Palmer (2004) ha un'inclinazione esternalista: abbracciando una visione esternalista della mente, l'autore evidenzia il continuum tra pensiero e azione. Nelle sue parole, "much of the thought that takes place in novels is . . . purposeful, engaged, social interaction" (2004: 59). Palmer sottolinea anche il ruolo del narratore nell'intrecciare le azioni dei personaggi con i loro pensieri; ciò lo conduce a rivalutare la funzione di quello che chiama il "thought report" (il "monologo narrato" di Cohn [1978]) – la presentazione, mediata dal narratore, dei pensieri dei personaggi. In sostanza, Palmer sostiene che la mente si estenda oltre la pelle (o piuttosto oltre il cranio), comprendendo l'intera rete di relazioni tra soggetto, mondo, e altre persone. Inoltre, l'autore mostra che l'accesso del lettore alle menti finzionali è dato non solo direttamente, ma anche indirettamente, attraverso le inferenze del lettore a proposito degli stati psicologici dei personaggi (Palmer sposa così una versione della "theory theory"). Nei romanzi, come nella vita reale, l'attribuzione di stati mentali ad altri può essere tanto affidabile quanto l'attribuzione di stati mentali a noi stessi: anche quando il narratore non "cita" i pensieri dei personaggi, i lettori possono inferire i loro stati mentali dalle loro azioni.

Perché chiamare questo approccio "analogico"? Perché, nelle parole di Uri Margolin, esso presuppone "a basic affinity between actual and fictional minds when it comes to information processing" (2003: 281). Nell'introduzione al suo libro, Palmer stesso scrive: "I regard fictional discourses as the norm, and then I investigate whether or not the use of real-mind discourses can illuminate our study of them" (2004: 23). Chiaramente, ha senso applicare teorie cognitive a

personaggi finzionali soltanto supponendo un'affinità tra il funzionamento delle menti reali e quello delle menti finzionali. A priori, non c'è nessuna ragione per presupporre questa analogia – se non per il fatto che tutti i lettori, in un certo senso, sono portati a farlo. Lo abbiamo visto nella prima sezione di questa introduzione: i lettori tendono a ricostruire i personaggi finzionali *come se* fossero non costellazioni di parole, ma creature dotate di vita mentale propria (vedi Zunshine 2006: 22; Vermeule 2010).

Qui l'approccio analogico si sovrappone al processuale – all'approccio che esamina i processi psicologici che costituiscono il nostro relazionarci alla narrativa. In questo caso l'accento cade non sulla mente dei personaggi ma su quella del lettore: la domanda, cioè, è come funziona l'atto di lettura, specialmente per quanto riguarda le conoscenze che i lettori applicano ai testi, le emozioni suscitate dalle storie, e così via. Storicamente, questo approccio può essere ricondotto alla concezione dell'opera d'arte avanzata – su basi fenomenologiche – da Roman Ingarden (1973 [1931]), secondo cui ogni testo è una struttura schematica concretizzata dal lettore. Si tratta di un esempio di approccio processuale *ante litteram*, dal momento che la scienza cognitiva non esisteva negli anni Trenta del Novecento, quando la teoria di Ingarden è stata elaborata. Uno dei primi riferimenti diretti alla scienza cognitiva è contenuto, invece, in *Lector in fabula* (1979) di Umberto Eco, dove si sostiene che i lettori fanno ricorso a “frames” cognitivi per trarre inferenze dai testi. Più in generale, le nozioni di “frame” e “script”, derivate da un testo fondamentale di Schank e Abelson (1977)¹⁰, hanno riscosso grande successo nella prima fase della narratologia cognitiva: oltre ai già citati *Possible Worlds* (1991) di Ryan e *Story Logic* (2002) di Herman, che ne fanno ampio uso, vale la pena ricordare un articolo di Manfred Jahn, “Frames, Preferences, and the Reading of Third Person Narratives” (1997), dove l'autore tenta di riformulare le situazioni narrative di Franz Karl Stanzel (1979; 1984) alla luce della teoria dei “frames”. Per esempio, la narrazione eterodiegetica con focalizzazione interna è un “frame”

¹⁰ In breve, un “frame” è una rappresentazione attraverso cui strutturiamo un dominio dell'esperienza – per esempio, il “frame” del ristorante. Uno “script”, invece, è una sequenza di azioni associata con un “frame” particolare – per esempio, ordinare un pasto in un ristorante. Per una rilettura critica del lavoro di Schank e Abelson, vedi Sternberg (2003).

che i lettori conservano finché è compatibile con i dati testuali (questa è quella che Jahn chiama “primacy rule”); ma quando, per spiegare nuovi dati, i lettori sostituiscono il vecchio “frame” con uno nuovo, questo può anche reinterpretare i dati testuali precedenti (“recency rule”). In sostanza, Jahn attira l’attenzione sulla dinamica della lettura, insistendo su “the hermeneutic interplay between top-down (frame-determined) and bottom-up (data-determined) cognitive strategies” (1997: 464).

Questa concettualizzazione del processo di lettura si riallaccia a quello che Wolfgang Iser, nel suo *The Act of Reading* (1978), uno dei classici della “reader-response theory”, ha chiamato l’“effetto feedback”: “in literature – scrive Iser –, where the reader is constantly feeding back reactions as he obtains new information, there is . . . a continual process of realization, and so reading itself ‘happens’ like an event” (1978: 68). Non c’è dubbio che, insieme a Ingarden, Iser potrebbe essere visto come uno degli antecedenti degli approcci cognitivi alla letteratura (vedi Hamilton e Schneider 2002). Ma mentre Jahn sembra seguire Iser nel proporre un modello puramente speculativo dei processi di lettura, altri studiosi contemporanei si sono rivolti alla ricerca empirica. Questa è una nuova, promettente direzione di ricerca all’interno dell’approccio processuale, ben esemplificata dal volume di Marisa Bortolussi e Peter Dixon, *Psychonarratology* (2002).¹¹ In conclusione, l’approccio processuale ambisce a sviluppare una teoria cognitiva della ricezione (vedi Eder 2003).

Per ultimo, l’approccio funzionalista cerca di stabilire la funzione della narrativa nel contesto più vasto della cognizione. Come abbiamo visto nella sezione precedente, la produzione di Jerome Bruner ha spianato la strada per questo tipo di indagine. In un importante articolo intitolato “The Narrative Construction of Reality”, Bruner mette in evidenza il legame tra narrativa come discorso e narrativa come forma di pensiero, sostenendo che “we organize our experience and our memory of human happenings mainly in the form of narrative – stories, excuses, myths, reasons for doing and not doing” (1991: 4). Sia filosofi che narratologi hanno preso spunto dalle teorie di Bruner. Ho già menzionato la “Narrative Practice Hypothesis” di Hutto, incentrata sulla funzione che le storie hanno nel dotare i bambini di una “folk psychology”, e più in generale nello spiegare le azioni di altre

¹¹ Anche questa linea di ricerca empirica ha precedenti importanti prima del cognitivismo, per esempio nell’opera di I. A. Richards (1930) e Norman Holland (1975).

persone. Tra i narratologi, Herman (2003) ha sostenuto che le storie sono “strumenti per pensare” e “artefatti cognitivi”. La seconda espressione deriva da una teoria di Edwin Hutchins (1995), nota come “cognizione distribuita”. Secondo Hutchins, la cognizione non ha luogo solo “dentro la testa”, ma è parzialmente distribuita nell’ambiente, attraverso artefatti cognitivi come orologi, computer e altri dispositivi protesici che ci aiutano a venire a patti con il mondo. Allo stesso modo, le storie distribuiscono l’intelligenza “[by] facilitating more or less sustained and far-reaching blends between the individual and his or her environment” (Herman 2003: 184). Raccontare una storia significa colmare il divario tra il sé, il mondo, e altre persone: le storie sono strumenti per la produzione di senso perché sono inserite in un contesto sociale e culturale.

Inoltre, nel suo *Basic Elements of Narrative* (2009b), ispirandosi ancora una volta alle idee di Bruner, Herman suggerisce che la narrativa ha un’altra funzione vitale, quella di costituire il nostro sé (il soggetto dell’esperienza). “[Given] the first-person ontology of conscious mental states, narrative – Herman dichiara – bears crucially on one’s relation with one’s own as well as others’ minds” (2009b: 157). In altre parole, secondo Herman c’è una somiglianza strutturale tra l’esperienza e la narrativa, dal momento che entrambe sono ancorate a una posizione spaziotemporale. Ciascuno di noi fa esperienza del mondo dalla sua particolare prospettiva; se le storie ci consentono di andare oltre questa prospettiva, è solo perché la loro natura è in sé stessa prospettica. Relazionarci a una storia ci invita, dunque, ad assumere un’altra prospettiva, producendo l’effetto che Herman (2002) chiama “deictic shift” (a sua volta analogo al “fictional recentering” di Ryan [1991]). La narrativa, Herman aggiunge, è “uniquely suited to capturing what the world is like from the situated perspective of an experiencing mind” (2009b: 157).

Discutendo la proposta di Herman, secondo cui la narrativa svolge un ruolo cognitivo fondamentale, abbiamo quasi chiuso il cerchio: dopo tutto, siamo partiti dalla tesi di Fludernik e Palmer, secondo cui la rappresentazione dei processi mentali dei personaggi svolge un ruolo di primo piano nella narrativa. C’è una differenza di accento tra queste due posizioni: rispetto all’espressione “il nesso di narrativa e mente”, Herman sembra mettere in primo piano la parola “mente”, esaminando il ruolo delle storie nella costituzione del sé (in un approccio funzionale). Al contrario, sia Fludernik (1996; 2003) che Palmer (2004) mettono in primo piano la parola “narrativa”, sostenendo che la

rappresentazione del funzionamento di menti finzionali *come* menti reali è fondamentale per le storie (secondo quello che io chiamo “approccio analogico”). Per quanto mi riguarda, vorrei porre l’accento sulla parola “e”, per così dire, concentrandomi su come l’esperienza prodotta dalla lettura può mediare tra le esperienze che i lettori attribuiscono ai personaggi finzionali e l’esperienza stessa – in parte costruita narrativamente – dei lettori. Come vedremo, eseguendo le esperienze che attribuiscono ai personaggi, i lettori possono generare cambiamenti all’interno del loro sfondo esperienziale. Ciò che rende possibile questo “impatto” è il fatto che sia l’esperienza dei personaggi che l’esperienza dei lettori sono, fino a un certo punto, costituite da racconti. Perciò, il mio approccio appartiene al campo processuale, anche se farò incursioni nei territori confinanti.

La mia scommessa è che il concetto di “esperienza” rappresenta un *passpartout* per risolvere alcuni dei problemi associati con il nesso di narrativa e mente. Nei capitoli seguenti cercherò di districare le complessità di questo nesso attingendo a lavori filosofici su esperienza e coscienza, e abbracciando la visione enattivista dell’esperienza come esplorazione attiva di un ambiente.

Parte I: Note per un'altra teoria dell'esperienzialità

"You think the stories are true?"

"No", Eric said.

"Then why do you spread them?"

"For the tone, of course"

"For the edge"

"For the edge. The bite. The existential burn"

Don DeLillo, *Underworld*

1. “The Existential Burn”: La narrativa e lo sfondo

Questo studio è dedicato all’esperienza del relazionarci alla narrativa. Per dare il via alla mia indagine, vale la pena chiedere perché mai relazionarci alla narrativa dovrebbe avere un aspetto esperienziale. Una risposta semiseria potrebbe essere che la narrativa ha una proprietà che la rende adatta ad essere esperita. Chiamiamo questa proprietà “esperienzialità”. Come potremmo descrivere l’esperienzialità? A mio parere, non in termini indipendenti dai singoli fruitori (lettori, spettatori, ecc.) di una storia. È ragionevole credere che l’acqua avrebbe la stessa composizione chimica anche in assenza di osservatori; pertanto, avere due atomi d’idrogeno e uno d’ossigeno è una proprietà della sostanza nota come “acqua”. Ma la disponibilità ad essere esperita non è una proprietà della narrativa in questo senso. Dobbiamo mettere proprietà come “essere adatto a essere esperito” in una classe diversa da proprietà come “avere due atomi d’idrogeno e uno d’ossigeno”. Lo scienziato cognitivo Daniel C. Dennett – un nome che ho già pronunciato nell’introduzione, e che ripeterò spesso in queste pagine – ci dà un’etichetta per la seconda classe: le proprietà “amabili”. Un oggetto non può avere una proprietà “amabile” indipendentemente dalle “proclivities, susceptibilities, or dispositions of a class of observers, so it really makes no sense to speak of the existence of lovely properties in complete independence of the existence of the relevant observers” (1991: 380). Perciò, è improbabile che arriveremo mai a capire cos’è l’esperienzialità della narrativa senza fare riferimento ai suoi fruitori: nonostante tutti i nostri tentativi, finiremo sempre per descrivere come una storia appare a noi stessi (è possibile, teoricamente, descrivere una storia in modo che tutti i suoi fruitori siano d’accordo sulla descrizione – ma questo è un altro problema). Tutto ciò dovrebbe essere ovvio – ma teniamo a mente, comunque, che se l’esperienzialità della narrativa esiste, è una proprietà “amabile”, cioè dipende sempre dai fruitori della narrativa stessa.

Uno dei motivi per cui le osservazioni del precedente paragrafo sono semiserie è che, come tutti i lettori che hanno una qualche familiarità con la narratologia contemporanea sapranno, il termine “esperienzialità” è già in uso negli ambienti narratologici. Si tratta di un conio di Monika Fludernik, la quale – nel suo *Towards a “Natural” Narratology* – ha introdotto questo concetto per parlare della “quasi-mimetic evocation of real-life experience” (1996: 12) che caratterizza la narrativa. A prima

vista, la definizione di Fludernik non sembra intercambiabile con quella che ho proposto, provvisoriamente, qui sopra: la disponibilità della narrativa ad essere esperita. In parte, la causa è da cercare nel fatto che la mia definizione di esperienzialità non spiega molto; non dice, per esempio, quali aspetti del nostro relazionarci alla narrativa la rendano adatta ad essere esperita. In parte, il problema sta nella definizione stessa di Fludernik, che non è abbastanza “amabile”, cioè non assegna un’importanza sufficiente al fruitore della narrativa – questa, per lo meno, è la mia linea di argomentazione in questo capitolo, e ancora nel capitolo 6. Non sono comunque l’unico a prendere le distanze da come Fludernik affronta il problema dell’esperienzialità: Jan Alber (2002) ha già mostrato che la trattazione di Fludernik è affetta da una certa vaghezza teorica. In questo capitolo vorrei eliminare almeno una parte di questa vaghezza proponendo una ridefinizione radicale del concetto di esperienzialità – una ridefinizione che spianerà la strada per l’indagine più meticolosa della nostra interazione immaginativa con le storie che eseguirò nella seconda parte di questo lavoro. A mio parere, uno dei difetti principali dell’analisi di Fludernik è il suo vedere l’esperienzialità come *la* caratteristica fondante della narrativa.

Nella sezione 1.1, proverò a convincere il lettore che questa è una mossa inefficace: per impostare correttamente il problema dell’esperienzialità, dobbiamo mettere a fuoco il rapporto tra narrativa e esperienza. È sbagliato stringere troppo il nodo, sostenendo che la narratività e la rappresentazione dell’esperienza sono, di fatto, la stessa cosa¹. Questo è l’argomento delle sezioni 1.1.1 e 1.1.2. Passerò poi a un altro aspetto dell’esposizione di Fludernik che trovo problematico: la sua insistenza su una concezione rappresentazionale dell’esperienzialità minimizza l’importanza delle coscienze che sono *realmente* coinvolte nella narrazione – in altre parole, la coscienza di chi produce e di chi riceve una storia (ecco perché l’esperienzialità di Fludernik non è abbastanza “amabile”). Muoverò questa obiezione nella sezione 1.1.3 al fine di preparare la ridefinizione di esperienzialità che proporrò nella sezione 1.2. Facendo tesoro di un’intuizione di David Herman, spiegherò perché l’esperienzialità dovrebbe essere vista come l’impatto delle storie sullo sfondo esperienziale del

¹ Gerald Prince (2003 [1987]) è stato uno dei primi studiosi a usare il termine “narratività” per designare la qualità che fa di un oggetto semiotico una storia.

fruitore. Più forte l'impatto, più grande l'esperienzialità: se fosse possibile compilare una classifica di esperienzialità, le storie letterarie – e dunque dotate di valore artistico – sarebbero in genere nella parte alta. Cercherò anche di mostrare perché l'impatto della narrativa sfrutta quello che John Searle ha chiamato lo “sfondo” dell'esperienza: prendendo spunto da uno dei maestri della “reader-response theory”, quel Wolfgang Iser che ho già citato nell'introduzione, definirò l'effetto delle storie altamente esperienziali come una ristrutturazione dello sfondo esperienziale di chi le riceve. Infine, la sezione 1.3 prende la mia lettura di un romanzo breve di Samuel Beckett, *Company*, come un esempio concreto dell'impatto della narrativa: mostrerò come l'esperienza corporea del lettore può essere assorbita dal testo e usata come veicolo per ristrutturare il suo sfondo esperienziale. Ciò mi consentirà di approfondire quello che a mio avviso è – su questo punto concordo con Fludernik – uno degli elementi fondanti dell'esperienza, l'embodiment.

1.1 Una critica dell'approccio di Fludernik

1.1.1 Zoom sull'esperienzialità

Benché sia stata quasi universalmente acclamata per la sua originalità, l'idea di Fludernik che l'esperienzialità è la proprietà fondamentale della narrativa (più fondamentale anche dei rapporti temporali e causali) non è stata esaminata abbastanza attentamente. Meir Sternberg, per esempio, ha espresso un giudizio negativo su questa idea, definendo il ricorso all'esperienzialità da parte di Fludernik “odd” (2001: 122). D'altra parte, Sternberg ha lasciato la sua critica quasi senza argomentazione, guadagnandosi la risposta di Alan Palmer: “I find it very difficult to conceive of a narrative that does not involve fictional mental functioning or experientiality, and I therefore find it odd that Sternberg finds it odd that Fludernik should argue that experientiality is fundamental to narrative” (2004: 32). Palmer ha certamente ragione, ma la sua risposta non sembra aiutare veramente la causa di Fludernik: la narrativa potrebbe coinvolgere l'esperienzialità senza essere definita da essa, come i sogni REM comportano il sonno senza che le due cose siano identiche.

Questa ambiguità risale alla trattazione dell'esperienzialità da parte di Fludernik – la quale, a mio avviso, fonde due linee di argomentazione che dovrebbero essere tenute separate. Una è l'idea che l'esperienzialità (nel senso di “esperienza rappresentata”) possa essere identificata con la

narratività². Chiamerò questo “esperienzialismo forte” a proposito della narrativa. Nelle parole di Jens Eder, la “key basic feature of being narrative is, Fludernik argues, experientiality, the representation of human experience at the level of the plot and its narrative presentation” (2003: 291). Il risultato è che la rappresentazione dell’esperienza viene elevata a condizione necessaria e sufficiente per la narrativa; la narratività, secondo Fludernik, “can emerge from the experiential portrayal of dynamic event sequences which are already configured emotively and evaluatively, but it can also consist in the experiential depiction of human consciousness *tout court*” (Fludernik 1996: 30). Inevitabilmente, Fludernik sostiene che i resoconti fattuali (“reports”) mostrano un “degree zero of *narrativity*” (1996: 28), dal momento che sono privi di esperienzialità. La seconda linea di argomentazione di Fludernik è di raggio più ampio. Questo “esperienzialismo debole” consiste nel mettere in relazione la narrativa con l’esperienza umana e fornisce le basi naturali (e cognitive) della teoria della narrazione esposta in *Towards a “Natural” Narratology*. Questa idea è apparentata con importanti studi sulla narrativa conversazionale, come quelli di William Labov (vedi Labov e Waletzky 1967), e con il principio della linguistica cognitiva secondo cui il linguaggio è radicato nell’interazione esperienziale e corporea con l’ambiente (vedi sezione 0.2.1). Fludernik stessa scrive che “feature that is . . . most basic to experientiality is *embodiment* . . . 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” (1996: 30). Quindici anni dopo la pubblicazione del libro di Fludernik, le prove empiriche dell’embodiment delle facoltà cognitive sono ancora più convincenti (vedi Gibbs 2005; e vedi anche la sezione 0.2.1 di questo lavoro) – al punto che, in retrospettiva, il porre la questione dell’embodiment in relazione alla narrativa da parte di Fludernik è davvero pionieristico. E tuttavia, ciò non autorizza a concludere che la narratività dovrebbe essere identificata con l’esperienzialità. Una cosa è dire che la narrativa è a vari livelli intrecciata con l’esperienza umana, e che riflette il suo fondamentale embodiment. Un’altra cosa è dire che la narratività *consiste* nella

² Palmer ripropone l’idea di Fludernik scrivendo: “Narrative fiction is, in essence, the presentation of fictional mental functioning” (2004: 4).

rappresentazione dell'esperienza. Mentre sono pronto ad accettare la prima linea di argomentazione, e anzi cercherò di svilupparla nella sezione 1.2, vorrei prendere le distanze dalla seconda, per le ragioni che illustrerò nelle prossime pagine: da un lato, la conseguenza sgradita dell'identificare narratività e rappresentazione dell'esperienza è che troppe cose rientrano nella categoria "narrativa" (sezione 1.1.2); dall'altro lato, credo che ci sia qualcosa di sbagliato nell'idea che la narrativa in quanto tale *rappresenta* l'esperienza (sezione 1.1.3).

1.1.2 Pubertà di Edvard Munch è una storia?

Jan Alber è uno dei pochi studiosi ad avere offerto una critica dettagliata della teoria di Fludernik³. L'ha fatto insistendo sulla vaghezza dell'esperienzialismo forte di Fludernik a proposito della narrativa: per esempio, Alber sostiene che – poiché i testi lirici rappresentano, generalmente, l'esperienza del poeta – “it is impossible to distinguish between narrative and lyrical texts, or to determine the different grades of narrativity, on the basis of experientiality” (2002: 68). Nel complesso, “Fludernik’s definition of narrative is . . . too broad. Because she attempts to include almost every text in her definition . . . the term ‘narrative’ becomes meaningless. The more a term includes, the less it means” (2002: 69). In tutta probabilità, dunque, la narrativa non è altro che la rappresentazione *narrativa* dell'esperienza, e abbiamo bisogno di altri criteri, più tradizionali, per decidere quali oggetti possono essere interpretati come storie. I sospetti principali sono, per citare Gregory Currie, “focus on highly interrelated persons, their actions, motives, and fortunes, richness in causal connectedness and connectedness by thematic unity” (2010: 37). Non dovremmo dimenticare che la narrativa, a differenza dell'acqua, non è un genere naturale: non esisterebbe in assenza di osservatori umani. La narrativa è ciò che passa *per* narrativa in una certa occasione, e questo dipende sempre dal contesto e dalle intenzioni di coloro che la producono e la ricevono. Ciò implica che non basta *un* criterio per definire, a priori, cos'è la narrativa. Non a caso, nel suo *Basic Elements of Narrative*, Herman ha sviluppato un approccio scalare alla narratività: è una combinazione di fattori a determinare il grado di narratività di un artefatto, e dunque la sua centralità all'interno della categoria

³ Più recentemente, Nilli Diengott (2010) ha sottolineato le contraddizioni del modello di Fludernik, criticando i recensori inglesi di *Towards a “Natural” Narratology* per non averle colte.

“narrativa”. Benché, come sosterrò nella sezione 1.2, anche l’esperienzialità possa avere gradi diversi, non può – da sola – svolgere il lavoro di definire la narrativa, per la semplice ragione che molte cose rappresentano l’esperienza senza essere considerate storie nella maggior parte dei contesti.

Come Alber stesso nota, la teoria della narrazione di Fludernik è strettamente legata alla visione di Käte Hamburger, secondo cui “narrative is the one and only form of discourse that can portray consciousness, particularly *another’s* consciousness, from the inside” (Fludernik 1996: 27). Pur essendo pronto ad ammettere che la narrativa è in una relazione privilegiata con l’esperienza e con il suo prerequisito, la coscienza, ho seri dubbi sull’idea che raccontare una storia sia l’*unico* modo per avere accesso all’esperienza di un’altra persona. Si prenda, per esempio, *Pubertà* di Edvard Munch. Sarebbe estremamente forzato dire che questo quadro è (o racconta) una storia. Eppure, è indubbio che l’opera di Munch esprime l’esperienza della ragazza dall’interno. La nudità e la fragilità del suo corpo adolescente, l’ombra minacciosa che proietta, il giallo malato del muro – tutti questi elementi sembrano veicolare il mondo per come la ragazza ne fa esperienza. Dunque, guardare questo quadro invita gli spettatori a confrontarsi con la vita interiore della ragazza. Ma se la rappresentazione dell’esperienza non è un’esclusiva delle storie, non vedo come potrebbe definire, da sola, cos’è la narrativa. Così, pur includendo l’esperienzialità tra i suoi elementi di base della narrativa, Herman ha sottolineato che gli altri elementi di base (“situatedness”, “event sequencing” e “worldmaking/world disruption”) “[should not be] be subordinated to [experientiality] as somehow less fundamental – as Fludernik’s model prima facie implies” (2009b: 185).

Ciò che non dovrebbe passare inosservato, inoltre, è che la trattazione dell’esperienzialità di Herman ne comporta una tacita, ma non per questo meno significativa, ridefinizione. Nelle sue stesse parole, l’esperienzialità è “the impact of narrated situations and events on an experiencing consciousness” (2007: 256). La differenza tra questa formulazione e quella di Fludernik sta nel fatto che Herman fa a meno dell’idea di rappresentazione. Nella prossima sezione, cercherò di spiegare perché la mossa di Herman è importante – e in un certo senso necessaria – per mettere a fuoco la relazione tra narrativa ed esperienza.

1.1.3 Non così facile: Esperienza, narrativa, rappresentazione

Per cominciare, vorrei mostrare che la teoria dell'esperienzialità di Fludernik non è compatibile con le pratiche narrative "naturali" che forniscono le basi della sua narratologia – la quale, in breve, non passa il test della narrativa conversazionale. Una varietà di fonti, tra cui il libro sulla narrativa quotidiana di Elinor Ochs e Lisa Capps (2001), mi aiuteranno a impostare questo problema. Le storie conversazionali rappresentano l'esperienza? La risposta dipende, ovviamente, dal significato che attribuiamo alle parole "rappresentare" e "rappresentazione". Fludernik non fa nessuna dichiarazione esplicita su questo punto, ma sembra ricorrere a una teoria mimetica – benché una "radically constructivist", nelle parole di Alber (2002: 58). Abbiamo già visto che Fludernik caratterizza l'esperienzialità come una "quasi-mimetic evocation of real-life experience" (1996: 12), aggiungendo che il realismo "closely corresponds to a mimetic representation of individual experience that cognitively and epistemically relies on real-world knowledge" (1996: 28). Avanzero un'argomentazione più stringente contro le teorie rappresentazionali dell'esperienzialità nel capitolo 6, dove tenterò di spiegare perché i lettori attribuiscono un'esperienza ai personaggi, e perché sarebbe meglio non intendere quest'esperienza in termini rappresentazionali. Per ora mi limiterò a sostenere che la visione rappresentazionale non è *sufficiente* per rendere conto dell'esperienzialità del nostro rapportarci alle storie.

Cominciamo dalla dedizione di Fludernik alla causa mimetica: nell'assenza di ulteriori precisazioni sul significato della parola "quasi-mimetico" nella sua definizione di esperienzialità, il "mimetico" è tutto ciò che ci rimane. Benché Fludernik operi con una nozione piuttosto sofisticata di mimesi (derivata da Paul Ricoeur [1984]), la mia impressione è che non ne metta in luce le conseguenze con sufficiente chiarezza per quanto riguarda l'esperienza. In primo luogo, Fludernik sembra sottovalutare il fatto che, nel rappresentare e dunque – in una concezione mimetica (vedi Oatley 1999) – nel simulare l'esperienza, la narrativa la sottopone a un importante trattamento cognitivo. In una prospettiva evuzionistica, Michelle Scalise Sugiyama ha argomentato che, per i nostri antenati, la narrativa funzionava "as a virtual reality, enabling [them] to acquire knowledge useful to the pursuit of fitness without undertaking the risks and costs of first-hand experience" (2001a: 223-224). Tuttavia, è difficile capire come ascoltare le storie di altre persone potesse avere un

valore di adattamento per i nostri antenati se non integriamo l'idea che la narrativa è una forma di simulazione con un'altra idea: le storie conversazionali estraggono informazioni contestualmente rilevanti dall'esperienza, e le rielaborano in modo contestualmente significativo. Ciò implica che le storie conversazionali non sono solo rappresentazioni dell'esperienza, ma anche tentativi di comprenderla. Per citare Ochs e Capps, “conversational narrators strive to make sense of life events in light of their desire for both coherence and authenticity of experience, and often the two conflict” (2001: 156). Indubbiamente, le storie davano ai nostri antenati un vantaggio evolutivo perché fornivano loro una struttura coerente per portare alla luce il senso di un'esperienza. Per esempio, le storie trasmettevano informazioni su cosa i membri di un gruppo potevano o non potevano fare: se qualcuno raccontava di aver rischiato la morte avvicinandosi troppo all'accampamento di un gruppo nemico, gli altri ci avrebbero pensato due volte prima di fare altrettanto.

Mar e Oatley chiamano la funzione interpretativa della narrativa “astrazione”, sostenendo che è una componente centrale delle storie conversazionali: “the abstraction of experience found in stories evokes, through various mechanisms that depend on imagery and literary language, a simulative experience that allows for the compelling and efficient transmission of social knowledge” (2008: 187). Analogamente, Herman ha mostrato che la narrativa “affords representational tools for addressing the problem of how to chunk the ongoing stream of experience into bounded, cognizable, and thus usable structures” (2003: 173). In sostanza, sostenere che tutte le storie rappresentano l'esperienza in modo “quasi-mimetico” rischia di far passare in secondo piano la funzione cognitiva della narrazione – il fatto che, come il famoso martello di Heidegger, le storie sono parte dello strumentario o “Zeug” che usiamo nel nostro relazionarci ermeneutico al mondo (Heidegger 1967 [1927]: §15; vedi capitolo 8).

Ma ci sono altre due ragioni per pensare che la teoria rappresentazionale di Fludernik sottovaluti la complessità della relazione tra narrativa ed esperienza. La prima riguarda quello che nella prossima sezione chiamerò lo sfondo dell'esperienza. Si consideri un altro esempio di narrativa quotidiana: potrei raccontare a qualcuno di un'esperienza importante che ha segnato la mia infanzia. Ciò che fa la mia storia non è tanto *rappresentare* un'esperienza passata quanto cercare di catturare come questa esperienza ha interagito con il mio sfondo esperienziale, cambiando radicalmente la mia

visione del mondo. Per di più, il modo in cui racconto questa storia è inevitabilmente legato alle mie circostanze presenti, ai miei valori, alla mia sensibilità di oggi. Nelle parole di Ochs e Capps: “Prototypical narratives of personal experience articulate events in the past that are relevant to both the present and the future” (2001: 197). In breve, non è possibile narrare quest’esperienza indipendentemente dalla mia attitudine odierna – un punto, questo, che rimanda a un noto problema narratologico: la difficoltà di distinguere tra il livello della storia e il livello del discorso nei contesti di narrazione in prima persona (vedi Jahn 1996: 245-246; Shen 2002: 230). Ancora Ochs e Capps: “In . . . narrative interactions, a past experience is treated not as self-contained and complete but rather as an unfinished business that kindles a (re)thinking of possible and anticipated experience” (2001: 197).

Come cercherò di spiegare nei prossimi capitoli con l’aiuto degli enattivisti, l’esperienza non è un’entità statica e oggettuale che può essere inclusa in una storia; è un campo di relazioni che circonda sia il narratore che la narrazione (e, a vari livelli, il pubblico – tornerò su quest’idea nella prossima sezione). In realtà, Fludernik dimostra di sapere questo perfettamente quando scrive che “[in] narrating . . . experience . . . after-the-fact evaluations become important as a means of making narrative experience relevant to oneself and to others” (1996: 29). Eppure, non vedo come questa intuizione potrebbe andare d’accordo con la sua idea che l’esperienzialità della narrativa è solo un fatto di rappresentazione. Dal mio punto di vista, l’esperienzialità dipende dal coinvolgimento delle storie nel più vasto progetto esperienziale della vita di chi le racconta – nel loro essere incluse nell’esperienza più che nel loro includerla. L’asserzione di Herman, che definisce l’esperienzialità come “the impact of narrated situations and events on an experiencing consciousness”, è più plausibile di quella di Fludernik, dal momento che – sostituendo la parola “rappresentazione” con “impatto” – sottolinea la continuità tra gli eventi narrati e l’esperienza di chi li narra. In genere, nelle storie conversazionali l’esperienza non è affatto rappresentata – è l’esperienza della persona che sta di fronte a noi mentre racconta la sua storia e intreccia gli eventi passati con il suo sé presente.

La terza ragione per cui il resoconto dell’esperienzialità di Fludernik è inadeguato è che *presuppone* che l’esperienza possa essere facilmente rappresentata in termini narrativi. Ma questo è tutto tranne che ovvio: l’esperienza si può prestare ad essere narrata; può anche essere, entro certi limiti, organizzata dalle storie (come alcuni scienziati cognitivi hanno evidenziato – tornerò su questo

punto nei capitoli 3, 6 e 8), ma non è, di per sé, di carattere narrativo. In un articolo importante, a cui farò riferimento ripetutamente in questo lavoro, Richard Menary ci ricorda che siamo soggetti “embodied”, e che le nostre storie sono costruite “out of a sequence of embodied experiences and perceptions” (2008: 83). In un certo senso, dunque, nonostante la partenza promettente, Fludernik non va fino in fondo nell’esplorare il problema dell’embodiment. Non c’è nessun modo diretto in cui le esperienze di base, corporee possono essere “rappresentate” dai testi narrativi: si può supporre, anzi, che l’astrazione dell’esperienza causata dalla narrativa risulti nella perdita di parte dello spessore percettivo e emotivo dei nostri contatti con il mondo. Gli autori di storie letterarie devono lavorare duramente per recuperare parte di questo spessore attraverso metafore e altre costruzioni linguistiche elaborate che giocano sulla familiarità del lettore con la sua esperienza corporea – come cercherò di mostrare nella sezione 1.3, e più distesamente nella seconda parte di questo studio. Per ora, è sufficiente dire che la relazione tra esperienza e narrativa è ben più intricata di quanto la descriva Fludernik – e questo mi pare già da solo un argomento convincente per definire la narratività su altre basi che l’esperienzialità. Eppure, tenendo presente questi avvertimenti, vale senz’altro la pena esplorare la connessione tra narrativa ed esperienza; e uno dei meriti considerevoli di Fludernik è l’aver sollevato questo problema.

1.2 Verso una ridefinizione di esperienzialità

1.2.1 Mosse preliminari

In questa sezione cercherò di ancorare l’esperienzialità della narrativa al campo esperienziale in cui le storie sono – come tutti gli artefatti umani – invischiate. Tutte le storie sono immerse nell’esperienza, ma solo alcune possono avere un effetto su di noi – in altre parole, hanno la capacità di ristrutturare il nostro sfondo esperienziale. Il risultato è che l’esperienzialità può avere vari gradi, a seconda della forza dell’impatto di una storia sulla coscienza di chi si relaziona ad essa. In secondo luogo, sosterrò che questo impatto ha una certa struttura, e che esaminare questa struttura ci può insegnare qualcosa su ciò che le storie e l’esperienza hanno in comune, e sul perché il nostro relazionarci ad alcune storie ha un grado maggiore di esperienzialità.

Prima di procedere, però, vorrei prevenire una domanda: quando dico che le storie possono avere un impatto sulla coscienza di coloro che si relazionano ad esse, di chi sto parlando esattamente? Come abbiamo visto, Fludernik si concentra esclusivamente sull'esperienza rappresentata; scrive, infatti, che “(narrative) experientiality always implies – and sometimes emphatically foregrounds – the protagonist’s consciousness” (1996: 30). Tuttavia, anche a prescindere dalle perplessità che circondano il rappresentazionalismo di Fludernik, non dovremmo dimenticare che soltanto nella narrazione di esperienze personali (come la maggior parte delle storie conversazionali) l'esperienza del protagonista coincide con l'esperienza di chi racconta. In tutti gli altri casi, e specialmente nelle storie di finzione, è di vitale importanza tracciare una distinzione tra l'esperienza di chi racconta e l'esperienza che attribuiamo ai personaggi, visto che la seconda è solo una costruzione immaginativa. Così, usare le esperienze (o coscienze) dei personaggi come lente per esaminare l'esperienzialità della narrativa in generale è problematico, poiché quelle esperienze non sono sempre autonome. In un primo approccio all'esperienzialità, dovremmo concentrarci invece sulle esperienze che hanno una ricaduta diretta sulla narrativa: quelle di chi produce e di chi riceve un racconto. Nel capitolo 3, prenderò spunto da un articolo di Herman, “Narrative Theory and the Intentional Stance” (2008), per cercare di mostrare come autore e lettore, nel loro relazionarsi alle storie, possano condividere un'esperienza che può avere conseguenze sulla loro visione del mondo. Per ora, tuttavia, vorrei evitare la questione delicata dell'autore e concentrarmi invece sul lato – meno controverso – della ricezione, appropriandomi delle intuizioni di teorici del “reader-response”, in particolare Wolfgang Iser, e di narratologi cognitivi interessati all'approccio che ho chiamato “processuale” nell'introduzione.

Questa precisazione è anche più importante perché nel resto di questo capitolo (e di questo studio) non mi occuperò di storie conversazionali. La mia ipotesi di lavoro qui è che alcune storie – specialmente quelle letterarie o dotate di un certo valore estetico – tendono ad avere un grado più alto di esperienzialità delle storie che raccontiamo nelle nostre interazioni quotidiane con altre persone. La ragione è da cercare nel fatto che l'impatto delle narrazioni letterarie sulle coscienze di coloro che le leggono e le scrivono può essere profondo – per dirla altrimenti, questi testi hanno una capacità superiore di ristrutturare lo sfondo esperienziale di coloro che si relazionano ad essi (vedi capitolo 8).

Conosco poche persone istruite che rimarrebbero indifferenti di fronte all'*Amleto*: questa storia – attraverso le scelte linguistiche e stilistiche oltre che di contenuti dell'autore – fa domande che la maggior parte di noi trova avvincenti per via del modo in cui interagiscono con il nostro sfondo esperienziale⁴. Non voglio dire che il valore estetico *consiste* necessariamente in un alto grado di esperienzialità (benché forse si potrebbe sostenere qualcosa del genere). Piuttosto, la mia affermazione è predittiva: le storie esteticamente significative sono, di solito, nella parte alta di una classifica di esperienzialità.

Un vantaggio importante della mia presa di distanze dall'esperienza rappresentata è che l'esperienzialità viene liberata dai confini delle teorie mimetiche tradizionali. Uno degli svantaggi principali del modello di Fludernik è che può rendere conto delle storie solo riducendole a un improbabile mondo “naturale”, mediato da parametri cognitivi come TELLING, EXPERIENCING, e VIEWING (vedi Fludernik 1996: 37). Ma poiché questi parametri sono spesso messi in discussione da opere sperimentali o di avanguardia, la narratologia di Fludernik non ha grande successo nell'affrontare i problemi che questi testi pongono. Questa critica, ora alla base della cosiddetta “narratologia innaturale”⁵, è stata originariamente espressa da Alber nel suo tentativo di applicare i principi di Fludernik a un'opera sperimentale di Beckett, “Lessness”. Il risultato di un'interpretazione “naturale” di questo testo è insoddisfacente, e Alber deve riconoscere che “reading of ‘Lessness’ should be liberated from the confines of experientiality, i.e. the feasible, the logically consistent, and humanly plausible, and instead concentrate on the text’s otherness, on its monstrosity, on the role of chance and chaos” (2002: 70). Sono d'accordo, ed è per questo che credo che l'esperienzialità delle storie dovrebbe essere districata dall'idea di rappresentazione; dipende, in primo luogo, dal modo in cui le storie possono influenzare l'esperienza di chi le produce e le riceve. In *questo* senso, non si può negare che l'opera di Beckett sia altamente esperienziale, come l'interpretazione stessa di Alber dimostra: dopo tutto, la mostruosità, il caso e il caos fanno parte dell'esperienza umana, e dicendo che “Lessness” è una meditazione su questi temi l'interprete restituisce questo testo all'esperienza senza

⁴ Un'idea, questa, su cui tornerò nel capitolo 8.

⁵ Vedi Richardson (2006) e Alber et al. (2010).

assumersi l'ulteriore onere della mimesi. Nella sezione 1.3, mi rivolgerò ad un'altra opera della produzione tarda di Beckett, *Company*, illustrando come l'autore faccia leva sull'embodiment del lettore per ristrutturare il suo sfondo esperienziale. Prima, però, vorrei dire qualcosa di più su questo sfondo.

1.2.2 Lo sfondo e l'impatto della narrativa

Si sente spesso dire che relazionarsi alla narrativa è o dà un'esperienza. L'espressione "l'esperienza della lettura", per esempio, è molto diffusa negli studi letterari. Eppure, credo che le implicazioni di questa idea non siano state esplorate fino in fondo. Almeno in parte, ciò è dovuto alla vaghezza del termine "esperienza", che si potrebbe riferire a eventi così diversi come la visione di un bicchiere mezzo pieno di un liquido, da un lato, e la scomparsa di un amico di vecchia data, dall'altro. Questa distanza in fenomenologia e scala non dovrebbe impedirci, però, di riconoscere che alcune caratteristiche strutturali dell'esperienza rimangono invariate in tutte le modalità sensoriali e in tutti gli stati coscienti. In questa sezione, vorrei mostrare come una di queste caratteristiche – l'esistenza di uno sfondo di tutte le nostre esperienze – abbia una ricaduta sul nostro relazionarci alla narrativa.

L'idea dello Sfondo – con la maiuscola – risale a *Intentionality* (1983) di John Searle, e in particolare al suo resoconto delle "condizioni di soddisfazione" di stati mentali intenzionali come i desideri o gli "speech acts". Nel suo *The Rediscovery of the Mind* Searle ha allargato questa idea in una teoria generale dei presupposti non rappresentazionali che guidano la nostra interazione con il mondo: "Think of any normal slice of your waking life: You are eating a meal, taking a walk to the park, writing a letter, making love, or driving to work. In each case the condition of possibility of the performance is an underlying Background competence" (1992: 195). Searle spiega che lo sfondo include sia abilità fisiche come correre, seguire con lo sguardo un oggetto in movimento e muovere un braccio – abilità "common to all normal human beings in virtue of their biological makeup" (1983: 143-144) – sia capacità determinate culturalmente: "skills, stances, preintentional assumptions and presuppositions, practices and habits" (1983: 154)⁶. Come scrive Ralph Pred nel suo tentativo di costruire una filosofia del flusso jamesiano dell'esperienza: "the background is active, it works, it

⁶ Per un aggiornamento recente alla teoria di Searle, vedi Hutto (2012a).

operates, it guides action and perception, it structures, is the organizing center of, current experience; experience is had not against a background of presuppositions and habits grounded in prior experience, but from the activated background” (2005: 118).

Insomma, sia nel vedere un bicchiere mezzo pieno di liquido sia nell’elaborare la morte di un amico la nostra esperienza entra in una fitta rete di presupposizioni e memorie di interazioni passate con il mondo. Nel semplice evento percettivo di vedere un bicchiere, lo sfondo consiste nella nostra familiarità con i bicchieri, la loro funzione, il modo in cui possono essere maneggiati, e così via – mentre l’urto emotivo della morte di un amico porta alla luce le nostre convinzioni più intime a proposito del significato dell’amicizia, della memoria, della vita umana. Nonostante il contrasto stridente tra queste due esperienze soggettive, entrambe si proiettano contro uno sfondo. Ma c’è di più: esaminare lo sfondo di queste esperienze ci permette non solo di vedere una certa somiglianza tra di loro, ma anche di spiegare le loro differenze nei termini dell’*impatto* che hanno sul nostro sfondo. Questo impatto è insignificante nel caso del bicchiere mezzo pieno di liquido, devastante nel caso della morte di un amico intimo, che ci può toccare profondamente e può avere un effetto sulle nostre convinzioni, portandoci – in qualche caso – a rivederle in modo consapevole. Il punto che vorrei sottolineare qui è che sia la reazione emotiva spontanea che l’adozione di una posizione più distaccata, razionale, nei confronti della morte del nostro amico sono tentativi di fare senso della nostra esperienza che sfociano – con vari gradi di consapevolezza – in una ristrutturazione del nostro sfondo esperienziale⁷. Sentiamo di essere cambiati, ci sentiamo diversi dalle persone che eravamo prima di avere quest’esperienza, secondo il processo di autocostruzione che Pred (ispirandosi a William James) ha chiamato “I-me dialectic”: ogni pensiero – ogni esperienza o “I” – ha il potenziale di influenzare la nostra identità personale e sociale o “me” (Pred 2005: 24).

Come il lettore avrà capito, l’idea fondante del mio approccio all’esperienzialità della narrativa è che il nostro relazionarci alle storie è inseparabile dal nostro sfondo esperienziale. Tutte le storie originano da e sono proiettate in uno sfondo dell’esperienza, che include “patterns” di interazione fisica con il mondo, le qualità percepibili degli oggetti, forme e convenzioni

⁷ Sull’emozione come produzione di senso vedi Colombetti (2010).

dell'interazione sociale, emozioni, ogni genere di credenza. I teorici del “reader-response” e dei mondi possibili hanno concepito questo sfondo come l’“enciclopedia culturale” (Eco 1979) che i lettori usano per integrare le informazioni testuali con delle conoscenze extratestuali. Ma si noti che questo “riempire gli spazi bianchi” non è solo un fatto di conoscenza concettuale, poiché comporta una certa familiarità con la posta in gioco dell'esperienza umana, con il significato emotivo dell'essere innamorato, scoraggiato, malato, con ciò che è desiderabile e ciò che non lo è, con quello che bisognerebbe e non bisognerebbe fare in certe situazioni – in breve, con tutte le cose che i bambini imparano attraverso l'esperienza e attraverso un'esposizione costante alla cultura. Si consideri la seguente barzelletta, presa più o meno a caso da Internet:

A security man has a dream that the plane his boss is supposed to take the next day is going to crash. When he wakes up he calls his boss at home and tells him. Insanely enough, the boss listens to him and decides not to take the plane.

The next day, according to the young man's words, the plane crashes. The relieved boss calls the young man to his office and gives him a reward – and then fires him. Curious as to why he is fired, the man asks his boss. The boss replies, “You were sleeping on the job”.

Nella sua semplicità, questa storia contiene riferimenti a vari aspetti dell'esperienza umana: la sua ironia emerge dal conflitto tra alcune aspettative (se qualcuno salva la vita di un altro, dovrebbe essere premiato) e altre aspettative (se qualcuno trascura i propri doveri sul lavoro, rischia di essere licenziato), contro lo sfondo di alcune presupposizioni culturali (i sogni possono prevedere il futuro, i superiori possono essere autoritari). Qualcuno che non fosse al corrente dei significati culturali del sogno, che non sapesse che avere un lavoro è altamente desiderabile, o che ignorasse il valore della vita umana non capirebbe affatto questa barzelletta – e ciò spiega perché programmare un robot in modo che sorrida dopo aver letto un testo come questo sfiora l'impossibile. La narrativa ha senso solo nel contesto dell'esperienza umana.

Il risultato è che, in quanto artefatti creati dagli uomini a beneficio di altri uomini, tutte le storie sono immerse nell'esperienza. A differenza di altri artefatti, però, le storie sono estremamente

flessibili nel simulare e astrarre tutte le sfere dell'esperienza umana, e perciò sembrano essere molto più intimamente legate all'esperienza. Questa, ovviamente, è solo metà dell'equazione: come le esperienze reali, gli eventi e gli esistenti messi in primo piano dalle storie possono interagire con il nostro sfondo in svariati modi. Alcune storie ci lasciano indifferenti come se guardassimo un bicchiere mezzo pieno di liquido; altre storie, come la barzelletta che ho appena citato, hanno un effetto blando su di noi, ci fanno sorridere prima di scivolare nella dimenticanza; altre storie ancora hanno un impatto che – pur essendo meno drammatico della morte di un amico – è almeno paragonabile a un'esperienza importante. Insomma: tutte le storie sono invischiate nel nostro sfondo esperienziale, ma solo alcune di esse fanno qualcosa di questo sfondo, incidendo sulle nostre convinzioni e aspettative, modificando la nostra visione del mondo.

Il “feel” esperienziale che risulta dall'impatto di una storia su coloro che la ricevono (lettori, spettatori) è ciò che propongo di chiamare “esperienzialità”. Nessun teorico ha descritto questo processo – la ristrutturazione della nostra esperienza – con la precisione di Wolfgang Iser nel suo classico *The Act of Reading*. Traendo spunti dall'opera di Edmund Husserl e Roman Ingarden e dalla critica letteraria fenomenologica di Georges Poulet, Iser ha anticipato gran parte della mia argomentazione in queste pagine: “As the new, foregrounded theme can only be understood through its relation to our old, backgrounded experiences . . . it follows that our assimilation of the alien experience must have retroactive effects on that store of experience” (1978: 155). “[Every] text – Iser aggiunge – constitutes its own reader” (1978: 157) procurando al lettore delle esperienze che prendono temporaneamente il posto della sua stessa identità. Più cautamente, ciò implica che i testi possono avere un effetto significativo sull'esperienza del lettore, portando eventualmente a una trasformazione nel sistema di valori che definisce la sua identità (vedi capitolo 8).

Infine, nelle ultime pagine del suo libro, Iser illustra il concetto di “negatività” – “[the] basic force in literary communication, and as such [one] to be experienced rather than explained” (1978: 226). Nonostante il linguaggio come sempre un po' oscuro di Iser, la negatività (che include, ma non coincide con, i “blanks” testuali) sembra risiedere nella forza retorica delle domande poste dai testi letterari ai loro lettori. A volte una domanda può essere ben più sconvolgente di un'asserzione, e le opere letterarie – attraverso la loro negatività – sembrano mettere in pratica questo principio. In

questo modo, Iser ci invita a considerare l'impatto esperienziale delle storie letterarie come l'effetto destabilizzante di una domanda aperta. Ed è proprio a causa della sua apertura che la negatività, in quanto "enabling structure", consente ai testi di interagire con – e ristrutturare – lo sfondo esperienziale di lettori diversi (Iser 1978: 230). Ci avviciniamo per questa via a un problema delicato: in che misura la ristrutturazione dell'esperienza dei lettori è un fatto individuale, e in che misura essa è condivisa tra più lettori? Una domanda, questa, simile a quella di James Phelan: "can we *experience* the same books in similar ways?" (2007: x). È innegabile che una storia può risuonare con l'esperienza personale di un lettore più profondamente che con quella di altri lettori, avendo così un effetto più pronunciato sulla sua visione del mondo. Ma d'altra parte dobbiamo riconoscere che alcune storie pongono le loro domande in un modo sufficientemente aperto da coinvolgere molti lettori diversi. Fino a un certo punto, il nostro sfondo esperienziale è condiviso biologicamente e culturalmente con altri, e questo spiega perché alcune storie sembrano avere un effetto marcato non solo su un individuo, ma su un'intera comunità – anche se l'esperienza di ciascun lettore è ristrutturata in modo leggermente diverso, a seconda della sua storia personale. Nella prossima sezione, cercherò di mostrare – attraverso un'interpretazione di *Company* di Beckett – come una storia possa attingere allo sfondo più universale, la nostra familiarità con il nostro corpo; sollevare così un problema cruciale in questo lavoro, quello dell'embodiment.

1.3 Come far leva sul corpo: *Company* di Beckett

Come abbiamo visto nella sezione 1.1.1, il concetto di embodiment ha un ruolo di primo piano nella trattazione di Fludernik dell'esperienzialità. Nella sua critica della narratologia di Fludernik, Alber ha mosso un'obiezione contro il suo approccio all'embodiment, che vorrei prendere in considerazione qui per evitare malintesi riguardo all'uso che farò di questo concetto nelle pagine seguenti. Con lo sviluppo del post-strutturalismo e del pensiero femminista, l'idea che il corpo è un "dato" biologico ha perso credibilità. Al suo posto, i teorici del femminismo hanno sostenuto che il nostro accesso al corpo è culturalmente mediato: l'embodiment non può essere visto in astrazione dal discorso culturale da cui è avvolto. Pensatori come Judith Butler (1993) sono arrivati a dichiarare che il corpo umano è solo una costruzione discorsiva. Muovendosi in questa direzione, Alber ha suggerito

– nell’articolo citato sopra – che “both postmodernist literature and poststructuralist thought . . . call the very existence of a biological core and a minimal cognitive basis into question, and look at human beings as free-floating signifiers” (2002: 69-70).

Per ragioni piuttosto ovvie, questa idea e gli approcci cognitivi all’embodiment sono in rotta di collisione. Tuttavia, non dobbiamo dimenticare che anche molti teorici del femminismo hanno scartato asserzioni simili a quella di Alber come troppo radicali, attirando l’attenzione invece – in un contesto fenomenologico – all’esperienza vissuta del proprio corpo (vedi Lennon 2010: §6). Quest’esperienza è influenzata profondamente da pratiche socio-culturali, ma è comunque esperienza del proprio corpo in quanto parte concreta e vivente di sé, non in quanto discorso. In altre parole, non siamo obbligati a scegliere tra una concezione cognitivo-biologica e una culturale dell’embodiment: la fenomenologia ci può aiutare a trovare una via di mezzo tra questi estremi. Ed è proprio questa l’opzione che vorrei scegliere in questo lavoro, alla luce del rapporto privilegiato tra fenomenologia e scienza cognitiva di seconda generazione, cui il mio studio si ispira (vedi sezione 0.2.1). Maurice Merleau-Ponty, per esempio, scrive che “tout est fabriqué et tout est naturel chez l’homme, comme on voudra dire, en ce sens qu’il n’est pas un mot, pas une conduite qui ne doive quelque chose à l’être simplement biologique – et qui en même temps ne se dérobe à la simplicité de la vie animale” (1945: 221)⁸. Se questo è vero, l’obiezione di Alber manca il bersaglio: il collegamento tracciato da Fludernik tra embodiment ed esperienzialità può essere mantenuto anche all’interno di un approccio culturale all’embodiment. Nella mia interpretazione, è sulla familiarità del lettore con l’esperienza corporea che Beckett gioca nel suo *Company* – un romanzo breve pubblicato nel 1979, nove anni dopo “Lessness”, il testo guida di Alber.

Company sembra portare in primo piano l’identificazione percettiva del lettore con il protagonista fin dalle prime parole: “A voice comes to one in the dark. Imagine” (1996: 3). Commentando questo incipit, Shlomith Rimmon-Kenan si chiede: “Is ‘Imagine’ a quotation of the

⁸ “[Nell’uomo] tutto è fabbricato e tutto è naturale, nel senso che non c’è una parola, una condotta la quale non debba qualcosa all’essere semplicemente biologico – la quale, al tempo stesso, non si sottragga alla semplicità della vita animale” (2003: 261).

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" (1996: 94). La narrazione in seconda persona ci ha abituato a questo tipo di ambiguità (Herman 2002: cap. 9; Brian Richardson 2006: cap. 2), ma il testo di Beckett lo complica ulteriormente, coinvolgendo l'immaginazione di lettore e personaggio. A chi chiede il narratore di immaginare, al personaggio o ai lettori? Ovviamente, non c'è modo di rispondere a questa domanda, e il testo si sviluppa sulla sua indecidibilità. Questo aspetto diventa ancora più evidente mano a mano che il protagonista – il quale, veniamo a sapere, è disteso supino nel buio – comincia ad immaginare altre posizioni corporee. Come argomenterò nella seconda parte di questo lavoro, i lettori non possono fare a meno di immaginare le esperienze del personaggio sulla base della loro stessa esperienza corporea, e ciò finisce per rafforzare il legame tra le immaginazioni del lettore e quelle del personaggio. Il mio suggerimento, dunque, è di leggere il riferimento di Rimmon-Kenan a un "parallel" tra le posizioni del personaggio e del lettore letteralmente, come se le immaginazioni del personaggio – e perciò la sua esperienza vissuta del suo corpo – fossero fatte coincidere con quelle del lettore. A sua volta, questo produce un effetto disorientante sul lettore.

Per capire questo effetto, dobbiamo dire qualcosa di più sulla posta in gioco nel testo di Beckett. La voce che si rivolge al protagonista – o al lettore? – in seconda persona descrive ora la sua situazione presente, ora scene tratte da quello che supponiamo essere il suo passato: "As for example when he hears, You are on your back in the dark. Then he must acknowledge the truth of what is said. But by far the greater part of what is said cannot be verified. As for example when he hears, You first saw the light on such and such a day" (1996: 3). Questi quadri in seconda persona sono intrecciati con i pensieri del personaggio, presentati in terza persona da un narratore eterodiegetico: "Another trait [of the voice is] its repetitiousness. Repeatedly with only minor variants the same bygone. As if willing him by this dint to make it his. To confess, Yes I remember" (1996: 10). Leggendo queste riflessioni abbiamo spesso l'impressione che il personaggio stia inventando delle cose per puro bisogno di compagnia. Per esempio, egli ipotizza che la voce non si rivolga a lui, ma a un'altra persona che – come lui – è sdraiata sulla schiena nel buio. Allude anche ad altre figure: un "cankorous other" (forse il narratore eterodiegetico?), un "crawling creator", un "deviser". Anche Rimmon-Kenan – il critico

che più si è dedicato a un'analisi dettagliata di questi personaggi – deve riconoscere che la via d'uscita più semplice da questa confusione è dire che il protagonista “has invented the creator (the cankerous other) as a devised deviser, as well as the voice and himself” (1996: 97). In realtà, è questa una possibilità che il personaggio stesso sembra sfiorare a un certo punto: “Deviser of the voice and of its hearer and of himself. Deviser of himself for company. Leave it at that. He speaks of himself as of another. He says speaking of himself, He speaks of himself as of another. Himself he devises too for company” (1996: 18).

Secondo la maggior parte degli interpreti, questa vertiginosa moltiplicazione di persone ha la funzione di esplorare il problema della soggettività. Carla Locatelli sostiene, per esempio, che *Company* rappresenti l'“io” come una finzione linguistica nutrita dal dialogo tra diversi sé. In effetti, troviamo in questo testo un “mixing of systems of designation converging on the same referent” (Locatelli 1990: 172) – il protagonista, che è insieme “deviser” (dell'ascoltatore, del suo creatore, di se stesso) e “devised” (dal suo creatore, da se stesso). Più recentemente, Debra Malina si è occupata della relazione tra metalessi⁹ e costruzione del soggetto nella produzione di Beckett. Il suo punto di partenza è l'idea post-strutturalista che il sé è una costruzione linguistica, e in particolare narrativa (avrò altro da dire su questa concezione nei prossimi capitoli). Beckett, sostiene Malina, aveva intuito il legame profondo tra narrativa e soggettività. I protagonisti delle sue opere tentano, per via di metalessi, di rompere la cornice narrativa – solo per generare *più* narrativa: “the subject engenders narrative, which in turn engenders the subject; Beckett's narrators are thus perpetually reborn in spite of themselves – they cannot die so long as language remains possible” (2002: 57). In *Company*, Beckett veicola questa idea ai suoi lettori intrappolandoli in un “fluid narrative level” (2002: 54) dove l'unica via di scampo dalla narrazione è la fine del linguaggio stesso. Non a caso “Alone” è l'ultima parola del racconto di Beckett, e un riconoscimento esplicito del fatto che il personaggio ha inventato tutto, incluso se stesso (il suo sé).

⁹ Nel senso narratologico introdotto da Genette (1972), la metalessi è la compenetrazione di piani narrativi logicamente distinti: un esempio classico è il racconto di Julio Cortázar “Continuidad de los parques”, in cui un assassino “esce” da una storia per uccidere colui che la sta leggendo (vedi Pier 2010).

Concordo pienamente con l'idea che *Company* di Beckett ponga un interrogativo sulla soggettività. Il problema delle letture di Locatelli e Malina, tuttavia, è che sembrano passare sotto silenzio l'importanza che il corpo del protagonista ha nel definire il suo sé. I numerosi riferimenti al corpo di cui questo testo è costellato non dovrebbero passare inosservati. Come il protagonista spiega all'inizio, tra le affermazioni fatte dalle voce solo quelle che hanno come oggetto la sua posizione corporea non possono essere falsificate, dal momento che coincidono con la sua consapevolezza propriocettiva del suo stesso corpo. Ciò sembrerebbe creare un conflitto tra la tendenza del protagonista a confabulare, distribuendo la sua identità tra una manciata di persone finzionali, e il suo embodiment. Mentre leggiamo, però, ci accorgiamo che l'immaginazione del protagonista è sempre più dominata dal suo corpo. Dopo aver inventato un personaggio con la sua stessa postura, si chiede: "Is not one immovable enough? Why duplicate this particular solace? Then let him move. Within reason. On all fours. A moderate crawl torso well clear of the ground eyes front alert" (1996: 33-34). Per di più, il protagonista non riesce a smettere di pensare a quale posizione sarebbe la più "companionable": "Let him for example after due imagination decide in favour of the supine position or prone and this in practice prove less companionable than anticipated. May he then or may he not replace it by another? Such as huddled with his legs drawn up within the semicircle of his arms and his head on his knees. Or in motion. Crawling on all four" (1996: 19).

Questa insistenza sulle immaginazioni corporee del personaggio sottolinea la funzione-cardine del suo corpo come "centre d'action virtuel" (1945: 127)¹⁰, nelle parole di Merleau-Ponty, e come base del suo sé. Analogamente, i neuroscienziati Vittorio Gallese e Corrado Sinigaglia hanno sostenuto che il senso del sé ha radici corporee, essendo allacciato alla "pre-reflective consciousness of the body as one's own body" (2009: 748) e ai fili intenzionali che – attraverso l'immaginazione – legano il corpo all'ambiente. È questa coscienza pre-riflessiva che Beckett porta allo scoperto facendo immaginare al suo personaggio posizioni corporee che lui (o altri) potrebbero assumere. Anche nell'immaginazione, l'embodiment sembra inevitabile.

¹⁰ "Centro virtuale d'azione" (2003: 163, traduzione modificata).

C'è di più: la chiave del testo di Beckett è il suo incanalare l'inevitabilità dell'embodiment attraverso l'immaginazione degli stessi lettori. Per comprendere le descrizioni dettagliate dei movimenti corporei del protagonista, i lettori si affidano alla loro familiarità con il corpo e alla memoria di interazioni passate con l'ambiente. Come spiegherò in dettaglio più avanti, i lettori eseguono simulazioni mentali delle posizioni immaginate dal personaggio sulla base della loro stessa esperienza corporea. Ma oltre ad attingere all'embodiment del lettore, *Company* lo usa anche come punto di leva per produrre un effetto cognitivo sul lettore. Malina scrive che “the process of the reader's entrapment becomes more insidious in *Company*, which, from the outset, forces the reader to experience the disturbing psychological effects of a fluid narrative level” (2002: 54). Sviluppando l'idea di Malina, si può dire che il testo di Beckett deriva la sua forza dal modo in cui intrappola l'immaginazione dei lettori nel corpo del personaggio, procurando loro un'esperienza di puro embodiment. Perciò, nella mia interpretazione *Company* ci invita a ristrutturare la nostra esperienza rimuovendo gli strati linguistici e narrativi della costruzione del sé. Attraverso il nostro relazionarci al personaggio, Beckett ci chiede di esplorare le radici corporee della nostra soggettività, mettendo in pratica un'intuizione fenomenologica a proposito del sé corporeo¹¹.

È importante ricordare, però, che – come sottolinea Ulrika Maude – nonostante la loro apparente somiglianza la concezione del corpo in Beckett è profondamente diversa da quella di Merleau-Ponty: Beckett non vede nel corpo “a new locus of meaning” (Maude 2009: 22). Concordo con questa lettura: anche se, riducendo il sé linguistico e narrativo del personaggio (e, obliquamente, del lettore) a un nucleo di embodiment, *Company* ci offre una via di fuga dalla narrativa, non dovremmo considerare questa possibilità come un atto liberatorio ed esistenzialmente appagante. È, piuttosto, un graduale assottigliamento del significato – un processo, per citare un brano dal racconto, “lapped as it were in its meaninglessness” (1996: 45). In un certo senso, è veicolando questa mancanza di significato attraverso l'immaginazione corporea del lettore che *Company* si impone su di noi come un'esperienza sconcertante. Si può affermare senza dubbio, dunque, che il testo di Beckett ha un alto grado di esperienzialità.

¹¹ Vedi Bernini (2011) sulla trattazione da parte di Beckett di temi cognitivi.

1.4 Conclusione

Nel suo *Experiencing Fiction*, Phelan ha descritto l'esperienza della lettura come un'interazione tra i giudizi morali che esprimiamo a proposito dei personaggi e la dinamica temporale della narrativa: "As key elements of narrative experience, narrative judgments and narrative progressions are responsible for the various components of that experience, especially the significant interrelation of form, ethics, and aesthetics" (2007: 3). In questo capitolo ho cercato di andare ancora più a monte del modello di Phelan chiedendomi: perché relazionarsi alla narrativa ha un aspetto esperienziale? La mia risposta è basata sull'interazione tra la narrativa e lo sfondo esperienziale dei lettori – che ho delineato con l'aiuto del resoconto di Searle nella sezione 1.2.

Lo scopo di questa mossa teorica era rivisitare l'idea di Fludernik che l'esperienzialità – concepita in termini rappresentazionali e mimetici – è un tratto definitorio della narrativa. A differenza di Fludernik, ho insistito non sulla rappresentazione dell'esperienza umana nella narrativa, ma sul coinvolgimento della narrativa nella rete dell'esperienza umana, e sulla sua capacità di alterare la forma di quella rete. A mio avviso, i lettori e i teorici possono dire che un'esperienza è *rappresentata* in una storia solo perché attribuiscono quell'esperienza a un personaggio. Perciò, se vogliamo capire di più della rappresentazione dell'esperienza nella narrativa, possiamo solo cominciare dall'inizio – dal modo in cui le storie si appoggiano alla nostra familiarità con il mondo in quanto esperito da una coscienza. Credo che trattare le esperienze rappresentate come oggetti autonomi – e anzi fondare una definizione della narrativa su quella premessa – sia un passo falso.

Facendo leva su questo punto, la mia interpretazione di *Company* cerca di mostrare che il testo di Beckett usa la familiarità del lettore con l'esperienza corporea per portare alla luce il nucleo corporeo del sé. Leggere la storia di Beckett ci mette di fronte al legame inestricabile tra esperienza e embodiment. Infatti, dopo aver accettato l'idea che tutte le storie sono invischiare nelle – e attingono dalle – esperienze di coloro che si relazionano ad esse, possiamo esaminare ciò che alcune storie (in particolare quelle letterarie) *fanno* con queste esperienze. La narrativa, ho sostenuto, può avere un impatto sullo sfondo esperienziale di chi la riceve (e, probabilmente, anche di chi la produce) perché gioca sulle loro esperienze passate ricombinandole in modo innovativo e ponendo domande, come direbbe Iser. Queste domande possono essere così incisive da costringerci a cambiare, in modo più o

meno marcato, la nostra prospettiva sul mondo. Ma ciò non sarebbe possibile senza una frizione tra l'esperienza dei lettori e le storie stesse – una frizione che può causare l'“existential burn” del titolo di questo capitolo.

2. Esperienza, interazione, interpretazione in *Rayuela* di Julio Cortázar

Nel capitolo precedente, ho sostenuto che tutte le storie sono invischiate nell'esperienza umana, ma che solo alcune di esse hanno un impatto reale su quello sfondo esperienziale. In questo capitolo vorrei concentrarmi su quelle storie letterarie che possiedono un alto grado di esperienzialità, impostando la discussione sull'interpretazione che continuerò nella terza parte di questo lavoro – dove spiegherò che interpretare significa innalzare a un livello più alto di consapevolezza l'interazione tra una storia e il nostro sfondo. Quando interpretiamo, diventiamo consapevoli dell'interazione che ha avuto luogo lungo tutto il nostro relazionarci a una storia. Per ora, vorrei approfondire il concetto stesso di interazione introducendo le idee di due precursori dell'approccio enattivista all'esperienza, John Dewey e Donald W. Winnicott, e legandoli a una concezione specifica dell'interpretazione.

Attingerò a due fonti, due pietre miliari – rispettivamente – del pragmatismo e della psicoanalisi: *Art as Experience* (2005 [1934]) di Dewey e *Playing and Reality* (1982 [1971]) di Winnicott. Nonostante le differenze nel loro contesto storico e nella loro storia intellettuale, questi pensatori ci hanno consegnato una visione simile dell'esperienza, in quanto forma di interazione (Dewey) o di gioco (Winnicott). In breve, quello che queste concezioni dell'esperienza hanno in comune è che, insistendo sull'interazione e sul gioco, mettono in discussione il tradizionale confine filosofico tra soggetto e oggetto, io e mondo: essere nel mondo significa interagire o giocare con esso. Anticipando l'approccio enattivista all'esperienza (su cui tornerò più estesamente nel capitolo 4), questi pensatori hanno dipinto l'esperienza come un relazionarci attivo al mondo. Come vedremo, attraverso un'analogia tra le reazioni elementari di un organismo all'ambiente e il nostro rapportarci alle opere d'arte, Dewey richiama la nostra attenzione sul ritmo di “doing and undergoing” (2005: 221), attività e passività, che permea sia l'esperienza reale che l'esperienza estetica. D'altra parte, esaminando (dalla prospettiva della psicologia dello sviluppo) il rapporto tra bambino e madre, Winnicott ha avanzato la teoria dello “spazio potenziale” – lo spazio dove l'io stabilisce un contatto con il mondo attraverso il gioco. Tutte le volte che partecipiamo ad attività creative (come la fruizione di un'opera d'arte), facciamo ritorno a questo spazio potenziale.

Rispetto alla questione dell'esperienzialità della narrativa, il contributo di questo capitolo è sottolineare che il nostro relazionarci alle storie è esperienziale perché – esattamente come l'esperienza quotidiana – contiene un elemento di interazione e di gioco. È legittimo chiedersi, però, come sia possibile interagire o giocare con testi lineari – testi che non possiedono l'“interattività” fisica di nuovi *media* come i videogames¹. Per far luce su questo punto, bisogna prendere in considerazione il rapporto tra esperienza e interpretazione. Farò tesoro delle idee di Varela, Thompson e Rosch (gli iniziatori del progetto enattivista – vedi sezione 0.2.1) per mostrare che la produzione di senso è integrata all'esperienza. Per questa via, vorrei specificare la natura dell'interazione di Dewey e del gioco di Winnicott (che formano la struttura dell'esperienza) sostenendo che entrambe hanno una dimensione interpretativa: il nostro relazionarci alla narrativa, dunque, è interattivo sul piano dell'interpretazione. La mia ultima mossa consiste nell'associare la concezione dell'esperienza come interazione o gioco interpretativo con l'idea dello spazio potenziale, sostenendo che il rapporto tra lettori e testi narrativi può essere reso attraverso una metafora spaziale, quella dello “spazio interpretativo”. Il gioco del mondo al centro del romanzo di Julio Cortázar, *Rayuela* o in italiano *Il gioco del mondo* (2004 [1966]), è una variazione su questa metafora spaziale.

Infatti, in questo capitolo giustificherò la connessione tra esperienzialità, interazione/gioco e interpretazione obliquamente, attraverso una lettura dell'opera di Cortázar. Nella mia ipotesi, questo romanzo fa perno sul riconoscimento della somiglianza tra esperienza reale ed esperienza estetica, alludendo – per via metafinzionale – al ritmo di attività e passività descritto da Dewey e alla metafora spaziale di Winnicott. L'opera di Cortázar presenta l'esperienza come un relazionarsi attivo, ludico alle cose, che promette una “trascendenza orizzontale” (nelle parole di Mark Johnson), un'espansione del nostro mondo attraverso la creazione/scoperta del significato. Questo significato, però, non è collocato in una sfera superiore dell'esistenza: deve essere creato e scoperto al tempo stesso (questo paradosso è alla base della concezione di Winnicott dell'oggetto transizionale) nell'*hic et nunc*. Ma prima di ampliare la mia interpretazione di *Rayuela*, vorrei presentare le intuizioni sull'esperienza di

¹ Sull'interattività si veda il contributo ormai classico di Aarseth (1997). La questione del rapporto tra letteratura e nuovi *media* è affrontata da Mazzarella (2008).

Dewey e Winnicott, mettendole in relazione con l'interpretazione, in linea con l'enattivismo di Varela, Thompson e Rosch.

2.1 Dewey e Winnicott sull'esperienza

Cominciamo dalla teoria pragmatista dell'esperienza avanzata da Dewey nel primo capitolo del suo *Art as Experience* – un capitolo intitolato, significativamente, “The Live Creature”. In tempi recenti, c'è stata una ripresa di interesse per la filosofia di Dewey, in gran parte perché – come ho sottolineato nell'introduzione – sembra anticipare gli approcci di seconda generazione (cioè “embodied” e situati) alla cognizione². In effetti, insistendo sulla continuità tra esperienza ordinaria ed esperienza estetica, Dewey afferma che, se vogliamo capire l'arte, dobbiamo guardare all'esperienza di tutti i giorni, e in particolare al modo in cui gli organismi si relazionano al loro ambiente. Dewey argomenta che il rapporto tra organismo e ambiente non può essere descritto come un'immersione: “life – Dewey sottolinea – goes on in an environment; not merely *in* it but because of it, through interaction with it” (2005: 12). In che senso dobbiamo intendere, allora, l'idea di interazione? Dewey la descrive come un interscambio tra l'organismo e l'ambiente: l'organismo si affida all'ambiente per avere nutrimento, ma questo a sua volta lo espone ad alcuni pericoli, come diventare preda di altri organismi. Se questo “reaching out into the environment” ha successo, l'organismo raggiunge un equilibrio con l'ambiente (2005: 12). Ma si tratta di un equilibrio instabile, visto che la tensione iniziale (per esempio, la fame) si accumula nuovamente. Tuttavia, “the recovery is never mere return to a prior state, for it is enriched by the state of disparity and resistance through which it has successfully passed” (2005: 13). Questo significa che la “temporary alienation” sofferta dall'organismo è sempre fonte di crescita. In breve, l'interazione tra l'organismo e l'ambiente è una “relationship between doing and undergoing” (2005: 221), e costituisce la struttura fondamentale dell'esperienza.

Senza citare Dewey, nel loro *The Embodied Mind* (1991) Varela, Thompson e Rosch hanno delineato una concezione straordinariamente simile della relazione tra organismo e ambiente (o

² Vedi Gallagher (2009), Johnson (2007: 10-11) e Hutto (2010) per il parallelismo tra l'enattivismo e la teoria di Dewey dell'esperienza.

“accoppiamento strutturale”), aggiungendo che l’esperienza è inestricabilmente legata alla produzione di senso (vedi sezione 8.2.1). Insomma, un organismo ha un mondo perché interagisce con esso, e questa interazione ha un carattere interpretativo. Nelle parole di Steven Torrance, la cognizione, “conceived fundamentally as meaning-generation, arises from the sensorimotor coupling between organism and environment” (2005: 358). Ora, l’enattivismo fornisce un anello di giuntura tra l’esperienza di base (la relazione tra organismo e ambiente) e l’interpretazione, ma come possiamo trasporre questo modello sul piano, inevitabilmente più complesso, dell’interazione tra il lettore e una storia? Una risposta possibile è che il ritmo di attività e passività descritto da Dewey ha un’analogia nei meccanismi dell’interpretazione del testo. Secondo la posizione nota come “pluralismo” interpretativo, la stessa opera può essere interpretata in modi diversi; ciò non implica, però, che tutte le interpretazioni possibili di un’opera siano valide: come spiega Peter Lamarque, “few pluralists promote an interpretive free-for-all, most are concerned with objectivity, even ‘getting it right’” (2008: 165).

In altre parole, anche nella concezione pluralista che adatterò qui ci sono limiti all’interpretazione (vedi Eco 1990): in quanto fruitori di un’opera d’arte siamo almeno un po’ passivi, poiché siamo incapaci di determinarla pienamente (dirò di più su questo punto nel prossimo capitolo, dove mi occuperò delle intenzioni comunicative degli autori). Una lettura di *Anna Karenina* basata sull’idea che Anna non si suicida alla fine del romanzo è inevitabilmente sbagliata. Siamo liberi di interpretare il romanzo di Tolstoj, ma solo entro i limiti definiti dalle scelte dell’autore e dal nostro contesto culturale – o dall’interazione tra le due cose, se presupponiamo, assieme ai teorici del costruttivismo interpretativo, che “at least some of an object’s properties are constituted by interpretive practices” (Krausz 2002: 135). D’altra parte, non si può negare che c’è anche una componente attiva nell’interpretazione, se la concepiamo come l’assunzione di una prospettiva al tempo stesso coerente e illuminante su di un’opera (vedi Olsen 1987: 15). In conclusione, interpretare significa trasformare le limitazioni che un testo pone all’atto interpretativo in “affordances” o possibilità di interazione con esso.

L’idea di “affordance” risale a James J. Gibson (1979) e ci riporta alla somiglianza tra l’esperienza estetica e l’accoppiamento strutturale di organismo e ambiente: nella psicologia ecologica

di Gibson, le “affordances” sono le possibilità di interazione offerte da un ambiente. In altre parole, sembra che ci siano buone ragioni per fidarci dell’intuizione di Dewey secondo cui, nel suo combinare “doing and undergoing”, l’esperienza estetica è analoga all’esperienza ordinaria³.

Questa idea trova conferma nel modo in cui Wolfgang Iser ha parlato del “reader’s continual oscillation between involvement and observation” (1978: 128) nel suo classico *The Act of Reading*. La descrizione fenomenologica di Iser ricorda da vicino il resoconto dell’esperienza di Dewey. Iser chiama “Gestalten” le ipotesi del lettore a proposito del significato di un testo, e “alien associations” quegli elementi testuali che non possono essere integrati nella “Gestalt” del momento, ma che restano sospesi nello sfondo della coscienza del lettore. È la sintesi di “Gestalten” e “alien associations” che “enables the reader to dwell in the living world into which he has transmuted the text” (128), proprio come per Dewey l’esperienza comporta un ritmo di attività (“reaching out into the environment”) e passività (“temporary alienation”). Insomma, il coinvolgimento del lettore nei testi letterari (secondo Iser) ha la stessa impalcatura dell’interazione tra organismo e ambiente – un’impalcatura che, come sappiamo da Varela, Thompson e Rosch, ha un carattere interpretativo. L’insistenza degli enattivisti sulla dimensione significativa dell’incontro tra organismo e ambiente ci consente, allora, di colmare il divario tra la descrizione della “live creature” da parte di Dewey e la trattazione di Iser dell’atto di lettura⁴. Entrambi sono, dopo tutto, e nonostante le ovvie differenze, interazioni interpretative tra un soggetto (un organismo, un lettore) e qualcosa dato “là fuori” (un ambiente, un testo). In tutte queste teorie, avere un mondo significa, in senso forte, interagire con esso.

³ Ciò non significa, ovviamente, che l’arte si limiti a copiare la realtà. Quella che vorrei mettere in luce qui è una somiglianza *strutturale* (e non di contenuti) tra l’esperienza estetica e l’esperienza ordinaria. Questa somiglianza strutturale rende possibile *l’espansione* della nostra esperienza da parte dell’arte – un’idea (anch’essa risalente a Dewey) su cui insisterò più avanti in questo capitolo, e che costituisce, più in generale, uno dei fili conduttori di questo lavoro.

⁴ Quello che è interessante è che Iser stesso si è rivolto alla teoria di Varela (1979) della “recursive interaction” tra un organismo e l’ambiente nel suo *The Range of Interpretation* (2000). In quel libro, però, l’attenzione di Iser è non tanto per l’atto di lettura quanto per l’interpretazione della cultura.

Analogamente, l'idea che l'esperienza sia un relazionarsi ludico e interattivo con il mondo è al centro della teoria di Winnicott dello spazio potenziale. Secondo Winnicott, il gioco ha radici nella fase transizionale dello sviluppo del bambino – una fase che si colloca tra il “subjective and conceptual world” che caratterizza la prima fase e la seconda fase, in cui “objectivity and perceptibility” diventano possibili (1982: 151). Il gioco può essere descritto come un interscambio, o un'interazione, tra la realtà psichica del bambino e il mondo esterno. Nei primi giorni, per il neonato tutto è “me”; in un secondo momento, c'è una distinzione netta tra “me” e “non me”. La fase transizionale è la terra di nessuno tra queste due fasi: la funzione del gioco è precisamente quella di facilitare questa transizione mediando tra mondo interiore e realtà oggettiva attraverso l'apertura di quello che Winnicott chiama, metaforicamente, uno “spazio potenziale”. Questo spazio, però, sopravvive fino alla vita adulta come fonte di creatività: l'arte, la religione e più in generale le attività ludiche sembrano portarci indietro a questa zona intermedia. Nelle parole di Winnicott, c'è “a direct development from transitional phenomena to playing, and from playing to shared playing, and from this to cultural experiences” (1982: 51). Inoltre, il gioco nel senso di “play”⁵ sembra riflettere la struttura dell'esperienza stessa: “on the basis of playing is built the whole of man's experiential existence. . . . We experience life in the area of transitional phenomena, in the exciting interweave of subjectivity and objective observation, and in an area that is intermediate between the inner reality of the individual and the shared reality of the world that is external to individuals” (1982: 64). Ora, c'è una chiara somiglianza tra l'esperienza come interazione di Dewey e l'esperienza come gioco di Winnicott: in entrambi i casi, l'esperienza è una relazione pratica con il mondo. Vedremo meglio nel capitolo 4 che le posizioni di Dewey e Winnicott anticipano alcuni punti chiave dell'approccio enattivista all'esperienza.

Come ho mostrato più sopra, una possibilità per estendere questa concezione all'esperienzialità dei testi narrativi è quella di introdurre l'idea di interpretazione. È questo che cercherò di fare in questo capitolo, definendo la relazione del lettore con i testi narrativi come

⁵ Alludo qui alla distinzione, non riproducibile in italiano, tra “play” come gioco libero (“paidia”) e “game” come gioco strutturato da regole (“ludus”). Vedi Caillois (1958).

un'interazione interpretativa o – in alternativa – come un gioco con i loro significati. Adattando la teoria di Winnicott, parlerò dello “spazio interpretativo” come lo spazio in cui emerge l'esperienzialità del testo. Certamente, questa è soltanto una metafora per l'interazione tra testi e lettori; ma è una metafora spaziale degna di essere esaminata più attentamente, visto che la troveremo anche in *Foe* di Coetzee nel capitolo 9, oltre ad essere abbondantemente rappresentata in *Rayuela*.

2.2 Terza possibilità

Nella sezione precedente, ho esaminato i resoconti gemelli dell'esperienza offerti da Dewey e Winnicott, sottolineando che entrambi caratterizzano l'esperienza come un coinvolgimento attivo nel mondo. Nelle sezioni centrali di questo capitolo, cercherò di mostrare come queste teorie siano riecheggiate nel romanzo di Cortázar, che può essere letto come una riflessione sulla struttura dell'esperienza, ordinaria ed estetica. In particolare, sosterrò che il “lector cómplice” di Cortázar rimanda al ritmo di “doing and undergoing” descritto da Dewey (in questa sezione), e che nel romanzo ci sono numerose metafore spaziali dell'esperienza, tra cui il gioco del mondo o “rayuela” del titolo, che è una variazione sullo spazio potenziale di Winnicott (nella sezione 2.3). Infine, nella sezione 2.4, analizzerò una scena chiave del romanzo in cui questi due fili si riuniscono: la struttura dell'esperienza che sta alla base della figura del “lector cómplice” viene associata con uno spazio (il ponte di assi attraversato da Talita) che acquisisce un significato metaforico, rimandando alla qualità ludica dell'esperienza.

Come si sa, *Il gioco del mondo* è diviso in tre parti, l'ultima delle quali è costituita dai “capítulos prescindibles” (“capitoli di cui si può fare a meno”) secondo lo stesso autore. Tutti i capitoli sono numerati, e nella “tavola d'orientamento” all'inizio del romanzo Cortázar suggerisce due strategie di lettura: nella prima il lettore legge, in modo lineare, i capitoli della prima e della seconda parte, dall'1 al 56; nella seconda, invece, il lettore traccia un percorso a zig-zag che comprende la prima, la seconda e la terza parte del romanzo. È in uno dei frammenti della terza parte che lo scrittore finzionale Morelli propone una distinzione tra “lector cómplice” (lettore complice) e “lector hembra” (lettore femmina) (Cortázar 1984: 559-561). È risaputo che il lettore femmina di Cortázar ha sollevato un polverone a causa delle sue implicazioni sessiste, e che l'autore ha dovuto scusarsi di questa

etichetta (vedi Garfield 1981: 117); questo, però, non ci interessa direttamente qui. Un modo di interpretare questa distinzione è di sovrapporla alla distinzione tra lettori attivi e passivi: per esempio, Sharkey (2001) usa indifferentemente i termini “lector activo” e “lector cómplice”. Tuttavia, vorrei resistere a questa lettura, dal momento che il lettore complice di Cortázar sembra essere, al tempo stesso, attivo e passivo. Infatti, il romanzo pone il problema dell’esperienzialità della lettura descrivendo il lettore complice come “copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista” (1984: 560)⁶. Questo lettore va oltre la facciata del romanzo, dove “se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento)” (1984: 561).⁷ Non ci può essere dubbio, allora, sul fatto che il lettore complice è definito sia dalla sua attività (esplora lo spazio dietro la facciata del romanzo) che dalla sua passività (vive l’esperienza dell’autore, soffrendo con lui). Perciò la distinzione tra lettore complice e lettore femmina è meno chiara di quanto non appaia a prima vista. Se il lettore femmina è passivo (poiché – impariamo – si ferma alla facciata del romanzo) e il lettore complice è sia attivo che passivo, la distinzione di Morelli deve essere tripartita: deve essere una distinzione tra un lettore passivo (il lettore femmina), un lettore attivo (non nominato dal testo, ma confuso dalla maggior parte degli interpreti per il lettore complice), e un lettore che può essere sia attivo che passivo (il lettore complice). Non è un caso, dunque, che quest’ultimo sia introdotto dalle parole: “Posibilidad tercera: la de hacer un cómplice, una camarada de camino” (1984: 560).⁸

Secondo Sharkey (2001), la dicotomia tra lettori attivi e passivi è rispecchiata nella prima parte del romanzo attraverso i personaggi di Horacio Oliveira, il protagonista, e la sua compagna, La Maga. Nel capitolo 34, dove alcune linee del romanzo *Lo prohibido* di Benito Pérez Galdós sono alternate ai pensieri che Horacio ha mentre lo sfoglia, veniamo a sapere della preferenza di La Maga per i romanzi tradizionali, immersivi: “te encontraba pegada a la ventana, con un . . . novelón

⁶ “Compartecipe e cosofferente di quella esperienza attraverso cui passa il romanziere” (Cortázar 2004: 373).

⁷ “Si sta operando un mistero che il lettore complice dovrà cercare (da ciò la complicità) e forse non scoprirà (da ciò la cosofferenza)” (2004: 374).

⁸ “Terza possibilità: quella di fare un complice, un compagno di viaggio” (2004: 373).

espantoso en la mano y a veces hasta llorando, sí, . . . no lo niegues, llorabas porque acababan de cortarle la cabeza . . . a alguien” (1984: 342)⁹. Le emozioni travolgenti di *La Maga* sono un sintomo rivelatore delle sue abitudini di lettura e in particolare della sua passione per romanzi congegnati per suscitare i sentimenti “di pancia” del lettore: un atteggiamento, questo, in cui non è difficile intravedere un rischio di passività. Al contrario, l’intero capitolo 34 esemplifica la lettura iperattiva di Horacio, che ignora appositamente il senso delle parole di Pérez Galdós, isolandone qualche espressione e usandola come punto di partenza per le sue divagazioni. Proprio come *La Maga*, ma forse in modo meno evidente, Horacio è un cattivo lettore, e a differenza di Sharkey non credo che vada identificato con il “lettore complice” di cui parla Cortázar nei capitoli metafinzionali. Visto che presta ben poca attenzione al romanzo di Pérez Galdós, Horacio *non* è “compartecipe e cosofferente di quella esperienza a traverso cui passa il romanziere”.

Nell’insieme, invece, mi pare che il romanzo di Cortázar mostri chiaramente che l’esperienza cade a metà strada tra i poli di attività (Horacio) e passività (*La Maga*). Il lettore complice è un lettore interattivo nel senso che Dewey attribuisce a questa parola nel suo *Art as Experience*, perché rispetta il ritmo di attività e passività che costituisce la nostra esperienza. Benché questo lettore non appaia nel mondo finzionale di *Rayuela*, la concezione dell’esperienza che sta alla base di questa figura è rispecchiata in un episodio del romanzo, in cui Horacio e il suo amico Traveler costruiscono un ponte di assi tra i loro appartamenti a Buenos Aires. Come vedremo, in questa scena Cortázar mette in pratica questa idea di esperienza e la associa a una metafora spaziale (quella del ponte). Prima di analizzare quest’episodio nella sezione 2.4, però, vorrei discutere nella prossima sezione altre due metafore che il romanzo di Cortázar mette in relazione con l’esperienza creativa, rimandando alla teoria dello spazio potenziale di Winnicott: le vie (“caminos”) e il gioco del mondo o “*rayuela*”.

2.3 Altre vie: Oltre la trascendenza verticale

Nella mia ipotesi, l’interrogativo fondamentale di *Rayuela* riguarda la possibilità di superare i limiti della condizione umana, raggiungendo una più piena condizione esistenziale – quello che

⁹ “Ti trovavo attaccata ai vetri con un . . . romanzo-fiume abominevole in mano e qualche volta in lacrime, . . . sì, non dir di no, piangevi perché era stato proprio allora . . . [decapitato] qualcuno” (2004: 187).

Horacio chiama “lo Yonder”. Come vedremo, l’arte e più in generale l’esperienza creativa sono parte della risposta. Il romanzo di Cortázar allude a questa idea attraverso una serie di metafore spaziali per l’esperienza creativa – metafore che si ricollegano da un lato alla teoria di Winnicott dello spazio potenziale, dall’altro alla concezione di Mark Johnson dell’arte come trascendenza orizzontale (chiarirò tra poco questa idea). Per cominciare, vorrei esaminare l’immagine delle vie (“caminos”) che appare in un lungo brano alla fine del capitolo 17. Horacio è in un appartamento parigino, dove sta ascoltando musica jazz con i suoi amici del “Club de la Serpiente”. Nell’ultimo paragrafo di una tirata di quasi due pagine, il narratore dipinge il jazz come

una nube sin fronteras, un espía del aire y del agua, una forma arquetípica, algo de antes, de abajo, que reconcilia mexicanos con noruegos y rusos y españoles, . . . les señala que quizá había otros caminos y que el que tomaron no era el único y no era el mejor, o que quizá había otros caminos, y que el que tomaron era el mejor, pero que quizá había otros caminos dulces de caminar y que no los tomaron, o los tomaron a medias, y que un hombre es siempre más que un hombre y siempre menos que un hombre, más que un hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa, y menos que un hombre porque de esa libertad ha hecho un juego estético o moral, un tablero de ajedrez donde se reserva ser el alfil o el caballo, una definición de libertad que se enseña en las escuelas, precisamente en las escuelas donde jamás se ha enseñado y jamás se enseñará a los niños el primer compás de un ragtime y la primera frase de un blues, etcétera, etcétera. (1984: 204-205)¹⁰

¹⁰ “Una nuvola senza frontiere, una spia dell’aria e dell’acqua, una forma archetipica, anteriore, sottostante, che riconcilia messicani e norvegesi e spagnoli e russi, . . . indica loro che forse potevano esserci altre vie e che quella presa non era l’unica né la migliore, o che forse potevano esserci altre vie e che quella presa era la migliore, ma che forse ce n’erano altre più dolci da percorrere e che non le presero, o le presero a mezzo, e che un uomo è sempre più di un uomo e sempre meno di un uomo, più di un uomo perché racchiude in sé ciò cui allude il jazz e schiva e persino anticipa, e meno di un uomo perché di quella libertà ha fatto un gioco estetico o morale, una scacchiera su cui si riserva di essere alfiere o cavallo, una definizione di libertà che è

Nel suo alludere a uno spazio solcato da varie vie, il jazz rende quasi fisicamente presenti agli ascoltatori le strade che i musicisti hanno scelto di *non* percorrere. Qui ci può venire in aiuto Standish: “a large part of the appeal of jazz for Cortázar came from its improvisational qualities, its freedom to take off in whatever direction one fancies” (2001: 73). Poiché questa libertà è, in principio, data soltanto ai musicisti, mentre questo brano la attribuisce agli ascoltatori, Cortázar sembra giocare con i due significati del verbo interpretare. Queste vie – che rappresentano chiaramente le scelte degli interpreti (cioè dei musicisti) – stanno, più in generale, per le scelte interpretative che facciamo quando ci relazioniamo a un’opera d’arte. Ogni interpretazione si nutre della pluralità di interpretazioni possibili: è solo contro lo sfondo di altre interpretazioni discordanti che possiamo formulare un’interpretazione (si ricordi la dialettica di “Gestalten” e “alien associations” descritta da Iser). Nelle parole di Charles Guignon, “good interpretations are open-ended in the sense that they make manifest the fact that every revealing of possibilities depends on concealing other possibilities” (2002: 283-284). Per via della sua libertà d’improvvisazione, il jazz veicola questa idea agli ascoltatori: attirando l’attenzione sulla gamma di opzioni interpretative che può offrire, diventa l’esempio privilegiato della ricchezza interpretativa dell’arte – una ricchezza che viene qui messa in relazione con la partecipazione attiva dell’ascoltatore. L’intero brano suona come un tributo al jazz e al coinvolgimento creativo che promuove.

Alla sfrenata libertà creativa – “play” – del jazz questo brano contrappone una “definizione di libertà” (e una definizione è, etimologicamente, qualcosa che circonda e delimita) e gli scacchi, un gioco governato da regole rigide. C’è qualcosa di svilente nella regolatezza del “game”, qualcosa che fa di un uomo “meno di un uomo” e che lo tiene al di qua della realtà esistenzialmente piena cui anelano i personaggi di Cortázar. Horacio, infatti, è ossessionato da un’altra realtà, in parte simile al mondo intelligibile di Platone e al noumenon di Kant, ma intesa in modo più letterale, come un luogo in cui le cose brillano di senso proprio e non convenzionale. È questa realtà – lo Yonder – che il brano sul jazz sembra prefigurare. Ed è la dimensione collettiva (poiché il jazz ricongiunge le persone e anzi

insegnata nelle scuole, esattamente nelle scuole dove mai si è insegnato e mai si insegnerà ai bambini il primo tempo di un ragtime e la prima frase di un blues, eccetera, eccetera” (2004: 76).

i popoli) e orizzontale del “play” a fare da ponte verso di essa. Come scrive Winnicott, “games and their organization must be looked at as part of an attempt to forestall the frightening aspect of playing” (1982: 50). Ma il gioco – “play” – è terrorizzante a causa delle sue enormi potenzialità: ci porta indietro alla fase transizionale dello sviluppo, cancellando il confine tra soggetto e oggetto, mettendo in pericolo le nostre convinzioni sul mondo ma allo stesso tempo additando una realizzazione, una pienezza altrimenti impossibile.

La promessa esistenziale del jazz è in stridente contrasto con la realtà spenta che circonda Horacio nella sezione parigina del romanzo (la prima sezione, intitolata “Del lado de allá” o “Dall’altra parte”). Si prenda questo brano: “No puede ser que esto exista, que realmente estemos aquí, que yo sea alguien que se llama Horacio. . . . cómo podemos estar reunidos esta noche si no es por un mero juego de ilusiones, de reglas aceptadas y consentidas, de pura baraja en las manos de un tallador inconcebible” (1984: 179)¹¹. Qui – a conferma di quanto ho detto sopra sul “game” – un’attività governata da regole come un gioco di carte rappresenta la convenzionalità vuota della realtà in cui viviamo, una realtà ridotta all’osso, privata della sua carne esistenziale. Per essere generatori di senso, i giochi devono aprirsi alla libertà del gioco (“play”), che è largamente assente nella prima sezione del romanzo.

Horacio scopre presto che gli Yonder prefabbricati (quelli sbandierati dalla religione, per esempio) non sono meno illusori della sua realtà irreali. Questa idea gli attraversa la mente solo nell’ultimo capitolo della sezione parigina, dove immagina lo Yonder come un kibbutz, “colonia, settlement, asentamiento, rincón eligido donde alzar la tienda final” (1984: 354)¹². Ma questo luogo – Horacio capisce improvvisamente – è troppo lontano perché sia possibile raggiungerlo “con el alma de Occidente [o] con el espíritu, esas potencias gastadas por su propia mentira” (1984: 355).¹³

¹¹ “Impossibile che questo esista, che veramente siamo qui, che io sia colui che si chiama Horacio . . . come possiamo essere riuniti qui questa notte se non per mero gioco d’illusioni, di regole accettate e consentite, di vera e propria carta da gioco nelle mani di un cartaiò inconcepibile” (2004: 57).

¹² “Colonia, settlement, asentamiento, luogo scelto per l’ultima tenda” (2004: 196).

¹³ “Con l’anima dell’Occidente . . . [o] con lo spirito, forze logorate dalla loro menzogna medesima” (2004: 196).

L'immortalità è un'altra illusione, e lui “[se] moriría sin llegar a su kibbutz” (1984: 356).¹⁴ Questa intuizione pone fine alle speranze di Horacio di trascendere le limitazioni della sua vita, districandosi dall'*hic et nunc*. Nell'impossibilità di accedere a un piano superiore dell'esistenza, quella che potremmo chiamare “trascendenza verticale” diventa impossibile. Horacio conclude, perciò, che “su búsqueda incierta era un fracaso y que a lo mejor en eso precisamente estaba la victoria” (1984: 355)¹⁵.

Ma la ricerca di Horacio, per forza di cose, non finisce qui. Come dobbiamo intendere le parole “en eso precisamente estaba la victoria”? Significa, in breve, che il riconoscimento dell'inaccessibilità dello Yonder è un primo passo verso la creazione dello Yonder, ed è qui che la dimensione del gioco come “play” comincia a contare: il kibbutz, veniamo a sapere, è una “ciudadela sólo alcanzable con armas fabulosas” (1984: 355)¹⁶. Per di più, la creazione del kibbutz (dello Yonder) coincide, paradossalmente, con la sua scoperta nell'*hic et nunc*. Il pittore Étienne – uno degli amici parigini di Horacio – lo dice chiaramente in questo brano: “Lo que llamamos realidad, la verdadera realidad que también llamamos Yonder . . . no es algo por venir, una meta, el último peldaño, el final de una evolución. No, es algo que ya está aquí, en nosotros. Se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la oscuridad. Yo la siento mientras estoy pintando” (1984: 618)¹⁷.

L'oscurità di Étienne potrebbe essere un simbolo di ciò che abbiamo chiamato lo spazio potenziale della creatività umana, e la creazione/scoperta dello Yonder nell'*hic et nunc* potrebbe essere imparentata con il paradosso che Winnicott riconosce nella fase transizionale dello sviluppo del bambino: “the baby – Winnicott scrive – creates the [transitional] object, but the object was there waiting to be created” (1982: 88). Una madre “sufficientemente buona”, Winnicott spiega, non chiede

¹⁴ “Sarebbe morto senza arrivare al suo kibbutz” (2004: 197).

¹⁵ “La sua malcerta ricerca [era] un fallimento e forse precisamente in ciò [consisteva] la vittoria” (2004: 196).

¹⁶ “Cittadella espugnabile solo con armi favolose” (2004: 196).

¹⁷ “Quella che chiamiamo realtà, la vera realtà che chiamiamo anche Yonder . . . non è qualcosa che verrà, una meta, l'ultimo scalino, la fine di una evoluzione. No, è qualcosa che è qui dentro in noi. La sentiamo, è sufficiente avere il coraggio di stendere una mano nel buio. Io la sento mentre dipingo” (2004: 417).

mai al bambino se questo oggetto è stato creato o trovato: per il bambino entrambe le cose sono vere allo stesso tempo, ma questo paradosso non è mai affrontato direttamente dalla madre. Lo stesso vale per lo Yonder: il doppio paradosso che un'altra, più piena realtà può essere creata e insieme scoperta entro i confini del nostro mondo illusorio deve essere accettato senza essere risolto. Ma dal momento che la creazione contiene un elemento di attività, la scoperta un elemento di passività, il ritmo di "doing and undergoing" di Dewey sembra emergere nuovamente. Questo paradosso si riflette nel modo in cui l'interpretazione oscilla tra la creazione di significati e il recupero di significati dal testo. Nelle parole di Lamarque, l'interprete "either *discovers* something about a work, through the intentions or creative processes behind it or through its implied meanings, or it *creates* a new perspective on the work, a new way of making salient or reorganizing its elements" (2008: 159-160).

Per tornare al romanzo di Cortázar: la creazione/scoperta dello Yonder ha luogo su un piano orizzontale, e questo spiega perché ho attirato l'attenzione sulla metafora delle vie nel brano sul jazz. C'è un'altra sequenza, verso la fine della sezione parigina, in cui Horacio contrappone esplicitamente la strada verticale per la trascendenza con l'orizzontalità delle vie:

se entraría al camino que llevaba al Kibbutz del deseo, no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, Cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos, y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns pretty as can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz. (1984: 369)¹⁸

¹⁸ "Finalmente l'inizio della via che conduce al Kibbutz del desiderio, non più salire al Cielo (salire, parola ipocrita, Cielo, flatus vocis) ma avviarsi con passo d'uomo per una terra di uomini verso il kibbutz laggiù ma sullo stesso piano, come il Cielo era sullo stesso piano della Terra sul marciapiede lercio dei giochi, e forse un giorno entrare nel mondo in cui dire Cielo non sarebbe più uno strofinaccio macchiato d'unto, e un giorno allora qualcuno vedrebbe la vera immagine del mondo, patterns pretty as can be, e forse, spingendo la pietra, finalmente entrare nel kibbutz" (2004: 207).

Questa citazione contiene alcune allusioni al gioco del mondo (“rayuela”): come si sa, il gioco fa uso di una serie di caselle disegnate a gessetto sul marciapiede e consiste nel lanciare una pietra verso la casella più lontana – chiamata, nella versione argentina del gioco, “Cielo”, mentre la casella iniziale è chiamata “Tierra”. La “rayuela”, dunque, consente di porre in orizzontale l’asse verticale – un processo che, in questo brano, si svolge in due fasi: la *pars destruens* riassume il rifiuto della trascendenza verticale da parte di Horacio condannando la vacuità dell’espressione “subir al Cielo”; la *pars construens* avanza l’idea della trascendenza orizzontale, sottolineando l’aspetto collettivo di questa impresa (“con pasos de hombre por una tierra de hombres”) – il che ci riporta al jazz e alla sua capacità di ricongiungere le persone – e mettendo in luce la dimensione del libero gioco o “play”.

Ovviamente la “rayuela” è un gioco nel senso di “game”, dunque è governato da leggi rigide (per esempio, la denominazione delle caselle). Tuttavia, il testo sembra giocare con i significati di questa figura, elevandola a metafora dello spazio potenziale di Winnicott – lo spazio del “play”, della creatività, dell’arte e anche (come ho sostenuto nella mia lettura del brano sul jazz) lo spazio dell’interpretazione. Il gioco del mondo punta alla dimensione ludica del nostro relazionarci al mondo. Riassumendo, questo brano ci invita a ripensare al problema della trascendenza inventando un metodo alternativo per allontanare le illusioni che sembrano permeare la realtà (e tra queste illusioni c’è anche la trascendenza verticale, tradizionale): invece che fuggire verso un’altra realtà, dovremmo infondere significato alla realtà che scopriamo là fuori, nell’*hic et nunc*. Questa ristrutturazione del nostro sfondo esperienziale (che ricorda da vicino quella che per Paul Ricoeur è la terza forma di mimesi, la “rifigurazione” del mondo)¹⁹ è resa possibile dal gioco e dall’arte. Ma dal momento che queste sono attività umane, fondate sul riconoscimento dei limiti umani, e quindi sull’impossibilità di una trascendenza verticale, potremmo chiamare questo tipo di trascendenza “trascendenza orizzontale” in omaggio a Mark Johnson, che ha coniato questo termine nel suo *The Meaning of the*

¹⁹ Vedi Ricoeur (1983: 109-110).

Body (2007). L'orizzontalità, come abbiamo visto, si riflette nel romanzo di Cortázar attraverso l'immagine delle vie e l'idea della natura collettiva della ricerca dello "Yonder"²⁰.

Secondo Johnson, la trascendenza orizzontale scaturisce da un riconoscimento della "inescapability of human finitude" (2007: 281), consentendoci di superare le nostre circostanze immediate attraverso la creazione di nuovi significati. "Our aspirations for transcendence – spiega Johnson – must be realized not in attempts to escape our bodily habitation, but rather by employing it in our ongoing efforts to transform ourselves and our world for the better" (2007: 283). E questa è precisamente la soluzione al problema della trascendenza proposta da *Rayuela*. Nella prossima sezione cercherò di mostrare come le metafore spaziali associate con l'idea di trascendenza orizzontale si rapportino con le teorie parallele dell'esperienza di Dewey e Winnicott.

2.4 Allacciando i fili

Come ho anticipato alla fine della sezione 2.2, c'è un episodio nel romanzo di Cortázar in cui la struttura interattiva e ludica dell'esperienza (rappresentata dal lettore complice) viene intrecciata – per via tematica – con una metafora spaziale. Questa scena appare nella seconda parte del libro, intitolata "Del lado de acá" ("Da questa parte") e ambientata a Buenos Aires dopo il ritorno di Horacio in Argentina, dove si ricongiunge con un suo amico di vecchia data, Traveler. Un pomeriggio, nel caldo soffocante, Horacio si accorge di aver finito la "yerba mate" e di aver bisogno di chiodi; decide così di chiederne un po' a Traveler, che abita proprio dall'altra parte della strada e ha una finestra dirimpetto a quella di Horacio. Essendo quest'ultimo troppo pigro per scendere e salire tre rampe di scale per andare a prendere "yerba mate" e chiodi, Traveler propone di andare "a buscar

²⁰ Quest'idea è confermata dalle parole di Horacio: "el problema de la realidad tiene que plantearse en términos colectivos, no en la mera salvación de algunos elegidos. . . . Sí, supongo que los ha habido y los hay. Pero no basta, yo siento que mi salvación, suponiendo que pudiera alcanzarla, tiene que ser también la salvación de todos, hasta el último de los hombres" (1984: 618). ["Il problema della realtà dev'essere impostato in termini collettivi, non nella semplice salvezza di alcuni eletti io sento che la mia salvezza, supponendo che la possa raggiungere, deve essere anche la salvezza di tutti, compreso l'ultimo degli uomini" (2004: 417).]

un tablón a la antecocina para fabricar un puente” (1984: 396)²¹. Horacio accoglie di buon grado il suggerimento del suo amico e sporge un'altra asse fuori dalla finestra, con l'idea di legarla con quella di Traveler. Per sicurezza, però, questo compito delicato deve essere portato a termine da una terza persona, e la scelta cade sull'unica persona disponibile, Talita, la moglie di Traveler; sta a lei strisciare lentamente fuori dalla finestra, lungo il ponte, legarne le due estremità con una corda, e infine consegnare a Horacio un pacchetto con chiodi e “yerba mate”. Questa scena – lunga più di venti pagine – è probabilmente una delle più memorabili del romanzo, ed è quasi impossibile riassumerla in poche righe. Come sottolinea Standish, in questo episodio semi-autonomo Cortázar sembra aver “given in to the drama and intensity of the moment” (2001: 50).

Tuttavia, non sono d'accordo con Standish quando legge questa scena – per via della sua carica emotiva – come una concessione speciale al lettore femmina. Al contrario, credo che queste pagine suggeriscano un'analogia tra il relazionarsi al testo tipico del lettore complice e il coinvolgimento nel mondo di Talita: entrambi esibiscono un ritmo di attività e passività. Da un lato, c'è un elemento di passività nella situazione di Talita. Dopo aver accettato l'invito di Traveler ad avventurarsi fuori dalla finestra, Talita si trova sospesa a una certa altezza, sotto un sole cocente, mentre i due amici non fanno che discutere da un lato all'altro della strada: “Se le ocurrió que sería divertido soltar el paquete Pero no le hacía gracia, sentía el otro puente por encima, las palabras yendo y viniendo, las risas, los silencios calientes. / ‘Es como un juicio’, pensó Talita. ‘Como una ceremonia’” (1984: 405)²².

Dall'altro lato, non ci può essere dubbio sul fatto che Talita ha un ruolo attivo nell'episodio. Sul piano letterale, è lei ad agganciare le due assi e a lanciare il pacchetto a Horacio; ma soprattutto, la sua funzione simbolica è quella di ricongiungere Horacio e Traveler, creando un ponte che ha grande importanza negli ultimi capitoli del romanzo (dove Horacio, dopo aver baciato Talita, scherzosamente

²¹ “A prendere un'asse nel ripostiglio per [fabbricare] un ponte” (2004: 230).

²² “Le venne in mente che sarebbe stato divertente lasciare cadere il cartoccio Ma non le andava, sentiva l'altro ponte sopra di sé, le parole che andavano e venivano, le risate, i silenzi brucianti. / ‘È come un giudizio, – pensò Talita. – Come un rito’” (2004: 238).

sfida a duello Traveler). Insomma, nel suo essere sospesa sul ponte tra i due amici, Talita illustra e anzi incarna la struttura dell'esperienza che lo scrittore finzionale Morelli associa con il lettore complice. Non a caso alcune pagine più tardi Horacio dichiara a Talita: “‘Y vos – dijo [Horacio] Oliveira, apuntándole con el dedo – tenés cómplices’. / ‘¿Cómplices?’ / ‘Sí, cómplices. Yo el primero, y alguien que no está aquí’” (1984: 424)²³. Chi è il “qualcuno che non è qui”? La risposta immediata è, ovviamente, La Maga, la compagna storica di Horacio. Ma questa allusione potrebbe anche essere letta come un cenno, da parte di Cortázar, al lettore complice.

Si può dire, inoltre, che la scena del ponte esemplifica, traducendola sul piano delle relazioni umane, l'idea di trascendenza orizzontale. L'episodio ha un sapore ludico, creativo, come nota la nuova compagna di Horacio, Gekrepten, entrando improvvisamente nella stanza e chiedendo: “¿Van a seguir jugando mucho tiempo?” (1984: 415)²⁴. È questa qualità che fa della scena del ponte una delle più intense del romanzo (come sottolinea Standish), e uno dei pochi momenti in cui si raggiunge un climax di pienezza esistenziale, allontanando le illusioni che Horacio aveva denunciato nella sezione parigina. Ciò non sarebbe possibile senza la dimensione del gioco libero o “play” – e questo tipo di gioco, come ricorda Winnicott, è sempre precario, dal momento che sta in bilico (proprio come Talita sul ponte) tra oggetto e soggetto, concetto e percezione. Il legame tra la creatività e la scena del ponte viene rafforzato, qualche pagina dopo, in questa descrizione di un sogno di Talita:

La llevaban a una exposición de pintura en un inmenso palacio en ruinas, y los cuadros colgaban a alturas vertiginosas, como si alguien hubiera convertido en museo las prisiones de Piranesi. Y así para llegar a los cuadros había que trepar por arcos donde apenas las entalladuras permitían apoyar los dedos de los pies, avanzar por galerías que se interrumpían al borde de un mar embravecido, con olas como de plomo, subir por

²³ “‘E tu, – disse [Horacio] Oliveira, puntando un dito su di lei, – hai dei complici. / ‘Complici?’ / ‘Sì, complici. Io per primo, e qualcuno che non è qui’” (2004: 253-254).

²⁴ “‘Giocherete ancora per molto?’” (2004: 247).

escaleras de caracol para finalmente ver, siempre mal, siempre desde abajo o de costado, los cuadros. (1984: 432)²⁵

Il ponte che Talita aveva contribuito a costruire si tramuta, nel suo sogno, in un percorso ad ostacoli di archi e scale a chiocciola che porta a una collezione di quadri. Questa scena, ovviamente, contiene un'altra metafora spaziale, un'altra variazione sullo spazio potenziale di Winnicott. In questo caso, però, l'immagine onirica si presta ancora più agevolmente a essere trasposta sul piano di una teoria dell'interpretazione: la distanza tra lo spettatore e i quadri nel museo immaginario di Talita sembra rimandare a quello che ho chiamato "lo spazio interpretativo". Come il gioco libero, l'interpretazione è sempre precaria: bisogna camminare su scanalature, a picco su un mare in tempesta, per superare questa distanza. Ma i quadri non sono chiaramente visibili, e alla fine ciò che conta è solo il viaggio avventuroso attraverso lo spazio interpretativo (un viaggio che corrisponde alle vie nel brano sul jazz). Avendo un legame evidente sia con l'arte che con la scena del ponte, il sogno di Talita stabilisce un contatto diretto tra l'esperienza estetica (e dunque, in senso lato, l'interpretazione) e l'esperienza che ha avuto sul ponte. Ma dal momento che quell'esperienza alludeva al ritmo di attività e passività caratteristico del lettore complice, il cerchio si chiude: non si può distinguere nettamente tra esperienza reale ed esperienza estetica perché entrambe hanno la stessa struttura interna; entrambe sono interattive e ludiche e ci consentono di raggiungere quella che ho chiamato "trascendenza orizzontale".

2.5 Conclusione

Come Talita sul ponte di assi, questo capitolo è pericolosamente sospeso tra un problema teorico e la lettura di un romanzo, *Rayuela* di Cortázar. Ho sostenuto che *Rayuela* ci può aiutare a

²⁵ "La conducevano a una esposizione di quadri in un immenso palazzo in rovina, e i quadri pendevano ad altezze vertiginose, come se qualcuno avesse trasformato in museo le prigioni di Piranesi. E così per arrivare ai quadri occorreva arrampicarsi lungo arcate le cui scanalature permettevano di appoggiare le dita dei piedi, avanzare lungo gallerie che s'interrompevano sulle rive di un mare in tempesta, con onde di piombo, salire scale a chiocciola per poter vedere finalmente, sempre male, sempre dal basso o di lato, i quadri" (2004: 261).

impostare la questione dell'esperienzialità dei testi narrativi perché mette un dito metafinzionale sulla struttura dell'esperienza delineata da Dewey e Winnicott, suggerendo che la loro visione dell'esperienza come un relazionarsi attivo e pratico al mondo può essere estesa (attraverso l'interpretazione) anche alla partecipazione del lettore nei testi narrativi.

Per cominciare, ho cercato di mostrare che la dicotomia implicitamente avanzata da Cortázar tra un lettore attivo e un lettore passivo (o lettore femmina) è in realtà messa in pericolo dalla “terza possibilità” di un lettore complice, caratterizzato da un'oscillazione tra i poli dell'attività e della passività. Incarnando il ritmo di “doing and undergoing” descritto da Dewey, il lettore complice si fa testimone della natura interattiva della lettura. Inoltre, ho preso in considerazione le metafore spaziali usate da Cortázar, due delle quali mettono in primo piano l'esperienza estetica (le vie nel brano sul jazz, la distanza tra Talita e i quadri nel sogno), mentre altre due hanno a che fare con l'esperienza ordinaria (il gioco del mondo o “rayuela”, il ponte di assi attraversato da Talita). Ho cercato di mostrare che tutte queste metafore ricordano da vicino lo spazio potenziale di cui Winnicott parla nel suo *Playing and Reality* – lo spazio in cui i confini tra soggetto e oggetto, io e mondo, sono costantemente rinegoziati grazie al gioco e alla creatività. Infatti, tutte queste metafore sembrano mettere in luce la dimensione ludica dell'esperienza (reale ed estetica), rivelando la creatività come la sfera che rende possibile quella che ho chiamato, con Johnson, “trascendenza orizzontale” – un'espansione del nostro mondo attraverso la creazione/scoperta di significato.

L'altra dimensione che ho esplorato in queste pagine è quella dell'interpretazione. Prendendo a prestito le intuizioni degli enattivisti a proposito dell'accoppiamento tra organismo e ambiente, ho cercato di mostrare che l'esperienza comporta sempre un elemento di comprensione che può portare all'interpretazione (vedi capitolo 8). Questa idea aiuta a specificare la natura della somiglianza strutturale tra esperienza ordinaria ed esperienza estetica: sappiamo già da Dewey che entrambe hanno una struttura interattiva; possiamo ora aggiungere che quest'interazione è interpretativa, poiché consente di generare senso a partire dal mondo – o da un testo narrativo. Così, ho suggerito che le metafore spaziali disseminate nel romanzo di Cortázar non solo rappresentano l'esperienza, ma alludono alla dimensione interpretativa del nostro coinvolgimento nel mondo. Sono, in altre parole, spazi interpretativi.

In definitiva, questo capitolo traccia dei collegamenti tra quattro termini: esperienza, interazione, gioco, interpretazione. Credo che, pur senza essere sinonimi, questi concetti formino una costellazione e possano illuminarsi a vicenda. Molti dei collegamenti stabiliti qui saranno esaminati più attentamente nel corso di questo lavoro, specialmente nel capitolo 4 per ciò che riguarda la relazione tra esperienza e interazione fisica con un ambiente e nel capitolo 8 per ciò che riguarda la relazione tra esperienza e interpretazione. Spero, perciò, che la mia lettura del romanzo di Cortázar sia servita almeno a introdurre alcuni dei temi che discuterò in questo studio. L'idea di Cortázar che il lettore complice è “compartecipe e cosofferente di quella esperienza attraverso cui passa il romanziere” (2004: 373) fa da ponte naturale verso il prossimo capitolo, dove cercherò di mostrare in che modo autori e lettori possano condividere un'esperienza.

3. Come autori e lettori possono condividere un'esperienza

In questo capitolo, cercherò di sviluppare la mia teoria dell'esperienzialità della narrativa in un resoconto di come autori e lettori possano condividere un'esperienza attraverso l'atto di scrittura e di lettura. L'idea fondamentale della mia argomentazione è che, se relazionarci alla narrativa ha un aspetto esperienziale, è anche perché siamo consapevoli che ciò che stiamo leggendo è legato – a vari livelli, e in vari sensi – all'esperienza personale dell'autore. A mio avviso, per comprendere correttamente l'esperienzialità della narrativa dobbiamo ricordare che, se le storie possono avere un impatto sul nostro sfondo esperienziale, è perché *qualcun altro* ci ha invitato a partecipare a un'esperienza. Per di più, il “feel” esperienziale della nostra interazione con le storie è pre-strutturato dall'esperienza che gli autori hanno avuto mentre le producevano. Da qui la necessità di un resoconto della nostra relazione con la narrativa che sia, almeno in parte (tornerò presto su questa precisazione), intenzionalista – cioè che faccia riferimento alle intenzioni comunicative dell'autore. Fortunatamente, la concezione intenzionalista della narrazione è sopravvissuta attraverso decenni di embargo, e ora alcune delle nostre migliori teorie della narrazione – per esempio, quelle di Gregory Currie (2010) e di David Herman – sono, essenzialmente, intenzionaliste. Il mio punto di partenza qui sarà un articolo di Herman intitolato appunto “Narrative Theory and the Intentional Stance” (2008), dove l'autore ha compiuto un passo fondamentale verso il superamento del pregiudizio anti-intenzionale che ha dominato gli studi letterari a partire dal saggio di Wimsatt e Beardsley su “The Intentional Fallacy” (2001 [1946]). Attingendo all'opera di filosofi come Daniel Dennett e Daniel D. Hutto, Herman fornisce alcuni preziosi strumenti concettuali per capire come le storie sono “irreducibly grounded in intentional systems” (2008: 240), e al tempo stesso per sfatare il mito (che, secondo Herman, è alla base della critica di Wimsatt e Beardsley all'intenzionalismo) secondo cui le intenzioni sono stati mentali interni e privati.

Il concetto di “joint attention” (attenzione condivisa) gioca un ruolo di primo piano nel resoconto di Herman. Questo concetto risale alla proposta di Michael Tomasello (1999: cap. 3), secondo cui c'è una correlazione importante tra l'acquisizione delle lingue naturali da parte dei bambini e la loro partecipazione a scene di “joint attention”: i bambini imparano nuove parole

confrontandosi con le intenzioni comunicative degli adulti, in genere in situazioni in cui questi ultimi stanno cercando di attirare l'attenzione dei bambini su un oggetto. Perciò il linguaggio e la condivisione di un punto focale ("joint attention") sono direttamente collegati. Generalizzando da questa idea, Herman sostiene che "people reconstruct communicative intentions by orienting themselves in various ways to attentional scenes" (2008: 252). Il linguaggio è così ancorato a un sistema intenzionale in cui il significato è trasmesso per via di una triangolazione tra chi parla, chi ascolta e il mondo. Allo stesso modo, Herman argomenta che i lettori sono invitati dagli autori a prestare attenzione ad alcune caratteristiche di un mondo finzionale – una situazione, questa, che richiede un tipo di "joint attention". La differenza principale sta nel fatto che, nel caso della narrativa, c'è un gap spaziotemporale tra la produzione e la ricezione, e che quindi il mondo finzionale "must be reconstructed on the basis of the textual blueprint itself, rather than in conjunction with a speaker's gaze, torso orientation, and gestural production" (2008: 252).

In questo capitolo, vorrei espandere il resoconto di Herman esplorando la relazione tra intenzionalità ed esperienza. A mio avviso, quello che c'è in gioco in un modello, come quello di Herman, basato sul concetto di "joint attention" è la possibilità stessa di un *dialogo* tra autori e lettori. Il nome di Michail Bachtin è in genere associato alla teoria del dialogismo (vedi Bachtin 2001; Holquist 2002). La mia scommessa qui è che l'idea di "joint attention" ci potrebbe permettere di rivisitare la teoria di Bachtin da una prospettiva cognitiva: i lettori stabiliscono un dialogo con l'autore perché si uniscono a lui nel prestare attenzione a un mondo finzionale. I narratologi hanno da tempo sollevato il problema delle coscienze finzionali (vedi capitolo 6), ma non dovremmo dimenticare che l'unica coscienza reale con cui i lettori entrano in contatto attraverso un'opera letteraria è quella dell'autore. La teoria di Herman costituisce un tentativo importante di gettare luce su questo contatto. L'idea che sorregge il mio approccio è che l'"incontro di menti" tra autore e lettore non sarebbe possibile senza un riconoscimento da parte del lettore della somiglianza tra la sua esperienza

dell'opera e quella dell'autore¹. Nelle parole di Gregory Currie, quando adottiamo il punto di vista dell'autore “we have the sense of sharing with the author a way of experiencing and responding to [the narrated] events, leading to a sense of guided attending on our part” (2010, 106). Si potrebbe obiettare che la scrittura è assai meno lineare della lettura, poiché comporta un processo creativo, non ri-creativo. Questo punto è innegabile. Ma d'altra parte non ho intenzione di affermare qui che l'esperienza della scrittura è identica all'esperienza della lettura – il che sarebbe semplicemente assurdo. Al contrario, quello che vorrei mostrare è che il *modo* in cui autori e lettori fanno esperienza di una storia è in gran parte simile, e che non ci potrebbe essere dialogo tra di loro se entrambi non riconoscessero questa somiglianza, che è radicata nel loro avere in comune una struttura fisica, alcune possibilità sensorimotorie e un orizzonte culturale di problemi.

Perciò, la mia prima linea d'argomentazione (sviluppata nelle sezioni centrali, 3.1 e 3.2) sarà che, per condividere un'esperienza con il lettore, non è sufficiente che l'autore diriga l'attenzione del lettore su un mondo finzionale; entrambi ne devono fare esperienza in modo simile. Questa tesi sul carattere esperienziale della “joint attention” è stata avanzata, nell'ambito della filosofia della mente, da Hutto, uno degli autori cui fa riferimento Herman nell'articolo citato sopra. Per giustificare l'esperienzialità condivisa di scrivere e leggere storie, mi concentrerò sul carattere esperienziale del nostro relazionarci alla narrativa sia a livello di esperienza corporea, non concettuale, sia a livello di esperienza mediata linguisticamente. Mentre *Beyond Physicalism* (2000) di Hutto e i suoi scritti più recenti, di carattere enattivista (vedi Menary 2006), saranno la colonna portante della mia trattazione dell'esperienza non concettuale, *Consciousness Explained* (1991) di Dennett, con la sua idea che la coscienza è costruita narrativamente, mi aiuterà ad esplorare l'area in cui l'esperienza è compenetrata dal linguaggio e da modelli concettuali.

Nelle sezioni 3.1.2 e 3.2.3 svilupperò una diversa linea di argomentazione, occupandomi di un aspetto dell'interazione tra lettore e narrativa che, a mio parere, non può essere assunto in un

¹ Questa idea è stata anticipata, negli anni Sessanta, da un critico di ispirazione fenomenologica come Georges Poulet (1969), il quale ha descritto l'atto di lettura come una fusione di coscienze – quella del lettore e quella dell'autore.

paradigma intenzionalista, neppure nella versione cognitiva proposta da Herman. Questo aspetto – introdotto nel capitolo precedente – è l’interpretazione, che qui definirò come l’adozione di una prospettiva sul contenuto tematico (“aboutness”) di un’opera letteraria. Un tema, nella succinta definizione di Daniele Giglioli, è uno “spazio di tensione tra l’argomento e il senso” (2001: 20), e interpretare significa esplorare questo spazio di tensione mettendo in relazione il proprio sfondo esperienziale con l’argomento di una storia².

La filosofia della letteratura di Peter Lamarque (2002; 2008) mi guiderà attraverso queste idee: da lui prenderò a prestito la distinzione (a sua volta ispirata da uno dei primi critici dell’intenzionalismo, Beardsley) tra esplicazione (“explication”), delucidazione (“elucidation”) e interpretazione (“interpretation”). Il mio scopo è mostrare che una teoria intenzionalista della narrativa non può rendere conto appieno dell’interpretazione. In altre parole, gli autori possono dirigere l’attenzione dei lettori verso alcune caratteristiche di un mondo finzionale, procurando loro un’esperienza strutturalmente simile a quella che loro stessi hanno vissuto producendo la storia: fino a questo punto, dunque, leggere un testo narrativo significa seguire la guida dell’autore. Ciò costituisce la base del modello comunicativo della narrativa, in cui gli autori invitano i lettori (attraverso la mediazione del sistema intenzionale per eccellenza, il linguaggio) a immaginare alcuni stati di fatto. Tuttavia, concordare con Herman che le storie sono *basate* su un sistema intenzionale non significa che questa strada vada percorsa fino in fondo. Infatti, Lamarque ci dà buone ragioni per credere che, quando si tratta di interpretare le esperienze che hanno condiviso con l’autore, i lettori non sono tenuti ad obbedire alle direttive di quest’ultimo. Mediando tra le esperienze che abbiamo mentre ci relazioniamo alla narrativa e il nostro sfondo esperienziale, l’interpretazione apre una finestra su quelle che Stein Haugom Olsen (1987) ha chiamato le “domande d’interesse umano” (quelle che riguardano il significato profondo dell’esperienza umana) – a cui nessuno, neppure l’autore, può

² Giglioli (2001: 99) distingue infatti tra l’“aboutness” e l’argomento: mentre il primo è ciò *a proposito di cui* parla un testo (i suoi temi), il secondo corrisponde a ciò *di cui* parla un testo (per esempio, la storia che vi si racconta). Vedremo che, nella tripartizione di Lamarque, l’“aboutness” sta dalla parte dell’interpretazione, mentre l’argomento sta dalla parte della delucidazione.

rispondere definitivamente. Questa conclusione rimanda all'idea di Iser secondo cui le opere letterarie – attraverso la loro “negatività” – agiscono ponendo domande, più che dando risposte al lettore (vedi capitolo 1).

Il filo conduttore di questo capitolo è l'idea che relazionarci alle storie (sia dal lato degli autori che dal lato dei lettori) ha un carattere esperienziale, che fa da perno tra un livello intenzionale (dove l'autore prende per mano i lettori) e un livello interpretativo, in cui gli autori e lettori sembrano camminare fianco a fianco. Nella prossima sezione, mi concentrerò sul primo livello, offrendo alcune osservazioni sull'intenzionalità che si riveleranno utili nel seguito.

3.1 Zoom sull'intenzionalità

3.1.1 Giocare a scacchi con l'autore, con l'immaginazione

C'è qualcosa di cui dovremmo essere consapevoli nell'affrontare il problema delle intenzioni d'autore dal punto di vista delle scienze cognitive, e della filosofia della mente in particolare. I filosofi usano il termine “stato intenzionale” in un senso più ampio di quello che è generalmente assegnato alla parola “intenzione”. Il Vocabolario Treccani definisce “intenzione” nel modo seguente: “Orientamento della coscienza verso il compimento di un'azione, direzione della volontà verso un determinato fine; può indicare semplicemente il proposito e il desiderio di raggiungere il fine”. Al contrario, nella fenomenologia e nella filosofia della mente, a partire dalla *Psychologie vom empirischen Standpunkte* (1997 [1874]) di Franz Brentano, intenzionalità è sinonimo di “direzionalità della mente sui suoi oggetti”. Ovviamente, tutte le intenzioni nel senso comune sono stati intenzionali, dal momento che provare un desiderio o avere un proposito richiedono di dirigere la mente verso l'oggetto che esaudirebbe il proprio desiderio o proposito. Ma non tutti gli stati intenzionali sono intenzioni. Per esempio, la percezione può essere descritta in termini intenzionali, ma non comporta necessariamente un elemento di volizione. Si può dire che, quando vedo una finestra di fronte a me, la mia mente è diretta verso la finestra; ma la mia percezione non dipende dal mio voler vedere la finestra.

In breve, mentre solitamente il termine “intenzione” si riferisce all'aspetto volontario di pensieri e azioni, l'intenzionalità (nel senso in cui usano questa parola i filosofi) porta in primo piano

il legame tra la mente e i suoi oggetti. Gli stati intenzionali includono tutti gli stati che esibiscono intenzionalità in questo senso (vedi Searle 1983; Crane 2001; 2003). Così, la “intentional stance” di Dennett (1987), da cui la teoria intenzionalista della narrativa di Herman prende il via, consiste essenzialmente nel considerare un’altra persona capace di dirigere la propria mente a un oggetto – che questo sia un atto intenzionale (nel senso di “volitivo”) oppure no. Nelle parole di Dennett, “the intentional strategy consists of treating the object whose behavior you want to predict as a rational agent with beliefs and desires and other mental states exhibiting what Brentano and others call *intentionality*” (1987: 15). Possiamo chiarire ulteriormente la relazione tra stati intenzionali e intenzioni nel senso volitivo facendo riferimento al resoconto dell’intenzionalità di Searle (1983). Secondo Searle, gli stati intenzionali possono appartenere a due categorie. Alcuni (per esempio, la percezione e la credenza o “belief”) hanno una “mind-to-world direction of fit”, dal momento che tentano di riflettere un certo aspetto del mondo. In genere, questi stati intenzionali non sono volitivi. Altri stati hanno una “world-to-mind direction of fit”, cioè mirano a produrre un cambiamento nel mondo e devono così essere soddisfatti o realizzati. Le intenzioni nel senso comune sono, o possono essere descritte come, stati intenzionali con una “world-to-mind direction of fit”.

L’immaginazione – il modo intenzionale attraverso cui dirigiamo la nostra mente verso oggetti assenti o non esistenti (vedi capitolo 4) – è un caso eccezionale, perché sembra estendersi su entrambi i lati della distinzione di Searle. L’idea che vorrei avanzare qui è che il relazionarsi alla narrativa sia degli autori che dei lettori è intenzionale nel senso filosofico della parola. La differenza sta nel fatto che le immaginazioni degli autori hanno una “world-to-mind direction of fit”, quelle dei lettori una “mind-to-world direction of fit”. Per cominciare, l’immaginazione degli scrittori crea esistenti ed eventi finzionali, che si coalizzano in una “global ontological organization” (Ronen 1994: 104) – un mondo finzionale. Queste immaginazioni hanno una “world-to-mind direction of fit” perché ambiscono ad avere un certo effetto sui lettori per tramite del linguaggio – un sistema comunicativo intrinsecamente intenzionale (nel senso di volitivo)³.

³ Tradizionalmente, le teorie retoriche della narrativa hanno sottolineato questo punto (vedi per es. Booth 1983 [1961]; Phelan 2005; Walsh 2007).

A sua volta, per il lettore, comprendere le intenzioni comunicative dell'autore richiede di dirigere la propria mente a un mondo finzionale attraverso il modo intenzionale dell'immaginazione. Superiamo così il confine tra le immaginazioni creative, "world-to-mind" dell'autore e le immaginazioni ricreative, "mind-to-world" del lettore⁴. Queste ultime scorrono in una direzione "mind-to-world" perché sono mirate a un mondo finzionale che l'autore ha costruito perché il lettore lo ricostruisca. In un certo senso, è come se l'autore invitasse i lettori a unirsi a lui nell'immaginare alcuni stati di cose. Come scrive Elaine Scarry, "each descriptive sentence in a novel or poem is implicitly preceded by . . . erased imperatives [to imagine]" (2001: 36). Iser ha anticipato questa idea descrivendo i testi letterari come sequenze di istruzioni: attraverso un "network of response-inviting structures" (1978: 36), come gli spazi bianchi, i testi sono progettati per stimolare la produzione di immagini mentali da parte del lettore. Possiamo aggiungere che le immaginazioni del lettore devono essere strutturalmente simili a quelle dell'autore (devono essere dirette intenzionalmente agli stessi oggetti) per permettere ad entrambi di partecipare in una "joint attentional scene", come suggerisce la teoria di Herman. Certamente, il testo – in quanto *medium* trasmesso culturalmente – ha un ruolo di primo piano in questo processo. C'è un gap spaziotemporale tra la produzione e la ricezione del testo – un gap che viene colmato dalla letteratura in quanto pratica istituzionale, socio-culturale, incaricata di trasmettere un'opera letteraria ai lettori futuri (vedi Lamarque 2002). Il testo stesso ha la funzione della scacchiera nel gioco degli scacchi: è il *medium* fisico in cui le mosse immaginative dei giocatori sono ancorate o distribuite nell'ambiente, in modo da alleggerire il loro carico cognitivo.

Insomma, la teoria intenzionalista della narrazione di Herman può essere ampliata usando come punto di partenza il significato che la parola "intenzionalità" ha nella fenomenologia e nella filosofia della mente (la direzionalità della mente sui suoi oggetti). Questa mossa ci consente di definire l'importanza di stati intenzionali come le immaginazioni sia nello scrivere che nel leggere testi narrativi, specificando come queste immaginazioni lavorino in tandem con intenzioni comunicative e volitive. Leggere una storia comporta partecipare in un atto di immaginazione condiviso con l'autore, e questo richiede che i lettori comprendano il significato linguistico del testo

⁴ Per la distinzione tra immaginazione creative e ricreativa, vedi Currie e Ravenscroft (2002: 8-11).

stesso, seguendo l'autore nel prestare attenzione ad alcuni eventi ed esistenti finzionali. Attraverso il modo intenzionale dell'immaginazione, le coscienze di autori e lettori convergono sul mondo finzionale che proiettano mentre producono e ricevono (rispettivamente) il testo, ed è così che si può stabilire un dialogo tra di loro.

3.1.2 Oltre l'intenzionalismo

Prima di esplorare il rapporto tra intenzionalità ed esperienza, vorrei prendere in esame una domanda: se i lettori si limitano a seguire le indicazioni degli autori nell'immaginare una storia, cosa ne è della loro libertà interpretativa? Il mio resoconto della possibilità di un'"immaginazione condivisa" si appoggia forse a una teoria singolarista dell'interpretazione, in cui c'è solo un'interpretazione corretta – quella dell'autore stesso? Ovviamente, la risposta è negativa. Per capire perché, propongo di rivolgerci alla distinzione di Peter Lamarque (2002; 2008) tra tre livelli di apprezzamento estetico: esplicazione, delucidazione (o esplorazione dell'argomento di un'opera) e interpretazione in senso stretto. Queste etichette, tratte dallo studio classico di Beardsley (1981), servono a differenziare tra tre aspetti della relazione tra lettori e storie letterarie. Al livello più elementare, quello dell'esplicazione, siamo interessati al significato linguistico di un testo. Le intenzioni comunicative dell'autore hanno, in questo caso, un ruolo importante: per essere in grado di leggere un testo narrativo, dobbiamo sapere cosa voleva dire l'autore quando ha scelto di usare una parola anziché un'altra. In secondo luogo, la delucidazione comporta "an exploration of the immediate subject, or 'world', of the work" (Lamarque 2008: 145) – dunque una comprensione non della superficie linguistica, ma degli snodi narrativi di un testo. Infine, l'interpretazione propriamente detta consiste nell'adottare una prospettiva che è sia coerente che illuminante sul contenuto tematico ("aboutness") di un'opera. Come nota Lamarque, l'interpretazione "[at] a literary or thematic level does not aspire to a single determinate meaning, because it does not strictly aspire to meaning at all. Its aim is to reveal the value of a work, why it merits attention" (2002: 302).

Vale la pena sottolineare che esplicazione, delucidazione e interpretazione sono profondamente intrecciate nel processo di lettura: tuttavia, tracciare delle linee di demarcazione teoriche tra di loro può spiegare perché la relazione tra lettori e testi letterari è condizionata (a un

livello) e libera (a un altro). La mia proposta è che i lettori hanno una certa misura di libertà a livello di quella che Lamarque chiama interpretazione, mentre sia l'esplicazione che la delucidazione sono sottoposte alle intenzioni comunicative dell'autore, che devono essere comprese dai lettori perché possano partecipare a una "joint attentional scene". Torsten Pettersson ha delineato una visione simile della libertà condizionata del lettore, sostenendo che le opere letterarie sono entità plasmabili ("pliable") – che possono assumere "an indefinable number of different shapes, but only within the bounds set by the extent and durability of their structure" (2002: 220). Così, quando dei bambini giocano con un set di costruzioni Lego, sono liberi di costruire qualunque cosa *entro i limiti* stabiliti dalla forma, dal numero e dalle possibilità di connessione tra i mattoncini che hanno a disposizione. Queste limitazioni corrispondono alle istruzioni dell'autore di immaginare certe cose (e non altre). Come abbiamo visto nel capitolo precedente, i lettori non sono liberi di decidere se Anna Karenina si suicida oppure no alla fine del romanzo di Tolstoj, e qualunque lettura basata sull'idea che Anna *non* si suicida è chiaramente un fraintendimento delle intenzioni comunicative di Tolstoj. D'altra parte, la morte di Anna può essere soggetta a interpretazioni diverse.

In altre parole, tendo a essere un intenzionalista a proposito del significato linguistico del testo e a proposito del mondo finzionale che è proiettato attraverso uno sforzo congiunto di autori e lettori, ma non a proposito dell'interpretazione. In quanto parte della pratica istituzionale della letteratura, e a causa delle intenzioni comunicative incorporate nel linguaggio, i lettori leggono come se l'autore stesse attirando la loro attenzione su un insieme di esistenti ed eventi finzionali; ma anche se l'autore ha offerto un'interpretazione della sua stessa opera (all'interno dell'opera stessa o in scritti collaterali) non c'è ragione di usarla come punto di riferimento per le interpretazioni dei lettori: a questo livello, i lettori sono interessati principalmente al modo in cui l'esperienza procurata da una storia si relaziona alle loro esperienze precedenti e all'esperienza umana in generale (espanderò questo punto nella sezione 3.3 e poi ancora nel capitolo 8).

Per ritornare alla metafora scacchistica che ho usato in precedenza: fin che si tratta di esplicazione e delucidazione, i lettori prestano grande attenzione alle mosse comunicative e immaginative dell'autore, facendo del loro meglio per imitarle. Ma quando si passa

all'interpretazione, l'autore non è "a figure *behind* the text, but one on the same side of the reader" (Walsh 2007: 131). A questo livello, lettori e autori si trovano dalla stessa parte della scacchiera.

3.2 Dall'intenzionalità all'esperienza

3.2.1 Intenzionalità, esperienza e "joint attention"

Come ci si muove dal livello delle intenzioni comunicative dell'autore (dove sia l'autore che il lettore sono intenzionalmente diretti agli stessi elementi di un mondo finzionale) al livello dell'interpretazione? Qual è il rapporto tra la "intentional stance" di Dennett e la "stance" interpretativa dei lettori? Nelle prossime sezioni, sosterrò che l'anello di congiunzione è fornito dall'esperienzialità della narrativa. Quest'idea diventerà più chiara dopo aver esplorato la connessione tra intenzionalità (in quanto condizione minima per la "joint attention") e l'esperienza o la coscienza⁵. Il mio interlocutore principale su questo problema sarà il lavoro di Hutto, e in particolare il suo libro *Beyond Physicalism* (2000).

Abbiamo visto che l'intenzionalità può essere definita come la direzionalità della mente sui suoi oggetti. Secondo G. E. M. Anscombe (2002 [1965]), la parola "intenzionalità" viene dal latino "intendere", cioè mirare su qualcosa – secondo la metafora per cui la mente può essere mirata, come un arco, su un oggetto. Quando siete impegnati in attività così disparate come guardare il cielo di settembre, pensare a casa o desiderare una tazza di tè, la vostra mente è diretta verso qualcosa. Ma – per venire alla questione della coscienza – si può dire che essere coscienti è lo stesso che essere intenzionalmente diretti verso qualcosa? I filosofi hanno risposto in modo significativamente diverso a questa domanda⁶. Alcuni filosofi sostengono che non solo tutti gli stati intenzionali sono consci, ma anche che tutti gli stati cosci sono intenzionali: spiegare la coscienza in termini intenzionalisti non lascia resto. Questa dottrina, nota come "rappresentazionalismo forte" o "intenzionalismo forte", è stata difesa – tra gli altri – da Michael Tye (1996) e Tim Crane (2001). All'estremo opposto c'è l'ipotesi di David Chalmers (1996), secondo cui l'intenzionalità è marginale per la coscienza: ha un

⁵ Si ricordi che, come ho sottolineato nell'introduzione, coscienza ed esperienza sono intrinsecamente legate.

⁶ Siewert (2008) fornisce un'eccellente introduzione a questo argomento.

ruolo nel regolare il comportamento, ma non può di per sé rendere conto della qualità fenomenologica dell'esperienza.

Sia Searle che Hutto cadono tra questi poli opposti. Searle (1992) adotta una linea più morbida di Tye e Crane, sostenendo che non tutti gli stati consci sono intenzionali, ma continuando a vedere la coscienza e l'intenzionalità come intrinsecamente legate. La posizione di Hutto sembra avere qualcosa in comune con quella di Chalmers, dal momento che mette in guardia ripetutamente contro “tying intentionality and phenomenology too tightly together”, aggiungendo che “understanding the *character* of experience cannot . . . be simply reduced to an understanding of intentional directedness” (2006a: 143). Tuttavia, a differenza di Chalmers, Hutto ammette che la ragione per cui è facile dire che l'intenzionalità e l'esperienza sono una cosa sola è che esse sono “typically bound up” (2000: 70) – e questo avvicina la sua posizione a quella di Searle.

Uno dei principali argomenti contro l'identificazione completa di intenzionalità ed esperienza ruota intorno alle proprietà soggettive dell'esperienza o “qualia”, come sono anche chiamati (vedi Tye 2009). Queste proprietà sono viste spesso come non intenzionali o non rappresentazionali. Torneremo su quest'argomento più avanti, nei capitoli 4 e 6; per ora, vorrei citare un brano (da *A Portrait of the Artist as a Young Man* di James Joyce) che, a mio parere, dà un'illustrazione efficace dei qualia:

There were two cocks that you turned and water came out: cold and hot.
[Stephen] felt cold and then a little hot: and he could see the names printed on the cocks.
That was a very queer thing. (2000 [1916]: 8)

Grazie all'uso protratto della focalizzazione interna, le prime pagine del *Portrait* veicolano il senso della stranezza del mondo visto attraverso gli occhi del giovane Stephen. In questo brano, Stephen sembra sorpreso di fronte alle sensazioni di freddo e caldo che gli derivano dal contatto con l'acqua. Tutti i lettori conoscono bene queste qualità sensoriali; eppure, questo brano riesce a straniare l'esperienza del lettore, che in un certo senso torna a fare esperienza dei qualia del freddo e del caldo per la prima volta⁷. Quello che è interessante è che questo effetto di straniamento è reso possibile da

⁷ Miall e Kuiken (1994) hanno esplorato la relazione tra straniamento e valore estetico da una prospettiva psicolinguistica.

una combinazione di scelte sintattiche e lessicali: il sapore conversazionale della seconda persona nella prima frase, la semplicità infantile della sintassi e l'uso della parola "queer" (ripetuta con insistenza in questo capitolo) sembrano imitare il linguaggio privato del personaggio. Ciò che Joyce *non* cerca di fare, però, è di descrivere com'è per il personaggio sentire freddo o caldo. A queste esperienze il testo si limita a riferire – è dal contesto, e non dalla descrizione in quanto tale, che inferiamo che queste sensazioni sono del tutto nuove al personaggio. La ragione è da cercare nella ineffabilità di esperienze di base come il freddo e il caldo, un'ineffabilità che è, almeno, indicativa del perché l'esperienza e la coscienza non possano essere colte pienamente in termini intenzionali⁸. Sentire freddo o caldo non comporta solo dirigere la propria mente verso qualcosa di freddo o caldo, come si può dire che un termometro sia diretto alla temperatura dell'acqua in cui è immerso; comporta avere un'esperienza soggettiva – proprio quello che Stephen scopre in questo brano.

Sviluppando questa linea di argomentazione, Hutto afferma che la "joint attention" richiede non solo che due persone o organismi siano intenzionalmente diretti a una stessa caratteristica del mondo, ma anche che ne facciano esperienza in modo simile. Come scrive in un saggio recente, "we cannot ignore the special experiential dimension of joint attending if we are to give a full account of it" (2012b: 4). Ecco perché un uomo e un pipistrello non potrebbero partecipare in una "joint attentional scene": il modo in cui i pipistrelli fanno esperienza dal mondo è così diverso dal nostro che, anche se l'uomo e il pipistrello fossero per caso intenzionalmente diretti allo stesso oggetto, non si tratterebbe di "joint attention"⁹. Come spiega Hutto, "in theory, two organisms could be intentionally directed at the same object, and they could be informationally sensitive to the same features of it, but unless they were capable of having the same kind of experience of it, they would be unable to triangulate in a genuine sense" (2000: 34). Ne consegue che la "joint attention" è possibile solo tra creature della stessa specie, o creature la cui esperienza del mondo è sufficientemente simile (per esempio, umani e animali di ordine superiore come i cani).

⁸ Si vedano i lavori di Hutto (2000; 2006a; 2006b) per un'argomentazione più filosofica contro l'assimilazione di intenzionalità ed esperienza. Vedi anche più sotto, capitoli 4 e 6.

⁹ Vedi Nagel (1974) per una trattazione ormai classica di questo problema.

Queste idee hanno conseguenze importanti per il resoconto di Herman – basato sul concetto di “joint attention” – della comprensione narrativa. Implicano che, perché si verifichi un dialogo tra autore e lettore, non è sufficiente che entrambi siano intenzionalmente diretti (attraverso il canale immaginativo) allo stesso mondo finzionale; ne devono anche fare esperienza in modo essenzialmente simile. Per questa via, possiamo tracciare una linea distintiva tra la componente intenzionale e quella esperienziale del nostro rapportarci alla narrativa, gettando luce sulla seconda. Il risultato, infatti, è che possiamo includere l’esperienza in un resoconto intenzionalista della comprensione narrativa *senza assimilare* esperienza ed intenzionalità. Ciò mi consentirà (nella sezione 3.2.3) di aggiungere all’equazione l’interpretazione, sostenendo che la libertà interpretativa dei lettori è intimamente legata alla dimensione esperienziale della narrativa. Prima di fare questa mossa, però, vorrei fare un altro affondo sul concetto di esperienzialità per spiegare cosa significa dire che autori e lettori fanno esperienza di un mondo finzionale in modo essenzialmente simile.

3.2.2 Due tipi di esperienza

3.2.2.1 Esperienze corporee e tracce esperienziali

Come abbiamo visto nel capitolo 1, “esperienza” è un termine complesso e polisemico, non riducibile a un singolo aspetto o elemento. In questa e nella prossima sezione, cercherò di spiegare la somiglianza tra l’esperienza che autore e lettore fanno di un mondo finzionale adottando un approccio bipartito. Da un lato, anticipando temi della seconda parte di questo lavoro, mi concentrerò sull’esperienza di base, non concettuale, attingendo al recente lavoro “enattivista” di Hutto. Mostrerò come questo tipo di esperienza possa essere “indicizzata” nei testi narrativi, e vissuta nell’immaginazione dall’autore (sul piano della produzione) e dai lettori (sul piano della ricezione). Dall’altro lato, presenterò la teoria dell’esperienza concettuale, linguistica, elaborata da Dennett nel suo *Consciousness Explained* (1991), delineando un’ipotesi su come lo sfondo esperienziale di autori e lettori interagisca con le esperienze procurate dallo scrivere e leggere storie. Questa seconda sezione anticipa così la trattazione dell’interpretazione nella terza parte di questo studio, e in particolare nel capitolo 8.

Uno dei principali fili conduttori della filosofia della mente di Hutto è l'idea che le esperienze non siano "cose nella testa". Come sottolineerò più avanti, nel capitolo 6, l'esperienza non può essere isolata dal flusso della nostra interazione corporea con il mondo, dal momento che sfugge alla cattura in quello che Hutto chiama un "object-based schema" (2000; vedi Menary 2006). Nelle parole di Hutto, "[if] we wish to avoid a host of intractable difficulties, it is better to regard consciousness, not as what is experienced, but as how things are experienced" (2000: 135). La percezione è un buon esempio. Tradizionalmente, i filosofi della mente hanno discusso a lungo dell'"esperienza del rosso" come se fosse possibile astrarla dalla visione di oggetti rossi. Secondo enattivisti come Hutto, invece, per descrivere l'esperienza del rosso "one must describe the many different things we do when we see something red. . . . Because we have continuous *access* to the redness in the environment, it may seem as if we are mentally in contact with it continuously. This leads us to say, mistakenly, that there is a feeling of redness (say) in our heads all along" (O'Regan e Noë 2001: 961). In base a questa concezione, l'esperienza è un coinvolgimento attivo ed esploratorio nel mondo: vedere qualcosa di rosso – per esempio la copertina di un libro – significa non costruire una rappresentazione interna del rosso ma muovere i nostri occhi e il nostro corpo finché l'oggetto rosso non è a fuoco (è risaputo che siamo incapaci di distinguere i colori nella visione periferica [vedi Dennett 1991: 53-54]). Così, come vedremo più nel dettaglio nel prossimo capitolo, gli enattivisti mettono in evidenza i "patterns" sensorimotori che tracciamo nel nostro coinvolgimento interpretativo e corporeo nel mondo – aggiungendo anche che questi "patterns" sono non concettuali e pre-linguistici.

Ma se l'esperienza di base è essenzialmente non concettuale, come è possibile descrivere linguisticamente un'esperienza? Questa domanda ha una ricaduta diretta sulla mia argomentazione, data l'importanza che ho assegnato al carattere esperienziale del dialogo tra autori e lettori. Ancora una volta, Hutto ci può venire in aiuto, in due passi. Primo, possiamo riferirci a o "indicizzare" le esperienze ("to index" è il verbo preferito da Hutto) perché – come ho cercato di mostrare sopra – tutti gli esseri umani "experience the world in much the same way" (Hutto 2000: 30). Secondo, quando il parlante "indicizza" un'esperienza, le sue parole attivano le memorie di passate interazioni sensorimotorie nell'ascoltatore, che è quindi in grado di formare un'idea (per quanto vaga) di com'era, per il parlante, avere quell'esperienza. Queste memorie di interazioni sensorimotorie sono

note come “tracce esperienziali” nella letteratura psicolinguistica (vedi Zwaan e Madden 2005; Zwaan 2008). Per capire meglio come funziona questo processo, consideriamo un altro brano dal *Portrait* di Joyce:

[Stephen] watched [the birds’] flight; bird after bird: a dark flash, a swerve, a flash again, a dart aside, a curve, a flutter of wings. He tried to count them before all their darting quivering bodies passed: six, ten, eleven: and wondered were they odd or even in number. Twelve, thirteen: for two came wheeling down from the upper sky. (2000: 234)

Questo brano a focalizzazione interna non contiene riferimenti espliciti ai movimenti del personaggio; eppure, non è immaginabile senza di loro. Nessun lettore direbbe che lo sguardo di Stephen è fisso su una porzione del cielo, dal momento che per contare uno stormo d’uccelli in volo è necessario seguirli con la testa e con gli occhi: il materiale linguistico che si frappone tra l’inizio e la fine dell’azione rende il lettore anche più consapevole di quanto sia difficile per il personaggio contare gli uccelli. La descrizione vaga, quasi astratta, degli archi tracciati dagli animali sembra rafforzare questa impressione: è come se Stephen vedesse a mala pena gli uccelli che volteggiano in cielo. In definitiva, vari elementi di questa descrizione presuppongono una familiarità, da parte del lettore, con i “patterns” sensorimotori tipici della visione umana.

Leggere il brano di Joyce richiede ben più che dirigere la propria coscienza sugli stessi oggetti non esistenti verso cui era intenzionalmente diretto l’autore mentre scriveva queste righe. La “joint attention” (che fornisce le basi comunicative e immaginative per il nostro relazionarci alla narrativa) non consiste soltanto nel formare le stesse rappresentazioni mentali dell’autore. Consiste nel condividere alcune esperienze passate (come è possibile seguire con lo sguardo oggetti in movimento, per esempio) con l’autore, e usarle per simulare – nell’immaginazione – un’esperienza percettiva. Inoltre, queste tracce esperienziali sono fatte “su misura” per l’esperienza umana: a un livello elementare, comportano avere un corpo di una certa taglia, camminare su due gambe, avere organi di senso con determinate caratteristiche, e così via. Ma c’è di più: l’esperienzialità della narrativa va al di là delle tracce esperienziali che vengono attivate, arrivando a includere – come abbiamo visto nel capitolo 1 – gli effetti prodotti dall’immaginare un mondo finzionale. Questi effetti spiegano perché

scrivere e leggere storie ci permettono di vivere esperienze nuove, che non hanno corrispondenti nel nostro sfondo esperienziale. Nel caso del brano di Joyce, per esempio, il contare gli uccelli da parte di Stephen può essere basato su un'esperienza dell'autore, e può suscitare memorie simili nei lettori, ma né l'autore né il lettore hanno mai contato *questi* uccelli in precedenza. Joyce e i lettore possono essersi già trovati in una simile situazione, ma le esperienze che attribuiscono a Stephen aggiungono qualcosa di nuovo alla loro esperienza personale – hanno un impatto sul loro sfondo esperienziale. In altre parole: l'esperienzialità della narrativa non è uguale alla somma delle tracce esperienziali che vengono attivate nel corso del nostro relazionarci a un testo; ciò spiega perché la narrativa può, in alcuni casi, *espandere il nostro mondo*.

Con queste considerazioni ho superato il confine tra esperienza di base, corporea, e esperienza di più alto livello, linguistica e concettuale. È importante ricordare, infatti, che le due dimensioni sono profondamente intrecciate, come gli scienziati cognitivi hanno cominciato a sottolineare di recente (vedi sezione 0.2.1 e capitolo 9); la distinzione che ho tracciato qui ha solo fini esemplificativi. Per chiarire ulteriormente alcune delle idee avanzate in questa sezione a proposito dell'esperienzialità della narrativa dovrò introdurre la tesi di Dennett, secondo cui la coscienza è una “macchina joyciana”.

3.2.2.2 L'esperienza concettuale e la “Joycean Machine” di Dennett

Torniamo per un momento alla mia discussione delle possibili risposte alla domanda: qual è la relazione tra intenzionalità e coscienza? L'ipotesi messa a punto da Dennett nel suo *Consciousness Explained*, pur essendo vicina a quelle di Tye e Crane, ha alcune caratteristiche uniche, che la rendono ancora più radicale dell'intenzionalismo o rappresentazionalismo di questi ultimi. Non solo Dennett riduce l'esperienziale all'intenzionale, ma arriva a *negare* che l'esperienziale esista realmente. L'esperienza, secondo lui, non è altro che una “macchina virtuale” installata dall'evoluzione e dalla cultura nel cervello umano. Ciò implica che l'esperienza di base cui ho accennato nella sezione precedente è illusoria: non esiste nessuna esperienza di base, dal momento che l'esperienza è sempre mediata linguisticamente. Così, stando a Dennett, la coscienza può essere identificata direttamente

con la nostra capacità di raccontare l'esperienza: "getting something into the forefront of your consciousness is getting it into a position where it can be reported on" (1991: 336).

Tuttavia, raccontare un'esperienza significa produrre una *sequenza* di segni linguistici, mentre l'architettura cognitiva del nostro cervello è *parallela*: nelle parole di Dennett, "all varieties of perception – indeed, all varieties of thought or mental activity – are accomplished in the brain by parallel, multitrack processes of interpretation and elaboration of sensory inputs" (1991: 111). Questi processi sono in gran parte inconsci. Come nasce, allora, la coscienza? Come è possibile conciliare l'architettura parallela del nostro cervello, in cui vari processi hanno luogo contemporaneamente, con la natura sequenziale del flusso di coscienza? Abbiamo bisogno di una specie di macchina virtuale, un software capace di selezionare uno dei processi, facendone una sequenza coerente di parole. Dennett ha chiamato questa macchina una "Joycean Machine" (1991: 275) per sottolineare come la coscienza sia costituita (e non semplicemente espressa) da una sequenza di parole vagamente simile alla tecnica joyciana del "flusso di coscienza". Cosa ancora più importante per noi, Dennett aggiunge che le storie hanno un ruolo di primo piano nel costituire la nostra esperienza:

Each normal individual of [*Homo sapiens*] makes a *self*. Out of its brain it spins a web of words and deeds, and, like the other creatures, it doesn't have to know what it's doing; it just does it. This web protects it, just like the snail's shell, and provides it a livelihood, just like the spider's web, and advances its prospects for sex, just like the bowerbird's bower. . . .

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, and just as beavers, unlike professional human engineers, do not consciously and deliberately plan the structures they build, we (unlike *professional* human storytellers) do not consciously and deliberately figure out what narratives to tell and how to tell them. Our tales are spun, but for the most part we don't spin them; they spin us. Our human

consciousness, and our narrative selfhood, is their product, not their source. (1991: 416-418)

Come hanno notato molti commentatori (vedi per es. Chalmers 1996: 30; Hutto 2000: 102), la teoria della coscienza di Dennett ha dei limiti, specialmente quando si tratta di rendere conto di stati coscienti di base. L'esperienza corporea non può essere una finzione linguistica. È semplicemente inverosimile sostenere che gli animali e i neonati non possono fare esperienza del mondo perché non sono capaci di esporre verbalmente i loro processi mentali (per un'obiezione simile, vedi Lockwood 1993). D'altra parte, la trattazione di Dennett dell'esperienza concettuale ha molte virtù. A questo livello, è ragionevole pensare che la nostra esperienza sia mediata dal linguaggio e dalla narrativa. Tra l'altro, una simile concezione a proposito della costruzione narrativa del sé è stata avanzata da Jerome Bruner (1990; 1991) – come abbiamo visto nell'introduzione e come vedremo più in dettaglio nel capitolo 8. È forse possibile accettare la proposta di Dennett per quanto riguarda l'esperienza di livello alto ma al tempo stesso scartare la sua idea che l'esperienza corporea è una finzione? Credo di sì; quello che vorrei fare qui è integrare il resoconto di Dennett con una teoria enattivista delle nostre reazioni esperienziali di base (quale quella che ha ispirato la mia argomentazione nella sezione precedente). In breve, sosterrò – seguendo ancora una volta Menary – che “the self is constituted *both* by an embodied consciousness whose experiences are available for narration and narratives themselves” (2008: 63, corsivo mio).

Grazie a questa versione modificata della teoria di Dennett, possiamo passare all'esperienza concettuale, chiedendoci se è verosimile che, come previsto da una teoria della narrazione basata sul concetto di “joint attention”, gli autori e i lettori condividano un'esperienza *anche a questo livello*. Se il sé è, in parte, una costruzione narrativa, qual è la differenza tra un sé reale e i sé costruiti dai testi finzionali (i personaggi)? Torneremo su questa domanda nel capitolo 6. Per ora, basti dire che la differenza fondamentale sta nel fatto che i sé finzionali sono staccati da un corpo reale; anche la loro esperienza corporea è – a differenza della nostra – costruita narrativamente. Le vere macchine joyciane sono, dunque, quelle storie che raccontano l'esperienza puramente finzionale di un personaggio. Proprio come voleva Dennett, queste esperienze sono create dall'atto linguistico e

narrativo di esporle. E proprio come voleva Dennett, questi sé sono costrutti finzionali, e la loro esperienza corporea non è nient'altro che una finzione linguistica e narrativa. Ma ciò che contraddice il resoconto di Dennett è che questi sé sono personaggi finzionali, non persone reali: come evidenzia Menary, l'esperienza delle persone reali è costruita narrativamente solo fino a un certo punto, perché ha radici nel loro corpo. Cosa succede, però quando autori e lettori *immaginano* un sé finzionale, un personaggio che – come Stephen Dedalus – media il nostro accesso al mondo testuale? La precisazione è importante, dal momento che non *tutti* i personaggi finzionali sono anche sé finzionali; in alcuni casi, ci limitiamo a immaginare i personaggi dall'esterno. La mia proposta è che, mentre interagiamo con un sé finzionale, il nostro sé narrativo scivola nello sfondo della nostra coscienza, lasciando spazio (temporaneamente) a un *nuovo* sé narrativo. Ma poiché, come ho cercato di mostrare nella mia analisi del brano di Joyce, la comprensione narrativa attinge alle memorie delle nostre passate interazioni sensorimotorie con il mondo, i sé finzionali che assumiamo temporaneamente si appoggiano sul nostro sé corporeo.

Ne consegue – ed è uno dei fili conduttori di questo lavoro – che le esperienze dei personaggi non sono *rappresentate* nei testi narrativi ma *vissute* da autori e lettori nel corso del loro relazionarsi ai testi narrativi. Si prenda quest'altro brano del *Portrait*:

The inhuman clamor [of the birds] soothed [Stephen's] ears in which his mother's sobs and reproaches murmured insistently and the dark frail quivering bodies wheeling and fluttering and swerving round an airy temple of the tenuous sky soothed his eyes which still saw the image of his mother's face. (2000: 243-244)

Chi è il soggetto di questi pensieri? La risposta breve, naturalmente, è “un personaggio finzionale” – ma in che senso? Una risposta più accurata è che questo brano serve da modello per la costruzione di un'esperienza, che è vissuta sia dall'autore che dai lettori mentre sono intenzionalmente diretti verso entità inesistenti come gli uccelli e l'immagine della madre di Stephen. Tale esperienza, e il sé finzionale che adottiamo leggendo queste righe, sono *attribuite* a Stephen – il quale, in quanto personaggio, è sia il *medium* attraverso cui facciamo esperienza del mondo finzionale sia un oggetto immaginario. Insomma, il tentativo dell'autore di narrare un sé finzionale finisce per

creare un nuovo sé, che i lettori adottano mentre si relazionano a un brano, come questo, a focalizzazione interna.

Ovviamente, non voglio negare che ci siano differenze significative tra l'esperienza dell'autore e quella del lettore, dal momento che l'una è fondamentalmente creativa, l'altra fondamentalmente ricreativa. Eppure, entrambe sono esperienze immaginative, e questo è sufficiente perché si apra un dialogo tra autori e lettori, grazie a quella che abbiamo chiamato "joint attentional scene". Non solo il nostro relazionarci alla narrativa riattiva esperienze passate, ma le trasforma in nuove esperienze. Sostituendo temporaneamente il nostro sé ordinario, e poi gravitando intorno ad esso, i sé finzionali ci consentono di espandere il nostro mondo. Il valore di questa espansione diventerà chiaro nella prossima sezione.

3.2.3 Per legare insieme interpretazione ed esperienza

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, le esperienze che viviamo scrivendo o leggendo storie non sono separate dalla nostra esperienza ordinaria (anzi, stando a Dennett sono fatte dello stesso materiale – la narrativa). Ecco perché le storie ci mettono di fronte a quelle che Olsen ha chiamato "le domande d'interesse umano" – quelle "concerned with 'mortal life: how to understand it and how to live it'" (1987: 67). Olsen sostiene anche che l'interpretazione stabilisca un collegamento tra un'opera letteraria e il suo contenuto tematico, che a sua volta riflette il suo interesse umano (1987: 17). Anche questa idea dovrebbe essere nota dal capitolo precedente; ora possiamo aggiungere, però, che l'interpretazione ha a che fare non con il testo in quanto tale ma con l'esperienza che è in grado di procurare. In altre parole: le storie hanno un interesse umano perché sollevano questioni che vanno oltre i loro confini, invitando il lettore a mettere in contatto l'esperienza datagli dalla narrativa con il suo sfondo esperienziale. Questo contatto è, a mio parere, il germe di un'interpretazione (vedi capitolo 8).

Qui il modello comunicativo della narrativa viene meno: i lettori sono sullo stesso piano degli autori. Nella sezione 3.1.2, ho introdotto la distinzione di Lamarque tra esplicazione, delucidazione e interpretazione, aggiungendo che le intenzioni dell'autore sembrano avere un ruolo nel nostro relazionarci alla narrativa solo per quanto riguarda i primi due aspetti. A patto che i lettori

comprendano il significato linguistico del testo e ne ricostruiscono correttamente il mondo finzionale, le loro interpretazioni sono valide quanto quelle dell'autore: in entrambi i casi, si tratta di tentativi di mettere in relazione l'esperienza che hanno avuto mentre scrivevano o leggevano con il loro sfondo esperienziale, sulla base delle domande di interesse umano di Olsen. Ovviamente, le differenze nello sfondo esperienziale dell'autore e dei lettori giustificano le differenze nelle loro interpretazioni. Hans-Georg Gadamer ha tentato di catturare l'interazione tra esperienza ordinaria ed esperienza estetica attraverso la metafora della "Horizontverschmelzung" o "fusione di orizzonti" (Gadamer 1986 [1960]). Nelle parole di Guignon, per Gadamer l'interpretazione "makes the horizon of the text accessible to the interpreter's frame of reference while simultaneously transforming the interpreter's initial horizon of understanding and so transforming the interpreter" (2002: 278).

La tensione tra l'esperienza procurata dalla narrativa e l'esperienza ordinaria diventa specialmente evidente nel caso dei testi a focalizzazione interna. Nella sezione precedente, ho sostenuto che leggere un brano a focalizzazione interna – e, su una scala più ampia, immaginare l'esperienza di un personaggio focalizzatore – comportano adottare un sé finzionale che fa scivolare il proprio sé ordinario (a sua volta una costruzione narrativa) ai margini della coscienza. Naturalmente, il sé di tutti i giorni riprende la sua posizione non appena abbiamo finito di leggere, mentre le esperienze che abbiamo vissuto immaginando il mondo finzionale cominciano a dissolversi. Il sé ordinario e i sé finzionali che adottiamo nel relazionarci alla narrativa non sono del tutto impermeabili, però. Ancora una volta, i sé finzionali non sono "cose nel testo" – sono i *media* attraverso cui immaginiamo un mondo finzionale; come tali, possono essere influenzati dal sé reale che rimane nello sfondo della nostra coscienza. Questo spiega perché lettori diversi sono toccati da testi diversi, e perché gli autori sembrano ritornare ripetutamente sugli stessi temi. A sua volta, la nostra esperienza ordinaria è arricchita e, entro certi limiti, informata dalle esperienze che viviamo mentre ci relazioniamo alla narrativa.

Si ricordi l'idea di Dennett secondo cui raccontare la propria storia è, per un essere umano, tanto naturale quanto per un ragno tessere la sua ragnatela. Si potrebbe sostenere che scrivere e leggere storie ci consentono di mettere in pratica tecniche alternative per tessere le nostre tele identitarie. La narrativa espande il nostro mondo, proprio come la tela del ragno sembra espandere il

suo mondo – ma con l’importante differenza che ci permette di diventare consapevoli, in modo riflessivo, delle nostre pratiche narrative. Ritorniamo così all’idea di Mark Johnson (2007: 281-283) che ho delineato nel capitolo precedente: l’arte ci consente di trascendere orizzontalmente le limitazioni della nostra esperienza invitandoci a riflettere su esperienze diverse dalle nostre, e sull’esperienza umana in quanto tale. Dunque, il carattere esperienziale delle “attentional scenes” condivise – attraverso la mediazione del testo – da autori e lettori sembra spianare la strada all’interpretazione, cioè all’esplorazione del rapporto tra l’esperienza e i problemi con cui, in quanto esseri umani, abbiamo a che fare. Tuttavia, poiché non ci sono risposte definitive alle domande di interesse umano, gli autori sono liberi di interpretare le esperienze che hanno vissuto, e possono persino esporle ad uso dei lettori, ma non hanno diritto ad avere l’ultima parola sull’interpretazione delle loro opere.

3.3 Conclusione

Questo capitolo sviluppa la mia riflessione sull’esperienzialità della narrativa aggiungendo alcuni elementi importanti, che saranno ripresi e approfonditi nelle prossime pagine. Ho cercato di dare un assaggio di come l’interesse crescente per l’esperienza e la coscienza all’interno della filosofia della mente possa aiutarci a mettere a fuoco l’esperienzialità della lettura, specificando in che senso e fino a che punto leggere un testo narrativo costituisce un’esperienza. Nell’affrontare questo problema cruciale ho tracciato una distinzione tra l’esperienza di base, corporea, e l’esperienza di più alto livello, mediata dai concetti e dal linguaggio. Queste idee saranno riprese nella seconda e nella terza parte di questo lavoro, ma rimandano anche alla mia trattazione dello sfondo esperienziale nel capitolo 1 e alla discussione della somiglianza strutturale tra esperienza ordinaria ed esperienza estetica nel capitolo 2.

Il punto focale di questo capitolo è stato, però, il problema di come le esperienze procurate dai testi narrativi possano essere condivise da autori e lettori. Infatti, ho cercato di mostrare che se accettiamo una teoria della narrazione basata, come quella di Herman (2008), sull’idea di “joint attention”, non possiamo passare sotto silenzio la questione del carattere esperienziale delle storie – che è poi la questione centrale del mio studio. Come ha sostenuto Hutto, la direzionalità intenzionale è

una condizione necessaria per “la joint attention”, ma non è una condizione sufficiente: per prestare attenzione in modo congiunto allo stesso oggetto, due creature devono condividere un’esperienza. I mondi finzionali non fanno eccezione: è ragionevole pensare che essi siano esperiti in modo simile dagli autori (attraverso le loro immaginazioni creative) e dai lettori (attraverso le loro immaginazioni ricreative). Lungi da me sostenere che l’esperienza della scrittura sia identica all’esperienza della lettura; eppure, perché i lettori possano entrare in dialogo con l’autore, devono riconoscere che il loro relazionarsi alla storia è essenzialmente simile a quello dell’autore, per via della loro comune appartenenza al genere umano, con i suoi limiti fisici e biologici e il suo orizzonte di problemi culturali.

A differenza delle immaginazioni degli autori, quelle dei lettori sono ricreative, perché devono seguire le istruzioni che gli autori hanno lasciato per loro nel testo. Si tratta di istruzioni di immaginare alcuni stati di cose finzionali, e il loro significato è determinato dalle intenzioni comunicative degli autori, come se questi fossero in contatto diretto con i lettori. Tuttavia, ho sostenuto che c’è un aspetto della fruizione di testi narrativi, l’interpretazione, che non si concilia pienamente con il modello comunicativo della narrativa. Per quanto riguarda l’interpretazione, gli autori e i lettori sono sullo stesso piano: gli autori sono interpreti del loro stesso lavoro, e i lettori sono indipendenti dalle interpretazioni degli autori. La ragione è da cercare nel fatto che l’interpretazione sembra essere intrinsecamente collegata alle domande di interesse umano sollevate da un’opera letteraria – domande per cui non ci sono risposte definitive. Si può spiegare la differenza tra un’interpretazione e un’altra sulla base dell’interazione tra le esperienze procurate dalla narrativa e il nostro sfondo esperienziale. I testi narrativi possono creare nuove esperienze; ma poiché vivere queste esperienze significa farle reagire con la propria esperienza passata – con la sua dose di domande sulla condizione umana – quello che ne risulta è un’interpretazione. La terza parte di questo studio cerca di esplorare il rapporto tra esperienza e interpretazione più in dettaglio. Prima, però, vorrei dire qualcosa di più su come le immaginazioni del lettore possano avere un “feel” esperienziale al livello di base, percettivo e corporeo, trasformando gli eventi e gli esistenti di una storia in un’esperienza capace di ristrutturare il nostro sfondo.

Parte II: Il “feel” esperienziale dell’immaginazione

There is always some measure of adventure in the meeting of mind and universe, and this adventure is,
in its measure, imagination.

John Dewey, *Art as Experience*

4. La lettura cieca: Verso una teoria enattivista dell'immaginazione del lettore

Di fronte a una classe di circa trecento studenti, il professor Franz Karl Stanzel invitò gli ascoltatori a immaginare un uomo che correva da una parte all'altra di una piazza. Domandò poi se l'uomo aveva un cappotto e un cappello, ma nessuno sapeva come rispondere. Gli studenti avevano immaginato l'uomo senza decidere se portava un cappotto e un cappello¹. Al minimo, questa storia conferma l'idea diffusa che le immagini mentali sono indeterminate – un'idea sposata, tra gli altri, da Wolfgang Iser (1978: 137-139). Questo capitolo cerca di spiegare perché gli studenti hanno pensato alla possibilità che l'uomo portasse un cappotto e un cappello solo dopo la domanda di Stanzel, e perché non hanno riempito quello spazio bianco in anticipo. Più in generale, vorrei proporre una teoria enattivista dell'immaginazione sensoriale – e dunque delle immagini mentali; sviluppando alcune idee avanzate nel capitolo precedente, definirò questo tipo di immaginazione come l'esplorazione attiva di un ambiente non attuale. Anche se nel corso della mia indagine accennerò ai meccanismi dell'immaginazione sensoriale in generale, dedicherò la mia attenzione alla relazione immaginativa tra lettori e testi narrativi, e in particolare al problema di come questa relazione possa assumere un carattere esperienziale.

La prima del capitolo presenta le tesi principali dell'approccio enattivista alla percezione e all'esperienza. Usando il concetto di Alvin Goldman (2006a: 149-151; 2006b) di “enactment imagination”, sostengo che l'immaginazione funziona simulando o eseguendo (“enacting”) un'ipotetica esperienza percettiva, e che questo rende conto della sua qualità esperienziale. La seconda parte propone un modello enattivista dell'immaginazione del lettore e ipotizza che i testi narrativi siano set di istruzioni per l'esecuzione (“enactment”) di un mondo narrativo. Anticipando la discussione del capitolo 6, vorrei mettere in dubbio l'idea che le coscienze finzionali siano *rappresentate* nelle storie e aggiungere alcune osservazioni sulla relazione tra narrativa e “qualia” (le qualità intrinseche ed ineffabili dell'esperienza). L'analogia che mi guida attraverso questa argomentazione è che, nella loro relazione immaginativa con le storie, i lettori sono come persone cieche che si muovono grazie al loro bastone. Ogni colpo del bastone corrisponde, sul piano della

¹ Questo aneddoto è stato raccontato da Monika Fludernik durante la conferenza IALS 2010 a Genova.

lettura, ad un invito a immaginare un oggetto non attuale. Una analogia simile è stata usata da Emmott nel suo *Narrative Comprehension* (1997): avendo lavorato per anni con i ciechi, Emmott ha paragonato il monitoraggio, da parte dei lettori, dei contesti finzionali al modo in cui un cieco segue una conversazione tra un gruppo di persone vedenti. Come un cieco, Emmott spiega, “the reader receives only intermittent signals of the presence of the characters from the text and must therefore monitor the fictional context mentally” (1997: 118).

Pur usando quasi la stessa analogia, il mio resoconto si distingue da quello di Emmott per due aspetti. Da un lato, l’approccio di Emmott è (in senso lato) psicolinguistico, mentre il mio attinge alla filosofia della percezione. Dall’altro lato, userò la metafora della lettura cieca per evidenziare non la dimensione cognitiva, di “information processing” della lettura, ma il “feel” quasi esperienziale delle immaginazioni del lettore. Ecco perché insisterò sulla somiglianza tra esperienze percettive ed esperienze immaginative. Per illustrare questa idea (e in linea con la mia metafora guida), nel corso del capitolo discuterò alcuni brani di *Ensaio sobre a Cegueira* – in italiano *Cecità* – (1995) di José Saramago. In questo romanzo, il governo di un paese anonimo prova a combattere un’epidemia di “cecità bianca” (una cecità misteriosa che fa vedere tutto bianco) mettendo i malati in quarantena in un ospedale psichiatrico. Per via del modo in cui problematizza l’esperienza percettiva dei personaggi, questo romanzo si rivela straordinariamente adatto a mettere in luce la somiglianza tra percezione e immaginazione sensoriale, e dunque l’esperienzialità del nostro relazionarci alla narrativa.

A questo punto, e senza altri indugi, vorrei esplicitare cosa c’è in gioco nella mia indagine sull’immaginazione del lettore. Abbiamo visto nel capitolo 1 che, nel suo *Towards a “Natural” Narratology*, Fludernik ha assimilato l’esperienzialità con il modo in cui le esperienze dei personaggi sono rappresentate nei testi narrativi. Il suo annodare l’esperienzialità con la rappresentazione è certamente comprensibile considerando che: a) c’è una connessione profonda tra esperienza e coscienza, in quanto “avere un’esperienza soggettiva” è sinonimo di “essere coscienti” (vedi per es. Chalmers 1996: 6); e che b) la rappresentazione delle coscienze dei personaggi ha giocato e gioca ancora un ruolo di primo piano nella narratologia (vedi per es. Cohn 1978; Banfield 1982; Fludernik 1993; Palmer 2004). Eppure, come abbiamo visto in precedenza non ha molto senso parlare dell’esperienzialità dei testi narrativi se non includiamo l’esperienza *del lettore*. Può sembrare ovvio,

ma la raffigurazione di “come è” essere un certo personaggio, per prendere a prestito l’espressione famosa di Thomas Nagel (1974), non è mai autonoma: l’esperienzialità della narrativa comporta sempre la coscienza del lettore. I testi narrativi possono essere visti come manuali d’istruzione (o, come scrive Herman [2009b: 209], “blueprints” cioè “modelli”) per la simulazione di coscienze finzionali da parte del lettore.

Approfondirò questa idea nel capitolo 6, dedicato specificamente al rapporto tra lettori e personaggi. Per ora, vorrei soltanto mettere in chiaro la relazione tra la metafora dei “manuali d’istruzione” (derivata da Iser, vedi sezione 3.1.1) e un’altra metafora che userò in queste pagine, quella dei testi che “invitano” i lettori a eseguire immaginativamente qualcosa. La metafora delle storie come manuali d’istruzione (modelli, copioni, o spartiti musicali) dovrebbe essere abbastanza intuitiva, dal momento che tutte queste cose sono testi, dopo tutto. Al contrario, ci si potrebbe chiedere come un testo (che sia narrativo oppure no) potrebbe *invitare* qualcuno a fare qualcosa. La risposta veloce è che questa è soltanto una metafora e che, in un certo senso, si può dire che anche i manuali d’istruzione invitano a compiere alcune azioni in un certo modo. Essendo come manuali d’istruzione, i testi “invitano” i loro lettori a produrre certe immaginazioni (e non altre) perché c’è un numero limitato di modi per eseguire correttamente le istruzioni testuali. Una risposta più completa è stata data nel capitolo precedente: in definitiva, è l’autore, attraverso il testo, che *invita* il lettore a prestare attenzione ad alcune caratteristiche di un mondo non attuale. Da una prospettiva intenzionalista, la metafora dell’“invito” diventa meno metaforica.

Inoltre, vorrei fare una puntualizzazione sulla parola “simulazione”, in particolare dal momento che è al centro di un acceso dibattito filosofico². Secondo il mio uso del termine, simulare significa eseguire (“enacting”) uno stato mentale, cioè tentare di produrlo nell’assenza dello stimolo appropriato (Goldman 2006a: 149-151). In questo capitolo, mi concentrerò quasi esclusivamente sulla simulazione della percezione, in modo da proporre un parallelismo tra la teoria enattivista della percezione e l’immaginazione del lettore. Non simuliamo l’esperienza di *tutti* i personaggi, ed è per

² Mi riferisco, ovviamente, al dibattito tra “simulation theory” e “theory theory” (vedi sezione 0.2.1). Si veda Stich e Nichols (1997) per una critica dettagliata del concetto di simulazione.

questo che l'obiezione di Kieran (2003) alla teoria simulativa della finzione manca il bersaglio³. Simuliamo solo quei personaggi alla cui coscienza abbiamo un accesso diretto. Ma dal momento che queste coscienze sono simulate o eseguite da noi lettori, le esperienze coinvolte sono, dopo tutto, le nostre. Senza far entrare in campo il lettore, non sarebbe facile capire perché le storie costruiscono “an environment in which versions of what it was like to experience situations and events can be juxtaposed [and] comparatively evaluated” (Herman 2009b: 151). Ciò è reso possibile dal fatto che sono i lettori a fare esperienza di queste situazioni ed eventi.

Credo che il mio approccio abbia un vantaggio chiaro su quello di Fludernik: mettendo in primo piano l'esperienza soggettiva – e la coscienza – del lettore, esso mantiene le distanze dall'idea di Fludernik (che vedo come fondamentalmente problematica) secondo cui la narrativa è costituita dalla rappresentazione della coscienza o del narratore (nel “TELLING frame” di Fludernik) o di un personaggio (nel suo “EXPERIENCING frame”). Alle critiche che ho già mosso al modello di Fludernik nel capitolo 1 posso aggiungerne ora un'altra, di carattere più narratologico: stringere troppo il nodo tra narrativa e *rappresentazione* dell'esperienza ha la conseguenza inevitabile che, quando non ci sono coscienze rappresentate, bisogna postulare la proiezione della coscienza del lettore dentro il mondo finzionale, come in quella che Fludernik chiama “figuralization”, la “empathic projection” (1996: 198) della coscienza del lettore nello spazio vuoto lasciato dall'assenza di coscienze finzionali. Nel prossimo capitolo, cercherò di spiegare perché ha poco senso parlare di proiezione della coscienza del lettore, ridefinendo la “figuralizzazione” di Fludernik come una proiezione del *corpo* del lettore. Nel complesso, è teoricamente più economico allentare il legame tra narrazione e rappresentazione delle coscienze dei personaggi per dare un posto di primo piano alla coscienza del lettore. Solo in un secondo momento (in questo lavoro, nel capitolo 6) potremo introdurre il problema del rapporto tra personaggi e lettori.

Nel mio modello, dunque, relazionarci ai testi narrativi comporta dirigere la nostra coscienza verso entità non attuali, attraverso il modo intenzionale dell'immaginazione (vedi capitolo precedente). Il più delle volte, come Fludernik nota correttamente, le esperienze percettive che i testi

³ Per una confutazione più completa dell'argomento di Kieran, vedi Goldman (2006a: 288-289).

ci invitano a simulare sono presentate come reali all'interno del mondo finzionale. Ma non è affatto necessario che sia così. A mio avviso, l'assenza di coscienze finzionali (in quello che Fludernik chiama "VIEWING frame") rivela il funzionamento della coscienza stessa del lettore: la metafora secondo cui la coscienza del lettore "si proietta dentro" un mondo finzionale rimanda alla struttura intenzionale della coscienza, il suo essere diretta verso oggetti. Nelle parole di Herman, "more than just representing minds, stories emulate through their temporal and perspectival configuration the what's it's like dimension of conscious awareness itself" (2009b: 157). Ma, e questa è la linea di fondo della mia argomentazione, questa emulazione (o simulazione), lungi dall'essere *rappresentata* nei testi narrativi, è resa possibile dal modo in cui la narrativa si riallaccia allo sfondo esperienziale del lettore.

Prima di cominciare, un'ultima precisazione: il lettore a cui ho fatto riferimento fino ad ora è un lettore ideale, un costrutto teorico basato in gran parte sulle intuizioni mie e di altri. Benché non possa mostrare nessuna prova empirica diretta per il resoconto dell'immaginazione del lettore che offrirò qui, esso è congruente con la ricerca psicolinguistica sul ruolo delle simulazioni corporee nella comprensione del linguaggio⁴. Inoltre, il mio modello teorico si appoggia a una visione dell'esperienza, e della percezione in particolare – l'enattivismo – che credo essere piuttosto solida, anche da un punto di vista sperimentale. Ci sono stati altri tentativi (in particolare, da parte di Nigel Thomas [1999; 2010]) di sviluppare un modello enattivista dell'immaginazione. Cercherò di apportare miglioramenti a questo modello, affrontando i problemi sollevati specificamente dall'interazione tra lettori e testi narrativi.

4.1 La teoria enattivista dell'esperienza

Torniamo per un momento all'esperimento informale di Stanzel. In un certo senso, potrebbe sembrare che gli studenti (cui era stato chiesto di immaginare un uomo che corre attraverso una piazza) non si erano *accorti* se l'uomo portasse un cappotto e un cappello oppure no. Al contrario, si pensa in genere che quando *vediamo* un uomo che attraversa una piazza, non possiamo fare a meno di

⁴ Pecher e Zwaan (2005) e Kaschak et al. (2009) passano in rassegna questa letteratura. E si vedano anche gli studi citati più avanti in questo capitolo.

notare se porti un cappotto e un cappello o meno. In base a questa idea, la percezione ci dà un'immagine continua e altamente dettagliata del mondo, dove non c'è nessuno "spazio vuoto", come direbbe Iser. E tuttavia, credo che questa concezione tradizionale della percezione sia stata confutata in modo convincente dai sostenitori della teoria enattivista: Alva Noë, Kevin O'Regan e Eric Myin. Si prenda l'esperimento ormai classico di Daniel Simons e Christopher Chabris (1999), in cui i partecipanti venivano invitati a guardare un breve filmato di una partita di basket e a contare quante volte la palla venisse passata da ciascuna squadra. In una versione dell'esperimento, un uomo travestito da gorilla passeggiava tranquillamente attraverso il campo. Quando i ricercatori hanno chiesto ai partecipanti se avessero notato qualcosa di strano nel video, più della metà ha risposto che non si erano accorti di niente. Questo fenomeno (noto come "inattention blindness") dimostra che la percezione dipende dall'attenzione in modo molto più netto di quanto si pensi comunemente: non vediamo tutto quello che c'è nel nostro campo visivo. Molti dei partecipanti dell'esperimento erano troppo concentrati a contare i passaggi per notare il "gorilla". Di conseguenza, è ragionevole pensare che possiamo vedere un uomo che corre attraverso una piazza senza fare caso al suo portare un cappotto e un cappello, proprio come gli studenti di Stanzel hanno trascurato quel dettaglio nelle loro immaginazioni.

In *Action in Perception* (2004), Alva Noë usa la "inattention blindness" e altri fenomeni correlati per smentire l'illusione che il mondo percepito sia come una fotografia ad alta risoluzione e priva di punti d'indeterminazione (la chiama, infatti, "snapshot conception" della percezione). In questa sezione, dopo aver approfondito la teoria enattivista della percezione, passerò a illustrare l'idea enattivista dell'esperienza come un'attività corporea. Ciò mi consentirà di mettere a fuoco l'analogia strutturale tra percezione e immaginazione, definendo l'immaginazione come la simulazione di un'esperienza percettiva ipotetica. Nella parte finale, sosterrò che l'immaginazione non può essere semplicemente identificata con la produzione di immagini mentali di carattere pittorico.

Cominciamo introducendo la teoria enattivista della percezione (vedi O'Regan e Noë 2001; Noë 2004; O'Regan, Myin e Noë 2005), uno spin-off del più ampio progetto enattivista lanciato – come sappiamo – da Varela, Thompson e Rosch in *The Embodied Mind* (1991). L'idea fondante dell'enattivismo è che l'esperienza non è un processo computazionale dove si costruisce un modello

interno del mondo, ma un'esplorazione attiva del mondo stesso. Secondo lo slogan di Rodney Brooks (1990) già citato nell'introduzione, il mondo è "its own best model", dunque non abbiamo nessun bisogno di "scaricarlo" (nel senso informatico) nei nostri cervelli. È risaputo, per esempio, che la nostra immagine retinica è piena di imperfezioni: è ribaltata, ha pochi coni nelle zone periferiche (e infatti siamo praticamente insensibili ai colori ai margini del campo visivo) e non contiene fotorecettori dove è attraversata dal nervo ottico (questo è il cosiddetto "blind spot"). Insieme agli esperimenti sulla "inattention blindness", queste considerazioni anatomiche mostrano che la concezione fotografica della percezione è illusoria. Da dove viene, allora, il senso che il mondo percepito è privo di punti di discontinuità? Tradizionalmente, le teorie computazionali della percezione (per esempio, quella avanzata da David Marr nel suo influente *Vision* [1982]) insistono sul fatto che compensiamo alle mancanze della nostra immagine retinica costruendo un modello interno del mondo. Al contrario, gli enattivisti ritengono che non ci sia bisogno di postulare l'esistenza di queste "rappresentazioni mentali". Percepriamo il mondo senza punti di indeterminazione perché muoviamo il corpo, la testa e gli occhi; da un punto di vista soggettivo, non ci sono "gaps" perché, in qualunque direzione guardiamo, il mondo ci viene incontro.

Dunque, sulle orme di fenomenologi come Edmund Husserl e Maurice Merleau-Ponty (vedi sezione 0.2.1), gli enattivisti esaminano i "patterns" sensorimotori che tracciamo mentre interagiamo con l'ambiente⁵. Per esempio, Noë richiama la nostra attenzione sui "patterns" sensorimotori caratteristici della visione: "[the] visual field . . . is not the field available to the fixed gaze. The visual field, rather, is made available by *looking around*. . . . It is no part of our phenomenological commitments that we take ourselves to have all that detail at hand *in a single fixation*" (2004: 57). Infatti, come spiegano O'Regan e Noë (2001: 1015), i movimenti virtuali o potenziali hanno un ruolo

⁵ Evito di parlare di "conoscenza sensorimotoria" qui, dal momento che questo concetto – usato ripetutamente da O'Regan e Noë – è stato oggetto di critiche penetranti da parte di Hutto (2005). Secondo Hutto, l'enattivismo di O'Regan e Noë è meno "radicale" di quanto potrebbe sembrare, perché il loro parlare di "conoscenza sensorimotoria" è intrinsecamente sospetto di rappresentazionalismo. Nella parole di Hutto, "despite advertisements and avowals of anti-intellectualism, the account as presented seems to rest on a tacit appeal to 'inner representations and rules' after all" (2006b: 64).

importante nel sostenere l'illusione della continuità del mondo percepito. Per chiarire questo punto, possiamo prendere in considerazione il modo in cui i ciechi esplorano l'ambiente con il loro bastone⁶. Per fare una ricognizione dello spazio intorno a loro, i ciechi hanno bisogno di muovere continuamente il bastone e registrarne gli eventuali impatti con gli oggetti. Ma anche quando il bastone è fermo, i non vedenti hanno un senso della presenza del mondo perché un semplice movimento darebbe loro accesso all'informazione spaziale di cui hanno bisogno.

Questa teoria della percezione è profondamente connessa con l'idea che l'esperienza non può essere separata dall'ambiente con cui il soggetto dell'esperienza interagisce; l'esperienza non è “dentro la testa”. Hutto ha sottolineato questo punto nella sua critica di quello che chiama l’“object-based schema” (Hutto 2000: cap. 4; 2006a; 2006b). Secondo Hutto, i neuroscienziati dovrebbero abbandonare la loro ricerca dei “correlati neurali” dell'esperienza cosciente, dal momento che le esperienze non sono oggetti spaziotemporali – sono interazioni interpretative tra il soggetto e l'ambiente. Vale la pena citare per esteso il brano seguente da un saggio di Hutto:

The only way to understand ‘what-it-is-like’ to have an experience is to actually undergo it or re-imagine undergoing it. Gaining insight into the phenomenal character of particular kinds of experience requires *practical* engagements, not theoretical insights. The kind of understanding ‘what-it-is-like’ to have such and such an experience requires responding in a way that is enactive, on-line and embodied or, alternatively, in a way that is re-enactive, off-line and imaginative – and still embodied. It involves undergoing and/or imagining experiences both of acting and of being acted upon. (2006b: 52)

Dovremo tenere a mente queste considerazioni, dal momento che avranno una parte importante in quanto segue. Tuttavia, vorrei prendere le distanze da una possibile interpretazione dell'argomentazione di Hutto. L'immaginazione non è “re-enactive” nel senso che è obbligata a ripetere esperienze passate, come se si trattasse di premere il pulsante “replay” in un dispositivo elettronico. Questo, infatti, vorrebbe dire negare all'immaginazione una dimensione esperienziale

⁶ Questa è l'illustrazione preferita di Noë di come funziona la percezione, ed ha precedenti nel lavoro di Merleau-Ponty (1945) e di Gregory Bateson (1972).

autonoma. Come ho sottolineato nel capitolo precedente, il tipo di immaginazione a cui sono interessato dipende da conoscenze o da esperienze passate, ma solo perché le usa come materiale per costruire esperienze che sono, almeno in parte, senza precedenti.

Si consideri questo brano da *Cecità* di Saramago:

[A camarata era] comprida como uma enfermaria antiga, com duas filas de camas que tinham sido pintadas de cinzento, mas donde a tinta já há muito começara a cair. (1995: 47)⁷

Mentre leggo queste righe, la mia immaginazione attinge a conoscenze generali (cos'è una camerata) e ad esperienze passate (che aspetto ha la vernice quando si scrosta), ma non ripete un'esperienza passata, per la semplice ragione che non sono mai stato in questo luogo. Al contrario, come si è visto nell'ultimo capitolo (commentando un brano del *Portrait* di Joyce), leggere queste righe dà *quasi* la sensazione di fare esperienza di questo spazio per la prima volta. Nel lessico di Goldman (2006a; 2006b), il tipo di immaginazione richiesto per fare esperienza di questa stanza è una “immaginazione enattiva” (“enactment imagination”): “To enactively imagine seeing something, you must ‘try’ to undergo the seeing – or some aspects of the seeing – despite the fact that no appropriate visual stimulus is present” (Goldman 2006b: 152). Analogamente, Evan Thompson ha suggerito che “to say that I imagine X is to say that I mentally re-present X as given to a neutralized perceptual experience of X to visualize X is to mentally re-present X by subjectively simulating or emulating a neutralized perceptual experience of X” (2007: 154). In breve, l’immaginazione enattiva consiste nella simulazione della percezione (o, per Goldman, anche di altri stati mentali – ma questo non ci riguarda qui)⁸. È proprio la somiglianza tra la percezione e l’immaginazione – una somiglianza ben documentata empiricamente⁹ – che rende conto del “feel” esperienziale delle nostre

⁷ “[La camerata] era lunga come un’antica infermeria, con due file di letti che erano stati dipinti di grigio, ma la cui vernice aveva cominciato a scrostarsi da un pezzo” (2003: 425).

⁸ Per il legame tra immaginazione e simulazione della percezione, vedi anche Currie (1995) e il prossimo capitolo.

⁹ Vedi per es. Currie e Ravenscroft (2002: 78-84); Goldman (2006a: 151-160).

immaginazioni, del fatto che si presentano a noi come esperienze (a livello dell'esperienza di base, corporea). Ma questa somiglianza ha radici nella natura parimente corporea della percezione e dell'immaginazione enattiva.

Prima di proseguire, vorrei prevenire un possibile fraintendimento delle idee che sto avanzando qui su percezione e immaginazione. La loro somiglianza è basata sulla struttura attiva e corporea dell'esperienza (vedi capitolo 2); ha poco a che fare con il loro contenuto: immaginare è simulare di vedere, non vedere un'immagine mentale di carattere pittorico. Quando faccio esperienza della stanza descritta nel brano di Saramago, ne faccio esperienza in quanto *assente*; non guardo con l'occhio della mente l'immagine pittorica di una stanza. Questo significa che la concezione pittorica dell'immaginazione è tanto inesatta quanto l'idea che percepiamo il mondo costruendone un modello interno. Thompson (2007) ha sostenuto questa posizione applicando la distinzione di Husserl tra presentazione e ri-presentazione. Scrive Thompson: "In a perceptual experience, the object is experienced as present in its 'bodily being', and thus as directly accessible. In a re-presentational experience, on the other hand, the object is not experienced as present and accessible in this way, but rather as absent" (2007: 151). È l'oggetto stesso che viene esperito, non la sua immagine mentale. Tutt'al più, si può dire che le immagini mentali sono il *mezzo* attraverso cui la nostra coscienza tende verso un oggetto intenzionale. Quindi, secondo Thompson, le immagini mentali sono un prodotto collaterale delle nostre immaginazioni; non sono mai *viste* (in senso forte) internamente (2007: 156). Ciò che conta, invece, è il carattere esperienziale delle nostre immaginazioni; come scrive Thompson, nell'immaginazione "we do not experience mental pictures, but instead visualize an object or scene by mentally enacting or entertaining a possible perceptual experience of that object or scene" (2007: 138). E, stando alla ricerca enattivista che ho appena passato in rassegna, l'esperienza è un'attività; è un'esplorazione corporea del mondo. Nelle pagine seguenti, approfondirò il rapporto tra l'immaginazione e l'esperienza corporea, enattiva, in particolare per quanto riguarda il nostro relazionarci ai testi narrativi.

4.2 Immaginazione come “enactment” di un mondo non attuale

Ho già sostenuto che l’immaginazione è il modo intenzionale attraverso cui dirigiamo la nostra coscienza verso oggetti non attuali. Bisogna riconoscere, però, che le immaginazioni associate ai testi narrativi hanno due caratteristiche peculiari. Ecco perché, dopo aver discusso l’immaginazione in generale, mi concentrerò d’ora in poi sulle immaginazioni suscitate dalla lettura. Da un lato, queste immaginazioni non sono del tutto libere, dal momento che nascono nel tentativo di eseguire quelle che vorrei chiamare “istruzioni testuali”. Da questo punto di vista, i testi narrativi sono simili alla richiesta, da parte di Stanzel, di immaginare un uomo che attraversa una piazza di corsa: guidano la nostra immaginazione limitando il numero di risposte considerate accettabili, proprio come copioni o spartiti musicali. Nel suo *Dreaming by the Book*, Elaine Scarry ha illustrato questa concezione dell’immaginazione suggerendo che le storie cercano di imitare l’involontarietà (o “datità”) della percezione sospendendo l’aspetto volontario dell’immaginazione (2001: 31-39). In un certo senso, è come se ogni frase fosse preceduta da un’istruzione di immaginare. Dall’altro lato, però, e questa è la seconda caratteristica che vorrei mettere in luce, i lettori di testi narrativi non producono immaginazioni isolate e irrelate ma una sequenza più o meno continua di immaginazioni – dove la continuità è data dalla coerenza spaziotemporale degli esistenti ed eventi verso cui la coscienza del lettore è diretta. Questa è l’intuizione alla base della metafora dei mondi finzionali (Eco 1979; Pavel 1986; Ryan 1991; Doležel 1998). Dunque, tenendo a mente la natura metaforica di questa formulazione, l’immaginazione è il modo intenzionale attraverso cui i lettori dirigono la loro coscienza verso mondi non attuali.

Questa definizione, però, rende la questione dell’indeterminazione delle nostre immaginazioni ancora più urgente. Abbiamo visto che la percezione è un’esplorazione attiva e corporea del mondo. I nostri organi di senso non sono macchine fotografiche incorporate: non eseguono una serie di fotografie che il nostro cervello riordina in un’immagine interna ed ininterrotta del mondo. Si tratterebbe di un lavoro inutile, dal momento che possiamo ottenere tutte le informazioni percettive di cui abbiamo bisogno attraverso movimenti corporei. Per ancorare la mia teoria dell’immaginazione del lettore al resoconto enattivista dell’esperienza, vorrei argomentare che, nella loro relazione immaginativa con i testi narrativi, i lettori non hanno bisogno di costruire immagini mentali di

carattere pittorico. Certamente, usano dei modelli, chiamati ora “fictional contexts” (Emmott 1997: cap. 4) ora “situation models” (vedi per es. Zwaan e Radvansky 1998), per monitorare gli stati di cose descritti dal testo. Ma a mio avviso questi modelli (approssimativi e non pittorici) sono costruiti attraverso un processo che simula la percezione, dal momento che non è solo cognitivo, ma anche *esperienziale*. Perciò, mentre applicano le istruzioni del testo, i lettori eseguono il mondo finzionale appoggiandosi alla virtualità dei loro movimenti, e in genere senza prestare attenzioni a “spazi vuoti” nella presentazione di esistenti narrativi, come personaggi e, ovviamente, spazi¹⁰. Nelle prossime sezioni, cercherò di mostrare che la relazione tra lettori e testi narrativi, pur essendo mediata dal linguaggio, simula le risposte corporee che caratterizzano la nostra interazione di base con il mondo – e che questo spiega, almeno in parte, la dimensione corporea dell’immaginazione. Come ho sostenuto nel capitolo 1, è attingendo alla familiarità del lettore con il suo corpo e con i “patterns” sensorimotori che la narrativa può avere un impatto sullo sfondo del lettore, producendo un “feel” esperienziale.

4.2.1 Eseguire immaginativamente lo spazio narrativo

Vorrei cominciare esaminando un altro brano da *Cecità* di Saramago. Si tratta di un brano ambientato all’interno dell’ospedale psichiatrico, mentre tutti i detenuti stanno dormendo. Di conseguenza, i lettori sono lasciati soli: nel mondo finzionale non c’è nessun atto di percezione a cui le loro immaginazioni si possano allacciare. Queste righe, dunque, sono particolarmente adatte a mostrare che l’esperienzialità dei testi può essere disancorata dalle esperienze dei personaggi finzionali in quello che Fludernik chiama “TELLING frame” (corrispondente alla “focalizzazione zero” di Gérard Genette [1972] e alla “situazione narrativa autoriale” di Stanzel [1979; 1984]).

Alguns [cecos] tinham tapado a cabeça com a manta, como se desejassem que a escuridão, uma autêntica, uma negra escuridão, pudesse apagar definitivamente os sóis embaciados em que os seus olhos se haviam tornado. As três lâmpadas, suspensas do

¹⁰ Ovviamente, non sto parlando di quelli che Meir Sternberg (1993) chiama “gaps” nella narrazione di eventi passati, per cui un qualche tipo di riempimento è – in genere – richiesto.

tecto alto, fora do alcance, derramavam sobre os catres uma luz suja, amarelada, que nem era capaz de produzir sombras. (1995: 76)¹¹

Questo breve brano riesce a dare un'idea ai lettori di cosa voglia dire fare esperienza di uno spazio come questo. In altre parole, questa descrizione ha un chiaro carattere fenomenologico – un “feel” esperienziale che non può essere semplicemente ridotto al significato linguistico del testo. Come l'espressione “fora do alcance” (“fuori portata”) implica, questa descrizione spaziale è fatta su misura per il corpo e i sistemi sensoriali di un essere umano, così che – anche se fosse possibile insegnare a una macchina a processare il significato linguistico del testo – verosimilmente non ne coglierebbe l'aspetto esperienziale, e non sarebbe in grado di capire perché questa è una descrizione e non, per esempio, una lista. Eppure, non è facile formare un'immagine mentale di tipo pittorico di questo spazio, dal momento che gli oggetti sembrano navigare in un mare di indeterminazione.

Ogni tentativo di disegnare questo spazio finirebbe per rivelare la vaghezza della descrizione: tra le altre cose, dovremmo decidere quanti detenuti si sono coperti la testa, qual è la forma delle lampade, e più in generale qual è la disposizione spaziale degli oggetti nel dormitorio. Riempire tutti gli spazi bianchi del testo richiede tempo, ed è chiaro che non ce ne è abbastanza per farlo durante la lettura: abbiamo la sensazione di fare esperienza di uno spazio ben prima di aver formato un'immagine mentale coerente. È su questo scoglio che si infrange la concezione pittorica dell'immaginazione. Ma allora, ci si può chiedere, da dove viene la dimensione esperienziale della descrizione? A mio parere, deriva dalla somiglianza strutturale tra la relazione immaginativa del lettore con questo brano e la percezione (concepita come un'esplorazione attiva del mondo). Torniamo per un momento all'immagine del cieco che si muove in un ambiente grazie al suo bastone. Ai vedenti il mondo dei ciechi può apparire come una vasta distesa di indeterminazione – eppure, se ci pensiamo attentamente, non c'è nessuno “spazio bianco” nel mondo dei non vedenti che essi non

¹¹ “Alcuni [ciechi] si erano coperti la testa, come se desiderassero che l'oscurità, un'oscurità autentica, una nera oscurità potesse spegnere definitivamente quei soli offuscati in cui si erano trasformati i loro occhi. Le tre lampadine appese all'alto soffitto, fuori dalla loro portata, diffondevano sopra le brande una luce sporca, giallastra, che non riusciva neanche a creare delle ombre” (2003: 456).

possano riempire muovendo corpo, braccia e bastone. Soggettivamente, questi spazi bianchi sono solo marginalmente rilevanti – ciò che conta realmente è che la punta del bastone possa incontrare l'ambiente. Il mondo del cieco è quindi eseguito (“enacted”) e creato (“brought forth”) attraverso un “pattern” di relazioni significative, come scriverebbero Varela, Thompson e Rosch (vedi per es. 1991: 156). Ogni eventuale “spazio bianco” è al di là del significativo. Allo stesso modo, non c’era motivo per gli studenti di Stanzel di decidere se l’uomo portasse o no un cappotto e un cappello – ragion per cui non hanno notato nessun “gap” nelle loro immaginazioni fino alla domanda di Stanzel. (Si ricordi l’esperimento sulla “inattentional blindness”).

La mia ipotesi qui è che la coscienza del lettore funzioni come il bastone del cieco: mentre è diretta verso il mondo finzionale (attraverso il modo intenzionale dell’immaginazione), essa viene a contatto prima con i ciechi, poi con le teste coperte di alcuni di loro, poi ancora con le tre lampade e infine con la luce proiettata sulle brande. Dal punto di vista del lettore, non ci sono spazi vuoti tra questi oggetti intenzionali, poiché sono gli unici che il testo presenti come significativi. Come il bastone del cieco, o il raggio di una torcia in una stanza buia, la coscienza del lettore esplora il mondo finzionale, guidata dalla descrizione e dal presupposto che ciò che rimane fuori dal testo non è abbastanza interessante da ricompensare l’attenzione. Inoltre, si può ipotizzare che la sequenza di contatti tra la coscienza del lettore e gli oggetti intenzionali simuli i movimenti corporei che accompagnano la percezione: la descrizione di Saramago invita i lettori a immaginare di muovere lo sguardo attraverso il dormitorio, posando gli occhi sulle teste dei detenuti, poi (con un movimento verso l’alto) sulle lampade che pendono dal soffitto; infine, con un movimento verso il basso assecondato dalla luce che emana dalle lampade stesse, l’attenzione del lettore si sofferma sulle brande. Si può anche ipotizzare che i lettori di questo brano eseguano una simulazione corporea di questo movimento circolare, immaginando di compiere i movimenti che sarebbero necessari per percepire una scena simile¹². In base all’idea di Noë che il senso della presenza del mondo deriva dalla virtualità dei movimenti (dal fatto che ci *potremmo* muovere, anche se non lo facciamo), sarei

¹² Questa ipotesi è congruente con i risultati di Richardson et al. (2003) e Bergen et al. (2007).

tentato di aggiungere che la presenza illusoria del mondo finzionale è legata ai movimenti virtuali – cioè simulati o “enacted” – del lettore.

Come spiegherò più in dettaglio nel prossimo capitolo, l’embodiment del lettore e la simulazione dei movimenti corporei hanno grande importanza nell’ eseguire immaginativamente un mondo finzionale e in particolare lo spazio narrativo. Da un lato, ci sono abbondanti prove empiriche del ruolo che l’embodiment e il movimento giocano nella comprensione linguistica¹³. Dall’altro, il legame tra comprensione linguistica e embodiment è fornito da quella che ho chiamato, con Goldman, “immaginazione enattiva”. Ecco come, nella sua ampia disamina della letteratura scientifica sull’embodiment, Gibbs commenta la relazione tra immagini mentali e embodiment: “as a simulator, mental imagery provides a kinesthetic feel that is not simply the output of some abstract computational machine, but provides something of the full-bodied experiences that have textures and a felt sense of three-dimensional depth” (2005: 136). Nell’insieme, è il nesso di percezione, immaginazione enattiva (simulativa) e comprensione linguistica che rende conto dell’esperienzialità della narrativa a livello dell’esperienza di base, non concettuale. Come ho sostenuto in questa sezione, i lettori eseguono lo spazio narrativo simulando un’ipotetica esperienza percettiva, anche nell’assenza di personaggi finzionali a cui potrebbero attribuire quell’esperienza. Gli spazi vuoti o “gaps” non hanno un ruolo significativo nella simulazione dello spazio narrativo – a differenza dei movimenti virtuali dei lettori, che potrebbero essere un fattore importante per potenziare il “feel” esperienziale dei testi narrativi.

4.2.2 Eseguire immaginativamente coscienze finzionali

Cosa succede, però, quando il testo invita il lettore a eseguire l’esperienza percettiva di un personaggio finzionale, come nella esperienzialità rappresentata di Fludernik (1996)? In questa sezione, che anticipa la discussione più approfondita di questo problema nel capitolo 6, sosterrò che c’è continuità tra questo tipo di relazione immaginativa e quella che ho descritto nei paragrafi precedenti. Consideriamo un altro brano da *Cecità* di Saramago. Poche righe dopo la descrizione del

¹³ Vedi per es. Zwaan (2004) e Zwaan e Taylor (2006). Per una disamina della letteratura sull’embodiment della comprensione linguistica, vedi Fischer e Zwaan (2008).

dormitorio, un personaggio (un ladro di auto) cerca di strisciare fuori dal letto pur avendo una gamba gravemente ferita:

Adiante, muito lentamente, apoiando-se nos cotovelos, o ladrão do carro soergueu o tronco. Não sentia a perna, só a dor estava lá, o resto deixara de pertencer-lhe. Estava rígida a articulação do joelho. Rolou o corpo para o lado da perna sã, que deixou pender para fora da cama, depois, com as mãos juntas por debaixo da coxa, tentou mover no mesmo sentido a perna ferida. . . . Apoiando-se nas mãos, foi arrastando aos poucos o corpo pelo colchão, na direcção da coxia. (1995: 76-77)¹⁴

Questo brano è centrato sulla propriocezione del personaggio – in altre parole, sulla sua “non-observational . . . awareness of [his] body in action” (Gallagher e Zahavi 2008: 143) e sulle sue sensazioni corporee (in particolare, il dolore). Come vedremo meglio nella prossima sezione, il dolore è l’esempio fondamentale del carattere privato dell’esperienza. Ne consegue che la seconda e la terza frase della descrizione sono quasi automaticamente processate dai lettori come internamente focalizzate. Così, in accordo con la “primacy rule” di Jahn (1997) menzionata nell’introduzione, i lettori tenderanno a interpretare l’intero brano come internamente focalizzato. Un buon numero di studi empirici (Tversky 1996; 2009; e vedi Coplan 2004: 142-143 per un esame dettagliato di questa letteratura) ha mostrato che, di fronte a brani a focalizzazione interna, i lettori adottano la prospettiva del personaggio focalizzatore. Questa è un’interpretazione valida dei risultati sperimentali, ma necessita di qualche precisazione. A mio parere, il problema di questa formulazione è che tende a reificare la prospettiva del personaggio, presentandola come un oggetto che pre-esiste l’interazione del lettore con il testo. Al contrario, credo che la prospettiva del personaggio sia simulata, o meglio *eseguita*, dal lettore durante l’atto di lettura. Per la stessa ragione, dubito che si possa dire che brani

¹⁴ “Molto lentamente, appoggiandosi sui gomiti, il ladro della macchina sollevò il busto. Non sentiva la gamba, c’era solo il dolore, il resto non gli apparteneva più. L’articolazione del ginocchio si era irrigidita. Rotolò con il corpo dalla parte della gamba sana, che lasciò pendere fuori dal letto, poi, tenendosi la coscia con le mani, tentò di spostare la gamba ferita nello stesso senso. . . . Appoggiandosi sulle mani, trascinò a poco a poco il corpo lungo il materasso, verso la corsia” (2003: 457).

come questo *rappresentino*, nel senso pieno, l'esperienza del personaggio: di fatto, non c'è nessuna esperienza in gioco qui, a parte quella del lettore. Infatti, i lettori eseguono la coscienza del personaggio esattamente come eseguivano lo spazio narrativo nel brano che ho analizzato prima – seguendo le istruzioni fornite dal testo e simulando un'ipotetica esperienza percettiva. Per citare ancora l'espressione di Herman, questo brano funziona da “blueprint” (2009b: 209) o modello per la costruzione della prospettiva, dell'esperienza, e della coscienza del personaggio. Rappresenta una coscienza finzionale solo nel senso debole in cui si può dire che il manuale d'istruzione di un giocattolo Lego rappresenta il suo prodotto finito – con l'importante differenza che qui non c'è prodotto finito. Non dovremmo cadere nell'errore di vedere la prospettiva, l'esperienza e la coscienza del personaggio come oggetti autonomi: essi *sono* la forma presa dalla relazione immaginativa tra lettore e testo, e questa forma è (conformemente alla visione enattivista dell'esperienza) esploratoria e corporea. Sono processi, o attività, che i lettori eseguono nella loro immaginazione. Nelle parole di Hutto, “it is better to regard consciousness, not as what is experienced, but as *how* things are experienced” (Hutto 2000: 135, corsivo mio). Una coscienza finzionale è un modo di esperire oggetti non attuali che è imposto sulla coscienza del lettore da un testo narrativo.

Perciò, credo che il carattere lancinante della descrizione dei movimenti del ladro (che prosegue, meticolosamente, per altre sei pagine, finché il personaggio non è abbattuto da una guardia) dipenda dal fatto che il lettore non è un semplice spettatore. Per capire questo brano, dobbiamo eseguire simulazioni corporee delle azioni descritte¹⁵ – simulazioni che si interfacciano direttamente con il corpo del lettore. Allo stesso tempo, però, il lettore attribuisce queste esperienze a un personaggio finzionale, in accordo con le istruzioni del testo (vedi capitolo 6). In altre parole, secondo la mia ipotesi l'efficacia del brano di Saramago deriva dal coinvolgimento del corpo del lettore attraverso la mediazione di simulazioni mentali. Ecco perché il nostro relazionarci alla narrativa, pur essendo mediato linguisticamente, simula l'immediatezza degli atti percettivi di base.

¹⁵ Zwaan et al. (2004) suggeriscono che la comprensione linguistica richiede simulazioni mentali dinamiche.

Ovviamente, non posso negare l'utilità del parlare di prospettiva, esperienza e coscienza di un personaggio come se fossero cose a cui è possibile rapportarci. Ma la mia argomentazione non prende di mira l'uso comune di questi termini. Vorrei solo sottolineare che questo uso (imparentato con quello che Hutto ha chiamato, come dicevo poco fa, l'"object-based schema") passa sotto silenzio un aspetto importante della nostra relazione immaginativa con le storie: la prospettiva, l'esperienza e la coscienza di un personaggio non sono "date" nel testo; non sono oggetti. L'esperienzialità rappresentata di Fludernik viene veicolata dall'esperienza del *lettore*, e da questo punto di vista il brano a focalizzazione interna appena citato non è significativamente diverso dalla descrizione del dormitorio (caratterizzata dall'assenza di coscienze finzionali).

4.2.3 Eseguire immaginativamente i qualia

Come può la narrativa consentire al lettore di simulare le qualità intrinseche o ineffabili di un'esperienza? È questa la domanda a cui cercherò di rispondere in questa sezione esplorando la relazione tra la narrativa e i cosiddetti "qualia". Herman ha già dedicato un capitolo del suo *Basic Elements of Narrative* (2009b: cap. 6) a questo problema; qui vorrei espandere la sua trattazione esaminando il ruolo che ha il linguaggio metaforico nel consentire al lettore di simulare le qualità ineffabili di un'esperienza. Ancora una volta, mi concentrerò sull'esperienza del lettore e su come i lettori eseguano delle simulazioni corporee delle esperienze che contemporaneamente attribuiscono ai personaggi.

Per ovvie ragioni, non è possibile fare qui una rassegna esaustiva del dibattito filosofico sui qualia, che Dennett ha caratterizzato come "a tormented snarl of increasingly convoluted and bizarre thought experiments" (1991: 369). Molti dei problemi ruotano intorno al fatto che il termine "qualia" è stato usato in almeno tre sensi diversi. Seguendo la ricostruzione di Michael Tye (2009), uno stato mentale ha "qualia", nel senso più esteso, quando ha un carattere fenomenologico, quando c'è un "com'è per qualcuno essere in quello stato mentale" (vedi Nagel 1974). In questo senso, è difficile negare che ci siano qualia, dal momento che "avere qualia" diventa quasi sinonimo di "avere un'esperienza soggettiva" ed "essere cosci". In un altro senso più circoscritto, i qualia sono qualità intrinseche e non intenzionali della nostra esperienza (vedi sezione 3.2.1). Un buon esempio è quello

delle sensazioni corporee come il dolore, che – secondo alcuni – possiedono un carattere qualitativo senza essere stati intenzionali (cioè senza essere diretti a un oggetto mentale). L'esistenza di qualia, in questo senso, è controversa – Crane (2001: 78-83), per esempio, la nega. Infine, alcuni filosofi (vedi per es. Dennett 1991: 373) evidenziano il collegamento tra i qualia e l'ineffabilità dell'esperienza. Il capitolo di Herman si occupa dei qualia nel senso più lato, mentre io mi soffermerò sulla loro ineffabilità per rinforzare le considerazioni precedenti sull'esperienzialità di base della narrativa.

Nel famoso esperimento mentale di Frank Jackson (1982), una scienziata di nome Mary nasce e cresce in una stanza arredata interamente in bianco e nero, con il suo corpo dipinto di bianco e nero, guardando la televisione in bianco e nero. Ciò nonostante, diventa un'autorità mondiale sulla visione a colori. Impara tutto quello che c'è da imparare sulla fisica dei colori e sulla fisiologia e psicologia della visione a colori. La questione è: quando Mary vede per la prima volta un oggetto rosso, impara qualcosa di nuovo? La discussione filosofica che si è accesa intorno a questa domanda non ci riguarda direttamente, dal momento che l'esperimento mentale di Jackson è stato usato generalmente come un argomento contro il fisicalismo (la dottrina secondo cui gli stati mentali sono identici a stati fisici del cervello, cioè stati che possono essere studiati sotto la lente della fisica). E tuttavia, il suo “intuitive starting point wasn't just that *physics* lessons couldn't help the inexperienced to know what it is like. It was that *lessons* couldn't help” (Lewis 1999 [1988]: 281, corsivo nell'originale). Nelle parole di Hutto, l'esperienza del rosso “[cannot] be stated and fully captured propositionally” (2006b: 62). In un certo senso, l'esperimento mentale di Jackson dimostra che le esperienze sono ineffabili: nonostante tutti i nostri tentativi, è impossibile descrivere l'esperienza di vedere un oggetto rosso a qualcuno che non ha mai visto niente di rosso. Questo, ovviamente, è innegabile. Eppure, credo che la narrativa e più in generale la letteratura abbiano uno strumento speciale per mostrare ai lettori come simulare un'esperienza che non conoscono in prima persona: le metafore, e specialmente le metafore che evidenziano la natura interattiva dell'esperienza. Attraverso queste metafore, il lettore viene invitato a immaginare esperienze “both of acting and of being acted upon” (Hutto 2006b: 52) – esperienze che costituiscono una buona approssimazione dell'esperienza da simulare. Per dirla altrimenti, poiché l'esperienza in quanto tale ha un carattere interattivo, i testi letterari possono dare un'idea di com'è avere un'esperienza associandola metaforicamente a un'interazione nota al lettore.

Per via della sua natura privata e, secondo alcuni, non intenzionale, il dolore fisico è un esempio da manuale dell'ineffabilità dell'esperienza¹⁶. Ora, si consideri una versione dell'esperimento mentale di Jackson in cui c'è qualcuno che, soffrendo di una rara malattia nota come "insensibilità congenita al dolore", non sa cosa significa provare dolore. Per qualunque ragione, questa persona non ha neppure mai visto altri provare dolore. La conseguenza è che questa persona non ha i qualia del dolore, in nessuno dei tre sensi discussi sopra. Supponiamo che le si chieda di leggere il brano seguente da *Cecità* di Saramago, in cui il ladro, dopo essere uscito dal letto, ha un intenso dolore alla gamba:

As dores voltaram instantaneamente, com as serras, com as brocas, com os martelos. (1995: 78-79)¹⁷

Per descrivere il carattere fenomenologico di questo dolore, il testo invita il lettore ad immaginare che qualcuno provochi danni all'arto già ferito. Nella metafora, la qualità sensoriale del dolore è resa attraverso oggetti che rimandano ad attività (segare, trapanare, martellare) che *causerebbero* un dolore simile. Per il lettore è facile eseguire immaginativamente queste azioni (che sono eventi esterni, pubblici) e al tempo stesso mettere in relazione il dolore che causerebbero con lo stato interno del personaggio, come suggerito dalla metafora. Eppure, in un certo senso, sono le azioni stesse, e non solo il dolore che causerebbero, ad essere associate con il dolore del ladro. Il dolore è così esternalizzato in quanto *danno causato al corpo*. Quello che è interessante è che questa idea rimanda a uno degli approcci intenzionalisti al dolore, la teoria di Tye secondo cui i dolori sono "sensory representations of tissue damage" (1997: 333, corsivo nell'originale). Se questa teoria è corretta, qualcuno che leggesse queste righe senza aver mai provato dolore imparerebbe probabilmente qualcosa sul dolore: non sarebbe in grado di eseguire immaginativamente il dolore in sé e per sé, ma potrebbe comunque eseguire immaginativamente dei danni fisici e associare i due stati (uno dei quali è interno, l'altro esterno). E anche se la teoria di Tye non è corretta (il suo rappresentazionalismo è d'altronde in contrasto con la teoria enattivista), si può dire che la brutalità

¹⁶ Scarry ha giustificato l'idea della non rappresentabilità del dolore nel suo *The Body in Pain* (1985).

¹⁷ "I dolori tornarono istantaneamente, con le seghe, i trapani, i martelli" (2003: 459).

del danno inflitto al corpo umano in questo brano informerebbe il soggetto del nostro esperimento mentale della qualità soggettiva del dolore. Ovviamente, questo sarebbe ben diverso dall'aver effettivamente l'esperienza del dolore, ma sarebbe comunque una ragionevole approssimazione ad essa.

Mettendo da parte il mio esperimento mentale, l'idea che vorrei avanzare qui è che i lettori formino un'idea precisa di com'è per il personaggio provare questo dolore eseguendo immaginativamente il contenuto della metafora. Infatti, come ho cercato di spiegare sopra, è il lettore che simula il dolore *mentre* lo attribuisce al personaggio: la coscienza, l'esperienza e il dolore del ladro sono costruzioni basate sull'attività simulativa del lettore. Inoltre, attraverso un collegamento concettuale, il testo invita il lettore ad associare i “qualia” del dolore del personaggio con attività esterne e corporee, confermando la visione enattivista dell'esperienza come una relazione attiva con il mondo (in questo caso, con il proprio corpo) e *non* come un oggetto mentale di qualche tipo.

4.3 Conclusione

Lo scopo di questo capitolo era di applicare le idee dell'enattivismo alla relazione immaginativa tra lettori e storie. Ho tratto ispirazione dalla concezione enattivista dell'esperienza come un'esplorazione attiva e corporea di un ambiente per mostrare perché il coinvolgimento immaginativo dei lettori nella narrativa è esperienziale a livello dell'esperienza di base, corporea. Come un copione o uno spartito musicale, una storia è un set di istruzioni per l'esecuzione di un mondo finzionale, ed è la sua esecuzione – non la storia in sé – a possedere una qualità esperienziale (questo ci rimanda alla discussione delle proprietà “amabili” all'inizio del capitolo 1). Dunque, a mio parere l'esperienzialità della narrativa dovrebbe essere definita, in primo luogo, come l'esperienza vissuta dai lettori mentre eseguono le istruzioni del testo, e solo secondariamente (o *a posteriori*) come la rappresentazione delle esperienze dei personaggi.

Nella prima parte di questo capitolo, ho preparato il terreno per le mie idee sull'esperienza del lettore delineando brevemente la teoria enattivista dell'esperienza e della percezione. Più specificamente, ho sostenuto che il tipo di immaginazione in cui sono interessato (la chiamo, seguendo Goldman [2006a; 2006b], “immaginazione enattiva”) consiste nell'esecuzione o

simulazione di un'esperienza percettiva, nell'assenza dell'oggetto intenzionale. Nella seconda parte ho avanzato le tesi principali del capitolo, usando alcuni brani da *Cecità* di Saramago come testi-guida. La scelta del romanzo di Saramago è stata dettata da un'analogia che ho impiegato spesso in queste pagine: quella tra il modo in cui un cieco esplora l'ambiente con il suo bastone e la relazione immaginativa del lettore con i testi narrativi. In entrambi i casi, ho cercato di mostrare, il mondo (percepito o immaginato) è eseguito attraverso un "pattern" di interazioni significative. Ciò vale sia per l'esecuzione, da parte dei lettori, di uno spazio narrativo sia per l'esecuzione di coscienze finzionali – due attività che richiedono simulazioni mentali. Da un lato, i movimenti simulati del lettore hanno una certa importanza nell'esecuzione dello spazio narrativo (come vedremo meglio nel prossimo capitolo). Dall'altro lato, la coscienza (esperienza, prospettiva) di un personaggio finzionale è la forma che la coscienza stessa del lettore prende mentre esegue le istruzioni del testo (come vedremo nel capitolo 6). Infine, ho suggerito che i testi narrativi usano metafore per veicolare i qualia (o le qualità ineffabili) di esperienze specifiche.

5. Il corpo virtuale del lettore

Sviluppando alcune delle idee sullo sfondo esperienziale e sui movimenti virtuali del lettore avanzate nei capitoli 1 e 4, questo capitolo offre un resoconto narratologico di come la familiarità del lettore con il suo corpo può essere usata dai testi per produrre effetti di significato. Mi occuperò del fenomeno che chiamo la “proiezione immaginativa” del lettore dentro i mondi finzionali e del ruolo di questi atti proiettivi nella ricostruzione dello spazio narrativo. Nella prima parte del capitolo esaminerò la “finzionalizzazione” del corpo virtuale del lettore, cioè la sua attualizzazione dentro il mondo finzionale. In particolare, cercherò di mostrare che alcuni brani forniscono al lettore un corpo attuale nella finzione a cui allacciare il suo corpo virtuale. Nella seconda parte, esaminerò ciò che accade quando il corpo virtuale del lettore è lasciato da solo, senza alcuna ancora finzionale. Infine, nella conclusione tenterò di posizionare tutti i casi considerati su una scala di finzionalizzazione.

La mia attenzione sarà diretta non sul corpo reale dei lettori, ma sul loro corpo virtuale – il senso di familiarità con il proprio corpo e con le proprie capacità sensorimotorie che incide sulla fruizione di testi narrativi. Questo fenomeno è chiaramente connesso a quello che è stato chiamato “being transported” da Richard J. Gerrig (1993: 2-17), “fictional recentering” da Marie-Laure Ryan (2001: 103-105) e “deictic shift” da David Herman (2002: 271-274). Per esempio, Ryan definisce il “fictional recentering” nel modo seguente: “consciousness relocates itself to another world and . . . reorganizes the entire universe of being around this virtual reality” (2001: 104). Non c’è dubbio che questi autori siano sulla buona strada, ma si fermano a un passo dall’esaminare il fenomeno che ho in mente qui. A mio avviso, i loro resoconti devono essere estesi lungo almeno due dimensioni. Primo, per le ragioni formulate nei capitoli precedenti, ho seri dubbi sul fatto che la coscienza possa “relocate itself”, dal momento che la coscienza non è una cosa nel mondo. È, almeno nella visione enattivista, un’interazione corporea, un’esplorazione dell’ambiente. Perciò, la mia intuizione è che durante la lettura i testi narrativi attingano alle memorie del lettore di movimenti corporei. Secondo, e in relazione a quello che ho appena detto, i narratologi citati sopra sembrano minimizzare il ruolo che il nostro corpo gioca nel relazionarci alle storie. Al contrario, il fatto che alcuni testi sembrano far leva

sullo sfondo della nostra esperienza corporea potrebbe giustificare il senso di esperienzialità che creano – in altre parole il senso che, mentre li leggiamo, stiamo vivendo un’esperienza.

Prima di passare ai miei “case studies”, vorrei spendere alcune parole sul corpo virtuale del lettore e sul suo rapporto con il corpo reale. Naturalmente, il corpo reale e il corpo virtuale del lettore sono collegati, come riconosce Elaine Scarry: scorrendo con lo sguardo il testo e girando le pagine, i movimenti degli occhi e della mano del lettore possono essere “incorporated into the motion of fictional persons” (2001: 148) al fine di rendere questo movimento più vivido – cioè più simile al movimento percepito che al movimento immaginato. Se Scarry ha ragione, un evento interno alla finzione è basato sulle o legato alle azioni abituali e non finzionali del lettore; ma dal momento che il lettore non fa altro che scorrere il testo con gli occhi e girare le pagine, i suoi piccoli movimenti non possono rendere conto della varietà dei movimenti interni alla finzione – inclusi i movimenti del corpo finzionalizzato del lettore. Dobbiamo, perciò, rivolgerci a un modello più sofisticato delle relazioni tra il corpo virtuale del lettore e il suo corpo reale. La ricerca psicologica sulla comprensione testuale ce ne può fornire uno. Specificamente, Rolf A. Zwaan ha sviluppato quello che chiama un “Immersed Experiencer Framework” (IEF) per la comprensione linguistica. In sostanza, l’argomentazione di Zwaan è che per comprendere una frase il lettore deve “construct an experiential (perception plus action) simulation of the described situation” (2004: 38). Il lettore diventa, così, un “immersed experiencer” e la sua comprensione è “the vicarious experience of the described situation” (2004: 38). Il presupposto fondamentale di queste idee è che la comprensione di un brano narrativo attiva una simulazione mentale, in genere sotto forma di immagini mentali. Secondo un’opinione largamente condivisa, queste immagini mentali usano le stesse risorse neurali della percezione (Kosslyn, Ganis e William L. Thompson 2001). Una prova convincente è data dal famoso “effetto Perky”: siamo molto meno rapidi a processare uno stimolo visivo quando appare nella stessa parte del campo visivo in cui ci viene chiesto di immaginare qualcosa (vedi Bergen et al. 2007).

Come ho sostenuto nel capitolo precedente, se le simulazioni mentali si interfacciano con il nostro sistema sensorimotorio, devono essere soggette alle stesse limitazioni della percezione, e dunque avere la stessa struttura interna. La mia argomentazione si basa su questa idea. In breve, la simulazione e le immagini mentali sono “embodied”; sono profondamente radicate nel nostro corpo

reale. E anche quando il lettore deve fare un “deictic shift” – cioè immaginare un altro mondo con un altro set di coordinate spaziotemporali – porta con sé la controparte virtuale del suo corpo reale.

Qualche chiarimento sul senso in cui userò il termine “virtuale” in questo capitolo. Seguendo Pierre Lévy (1995), vorrei distinguere tra il reale e il finzionale da un lato, l’attuale e il virtuale dall’altro lato. La distinzione tra il reale e il finzionale ha a che fare con la differenza tra i contesti quotidiani di interazione fisica e sociale e i domini immaginari creati da pratiche narrative finzionali. Al contrario, l’attuale è ciò che è considerato vero in riferimento a un mondo – che si tratti del mondo reale o di un mondo finzionale. Infine, il virtuale è il potenziale, ciò che *può* essere vero ma non lo è (ancora). La relazione tra l’attuale e il virtuale è dinamica: la virtualità, sottolinea Lévy (1995), contiene sempre una tensione verso l’attualizzazione. Eppure i lettori non possono mai essere trasportati attualmente in un mondo finzionale. La loro presenza è destinata a rimanere virtuale: il senso di “esserci realmente” che alcuni romanzi immersivi ci danno è, a mio parere, un’illusione fondata sul senso che *potremmo* esserci. Parlerò quindi di un corpo virtuale per evidenziare la barriera ontologica che divide i mondi finzionali dal mondo reale, e il fatto che leggere ci consente di visitare un altro mondo senza lasciare fisicamente il nostro. Attraverso l’immaginazione e la simulazione mentale, il nostro corpo può essere usato per colmare il divario ontologico tra realtà e finzione; la sua virtualità consiste precisamente nel fatto che può essere distaccato dal qui ed ora e proiettato in un *altro* qui ed ora.

Ho già sottolineato nell’introduzione che la *Phénoménologie de la perception* di Merleau-Ponty ha spianato la strada per la scienza cognitiva recente, di seconda generazione. Quello che vorrei aggiungere qui è che la concezione del corpo di Merleau-Ponty è incentrata sull’idea di virtualità. Non è la posizione che occupiamo nello spazio geometrico che definisce il nostro corpo – spiega Merleau-Ponty – ma i fili intenzionali che ci legano al mondo. Il corpo è, allora, un “centre d’action virtuel” (1945: 127)¹. Ciò significa che il nostro corpo è definito dal suo accesso virtuale al mondo – una formulazione che descrive perfettamente sia la nostra interazione con il mondo reale sia la nostra ricostruzione di mondi finzionali. Nel suo approccio enattivista alla percezione, di cui abbiamo già

¹ “Centro virtuale d’azione” (2003: 163, traduzione modificata).

trattato nel capitolo precedente, anche Alva Noë (2004) insiste sull'idea di virtualità: non abbiamo bisogno di immagazzinare tutti i dettagli visivi del mondo perché sono già nel mondo, disponibili a essere recuperati con semplici movimenti degli occhi e del corpo. Analogamente, la comprensione di un testo narrativo ci dà un accesso virtuale al mondo finzionale che costruisce; ma data la somiglianza strutturale tra il nostro accesso virtuale al mondo reale e il nostro accesso virtuale ai mondi finzionali, la nostra ricostruzione dello spazio narrativo è necessariamente mediata dalle stesse strategie cognitive che adoperiamo nel rapportarci allo spazio reale. Nelle pagine seguenti, farò riferimento a due strategie cognitive proiettive², etichettate in vario modo dagli scienziati cognitivi: l'una è chiamata ora "walking tour", ora "body tour", ora "route"; l'altra, invece, è chiamata "gaze tour". Entrambi questi sistemi di riferimento spaziale – noti rispettivamente come "intrinseco" e "relativo" (Tversky 1996; Levinson 2003) – prevedono la presenza di un osservatore; ma mentre nel sistema relativo il corpo di chi guarda è fermo e i suoi occhi spaziano attraverso il paesaggio, nel sistema intrinseco è il corpo di chi guarda che si muove attraverso lo spazio.

Nella prossima sezione mi concentrerò sulla finzionalizzazione del corpo virtuale del lettore – in altre parole su brani in cui il lettore è invitato ad allineare il suo corpo virtuale con un corpo attuale nella finzione. Questo corpo è generalmente quello di un personaggio, come nella descrizione che esaminerò da *Germinal* (1978 [1885]) di Émile Zola. Oppure, ma si tratta di un caso abbastanza raro, il corpo attuale nella finzione può essere quello di qualcuno che è più un turista che un residente permanente del mondo finzionale – come il visitatore che si materializza nella descrizione delle caverne di Marabar in *A Passage to India* (1989 [1924]) di E. M. Forster. Suggestirò di chiamare questo visitatore "sostituto focalizzatore". Nella sezione 5.2 mi occuperò del fenomeno che Monika Fludernik (1996) ha chiamato "figuralizzazione" ("figuralization"), cercando di dargli una sistemazione all'interno della mia teoria della relazione esperienziale tra lettori e testi narrativi. Si tratta di un passo preliminare verso la sezione 5.3, in cui userò il concetto di "figuralizzazione" in un senso leggermente diverso da quello di Fludernik. Lì esaminerò due testi in cui la finzionalizzazione del corpo virtuale del lettore è esplicitamente negata. Tratto da uno degli interludi di *The Waves* di

² Per questa etichetta si veda Herman (2002: 280-281).

Virginia Woolf (2000a [1931]), il primo brano fornisce un ottimo esempio di ciò che chiamo “figuralizzazione”: la proiezione corporea del lettore nel mondo finzionale, in assenza di corpi attuali nella finzione. Il secondo testo è una descrizione “aprospettica” dal romanzo di Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale* (1972 [1869]).

5.1 Ancore finzionali: Il sostituto focalizzatore di Forster e la focalizzazione “stretta”

Secondo l’“Immersed Experiencer Framework” di Zwaan, per comprendere i testi narrativi dobbiamo costruirli – cioè processarli in modo che possano essere simulati mentalmente. Tipicamente, una costruzione (“construal”) include: un periodo di tempo continuo, una regione spaziale, una prospettiva (definita come “the spatio-temporal relation between the experiencer and the situation” [Zwaan 2004: 43]), alcuni referenti e le caratteristiche di quei referenti. Particolarmente interessante per noi è l’idea che, secondo Zwaan, la prospettiva viene “necessarily and therefore routinely encoded during comprehension” (2004: 58), anche quando non è caratterizzata esplicitamente dal testo. Ciò significa che i lettori simulano sempre lo spazio narrativo a partire dalla posizione che occupano con il loro corpo virtuale. Il grado a cui questa posizione viene codificata dal testo varia considerevolmente, come la teoria della focalizzazione ha mostrato in anni recenti. Manfred Jahn (1999), per esempio, distingue tra una focalizzazione “stretta”, che usa un preciso personaggio focalizzatore, e la focalizzazione “ambientale”, in cui il lettore può scegliere tra una vasta gamma di prospettive diverse, tutte più o meno compatibili con il testo.

Ovviamente, la presenza di un corpo attuale nella finzione può aiutare il lettore a posizionare il suo corpo virtuale all’interno del mondo finzionale. Ecco perché la finzionalizzazione del corpo virtuale del lettore è più frequente in quella che Jahn chiama “focalizzazione stretta”. Tuttavia, vale la pena sottolineare che la finzionalizzazione non è un fenomeno binario, ma piuttosto può essere caratterizzata come uno “scalar phenomenon” (Herman 2002: 326), come spero di mettere in chiaro nel diagramma che presenterò nella sezione finale di questo capitolo (figura 3). A un’estremità della scala, il corpo del lettore è pienamente finzionalizzato: il lettore è incoraggiato ad ancorare il suo corpo virtuale ad un corpo attuale nella finzione. All’altra estremità, il testo non invita il lettore ad ancorare il suo corpo virtuale ad alcuna “controfigura” di questo genere.

Nella mia ipotesi, i corpi attuali nella finzione in cui i lettori tendono a proiettarsi possono essere di due tipi. Normalmente appartengono a personaggi finzionali. In alcuni casi, invece, l'incorporamento del lettore è mediato da una persona (tipicamente un visitatore o viaggiatore anonimo) che ha accesso al mondo finzionale senza essere un personaggio della storia. Vorrei suggerire che queste persone finzionali (o "sostituti focalizzatori", come li chiamerò) consentono il grado più alto di finzionalizzazione del corpo virtuale del lettore, anche più alto dei personaggi veri e propri. Questo spiega perché la mia discussione prende le mosse dal seguente brano di *A Passage to India* di Forster, dove viene evocato un sostituto focalizzatore:

The caves are readily described. A tunnel eight feet long, five feet high, three feet wide, leads to a circular chamber about twenty feet in diameter. This arrangement occurs again and again throughout the group of hills, and this is all, this is a Marabar cave. Having seen one such cave, having seen two, having seen three, four, fourteen, twenty-four, the visitor returns to Chandrapore uncertain whether he has had an interesting experience or a dull one or any experience at all. He finds it difficult to discuss the caves, or to keep them apart in his mind, for the pattern never varies, and no carving, not even a bees' nest or a bat, distinguishes one from another. Nothing, nothing attaches to them, and their reputation – for they have one – does not depend upon human speech. It is as if the surrounding plain or the passing birds have taken upon themselves to exclaim "Extraordinary!" and the word has taken root in the air, and been inhaled by mankind.

They are very dark caves. Even when they are open towards the sun, very little light penetrates down the entrance tunnel into the circular chamber. There is little to see, and no eye to see it, until the visitor arrives for his five minutes, and strikes a match. Immediately another flame rises in the depths of the rock and moves towards the surface like an imprisoned spirit; the walls of the circular chamber have been most marvellously polished. The two flames approach and strive to unite, but cannot, because one of them breathes air, the other stone. (1989: 138)

Per cominciare, è importante notare che le caverne non sono per niente “readily described” (nel romanzo, la descrizione prosegue per un’altra mezza pagina). Inizialmente il narratore lancia un po’ di cifre al lettore: lo spazio delle caverne è frettolosamente misurato e ridotto ad alcune figure geometriche (una galleria rettilinea, una camera circolare). Poi il narratore aggiunge, voglioso di passare ad altro, che tutte le caverne sono uguali. Ma questa breve descrizione ci dà solo un’idea vaga di come sia per qualcuno visitare le caverne; se la descrizione si fosse fermata prima dell’apparizione del visitatore anonimo, sarebbe legittimo considerarla assai poco interessante. Come spiega Marie-Laure Ryan in uno studio su come le persone mappano lo spazio dei mondi finzionali, “people read for the plot and not for the map” (2003: 138), tendendo a ignorare l’ambientazione spaziale quando non contribuisce al significato complessivo del testo. Se questo non succede qui, è perché il narratore ha un’esitazione e decide di introdurre la figura di un visitatore anonimo. Insomma, il visitatore rafforza la dimensione esperienziale della descrizione, che era interamente affidata all’immaginazione del lettore (e dunque potenzialmente molto approssimativa) nella prima parte.

Non c’è dubbio che questa persona abbia un accesso diretto al mondo finzionale di *A Passage to India*, ed è per questo che la descrizione di Forster non può essere vista come un caso di quella che Herman chiama “focalizzazione ipotetica”, che comporta un esplicito “appeal to a hypothetical witness, a counterfactual focalizer” (2002: 311). La visita del personaggio alle caverne non è né ipotetica né controfattuale. Al contrario, è importante che sia intesa come reale nella finzione, dal momento che il lettore si affida all’esperienza dell’anonimo personaggio per comprendere la visita successiva di Adela Quested (tornerò su questo punto tra poco). D’altra parte, bisogna sottolineare che il visitatore è estraneo alla *storia* del romanzo di Forster. Ha un ruolo chiave nel dare un senso di “come è” (“what it is like”, per usare l’espressione già citata di Nagel [1974]) visitare le caverne di Marabar, ma il narratore lo congeda non appena ha espletato la sua funzione. Così, dopo la fine della mia citazione, il secondo paragrafo della descrizione si conclude sulle parole: “The cave is dark again, like all the caves” (1989: 139). E il visitatore svanisce per sempre. La mia proposta è che la sparizione finale dell’anonimo visitatore assume un significato più profondo se consideriamo il carattere peculiare della sua esperienza nelle caverne. Inoltre, credo che questo brano dispieghi il suo

significato solo alla luce della sovrapposizione tra il corpo virtuale del lettore e il corpo attuale nella finzione del visitatore.

In precedenza ho sostenuto che la finzionalizzazione del corpo del lettore tende ad accrescere il senso di esperienzialità del testo. Pertanto, è ironico che il personaggio senza nome di Forster si chieda se visitare le caverne abbia dato origine a un'esperienza. Ma questo è precisamente il punto: ciò che scopre il visitatore è l'irriducibilità di quell'esperienza a un resoconto linguistico e narrativo. Le caverne, e l'esperienza che forniscono, sembrano sfidare la comprensione umana, proprio come sembrano sfuggire alla presa del linguaggio umano: "their reputation . . . does not depend upon human speech". Ciò spiega perché le caverne di Marabar non possono essere mappate, come il narratore aveva cercato di fare in un primo momento: l'esperienza che procurano deve essere eseguita dal lettore attraverso un personaggio finzionale (ho parlato della relazione tra lettore e personaggi nel capitolo precedente, e tornerò su questo argomento più a lungo nel prossimo). Ma cosa succede esattamente nelle caverne? Le due fiamme "that approach and strive to unite, but cannot" simboleggiano le relazioni tra gli occupatori britannici e la popolazione indiana. In qualche modo esse anticipano la conclusione del romanzo, in cui il narratore dichiara: "the horses didn't want [the friendship between Fielding and Aziz, Europeans and Indians] . . . the earth didn't want it . . . the temples, the tank, the jail, the palace, the birds, the carrion, the Guest House . . . they didn't want it" (Forster 1989: 316). È notevole, tra l'altro, che le caverne non appaiano in questa lista, dal momento che è proprio la visita di Adela Quested alle caverne a causare un deterioramento nei rapporti tra i britannici e la popolazione indigena. Dopo essere entrata da sola in una delle caverne, Adela accusa ingiustamente Aziz di averla molestata sessualmente. Non sappiamo nulla di cosa accade durante la visita di Adela alle caverne; è una sorta di punto cieco, o vuoto, nella narrazione. Ma sappiamo qualcosa del tipo di esperienza che ha vissuto; e lo sappiamo perché – quando arriviamo a leggere della visita di Adela e delle sue gravi conseguenze – noi lettori abbiamo già vissuto quell'esperienza attraverso la mediazione dell'anonimo visitatore.

Ma come può essere caratterizzata quest'esperienza? In poche parole, è un'esperienza di annichilamento, uno scontro con il non-significato che è al centro del romanzo di Forster. Il momento in cui ci avviciniamo di più a questo cuore di insensatezza è quando impariamo che, qualunque cosa si

dica nelle caverne, “the same monotonous noise replies . . . ‘Boum’ is the sound as far the human alphabet can express it, or ‘bou-oum,’ or ‘ou-boum’ – utterly dull” (1989: 159). Per ritornare al nostro anonimo visitatore e alla sua improvvisa sparizione: è come se fosse inghiottito dalle caverne. Ma, e questa è l’idea fondamentale che vorrei avanzare qui, l’espansione del nulla non si arresta ai confini del mondo finzionale, poiché trascina anche nel mondo del lettore. Quando il lettore ha quest’esperienza, tocca con mano il non-significato che si materializza nelle caverne. E questo effetto è reso più drammatico dalla finzializzazione del corpo virtuale del lettore, attraverso la figura dell’anonimo visitatore.

Cerchiamo però di specificare meglio la natura della relazione tra il lettore e l’anonimo visitatore. È un relazione paragonabile a quella che deriva dal rapportarsi a qualunque altro personaggio finzionale? In un certo senso sì. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, e come vedremo meglio nel prossimo, relazionarsi a un personaggio focalizzatore significa eseguire immaginativamente – e quindi in prima persona – la sua esperienza, e al tempo stesso attribuirgliela. Ovviamente, è il caso anche del visitatore anonimo di questa descrizione. E tuttavia vorrei tracciare una distinzione tra l’esperienza mediata da un vero e proprio personaggio finzionale e l’esperienza mediata da un sostituto focalizzatore come quello di Forster. In entrambi i casi l’esperienza è mediata, visto che non possiamo avere un accesso diretto (cioè attuale) a un mondo di finzione. Ma nel secondo l’esperienza è *meno* mediata, perché il lettore tende a vedere nella figura finzionale non un personaggio autonomo ma una propria controfigura. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che il lettore e il visitatore hanno in comune una caratteristica importante: hanno accesso (immaginativo e percettivo) al mondo finzionale senza però poter agire su di esso. Questa somiglianza incoraggia il lettore a proiettarsi nel visitatore, rendendo dunque il suo corpo una finzializzazione più immediata del corpo virtuale del lettore di quanto potrebbe mai essere il corpo di un vero e proprio personaggio. Dal momento che non ha nessun ruolo nella trama del romanzo, la sola funzione del visitatore di Forster è di esplorare le caverne per conto del lettore; ecco perché lo considero un sostituto focalizzatore.

Per riassumere, fino ad ora ho avanzato due proposte. In primo luogo, ho suggerito che la seconda parte della descrizione di Forster fa risaltare la relazione esperienziale tra lettore e testo

ancorando il corpo virtuale del lettore al corpo finzionale di un anonimo visitatore. Il quoziente di esperienzialità associato con – o ricavabile dalla – descrizione è così notevolmente accresciuto. In secondo luogo, ho suggerito che la sovrapposizione tra questi due corpi favorisce il trasferimento di significati dal mondo finzionale al mondo reale: è perché il lettore ha un'esperienza *quasi* in prima persona delle caverne di Marabar che può comprendere distintamente il non-significato su cui è incentrata la trama del romanzo.

Ovviamente, sostituti focalizzatori come il visitatore anonimo di Forster vengono usati solo di rado per dare al lettore un accesso esperienziale ai mondi finzionali. In genere, questo accesso è reso possibile dall'identificazione tra il corpo virtuale del lettore e il corpo attuale nella finzione di un personaggio vero e proprio, in contesti di “focalizzazione stretta” (per usare il termine di Jahn). È su questo scenario più tradizionale che vorrei concentrarmi nella seconda parte di questa sezione. Sosterrò che – benché questa tecnica sia probabilmente meno efficace dei sostituti focalizzatori per trasferire significati dal mondo finzionale al mondo reale – l'identificazione con un personaggio può anche essere usata a questo scopo. Ma la prima domanda che ci dobbiamo porre è: come è prodotta questa identificazione? Una categoria narratologica di vecchio stampo, la “vision avec” di Jean Pouillon (1946: 69-114), ci può mettere sulla strada giusta: i lettori tendono ad usare il corpo del personaggio che percepisce come supporto per le loro simulazioni mentali. Un corpo attuale nella finzione “si presta” al lettore.

Si prenda questo brano da *Germinal* di Zola:

C'était Maheu qui souffrait le plus. En haut, la température montait jusqu'à trente-cinq degrés, l'air ne circulait pas, l'étouffement à la longue devenait mortel. Il avait dû, pour voir clair, fixer sa lampe à un clou, près de sa tête; et cette lampe, qui chauffait son crâne, achevait de lui brûler le sang. Mais son supplice s'aggravait surtout de l'humidité. La roche, au-dessus de lui, à quelques centimètres de son visage, ruisselait d'eau, de grosses gouttes continues et rapides, tombant sur une sorte de rythme entêté, toujours à la même place. Il avait beau tordre le cou, renverser la nuque: elles battaient sa face, s'écrasaient, claquaient sans relâche. Au bout d'un quart d'heure, il était trempé, couvert de sueur lui-même, fumant d'une chaude buée de lessive. Ce matin-là, une

goutte, s'acharnant dans son œil, le faisait jurer. Il ne voulait pas lâcher son havage, il donnait de grands coups, qui le secouaient violemment entre les deux roches, ainsi qu'un puceron pris entre deux feuillets d'un livre, sous la menace d'un aplatissement complet. (1978: 86)³

Questo brano descrive le terribili condizioni di lavoro in una miniera di carbone della Francia settentrionale. L'appello retorico e ideologico al lettore è anche più forte se teniamo conto del fatto che, come testimonia l'uso dell'imperfetto, questo non è un giorno speciale ma la routine del personaggio. Pur narrando lo sforzo di Maheu, questo brano rappresenta (fin dalla prima frase) il personaggio come qualcuno che subisce, non come un agente, al punto che la angusta galleria in cui è costretto a lavorare sembra pesare minacciosamente sul suo corpo. Le poche azioni che il personaggio riesce a compiere (appendere la lampada, torcere il collo, dare colpi con il piccone) finiscono per aggravare la sua situazione. Nell'insieme, ciò che ci colpisce non è quello che fa Maheu, ma il modo in cui il suo corpo risente dello spazio circostante e delle forze naturali che lo permeano. Questo brano costruisce uno spazio percettivo centrato interamente sul corpo del lavoratore.

Ma anche il corpo virtuale del lettore non è inerte. La similitudine che chiude il brano è piuttosto chiara in questo senso: l'immagine di un insetto schiacciato tra le pagine di un libro non

³ “Chi soffriva maggiormente era Maheu. In alto, la temperatura arrivava a toccare anche i trentacinque gradi, l'aria non circolava, e a lungo andare il soffoco diventava mortale. Per vederci, aveva dovuto appendere la lampada a un chiodo vicino alla propria testa, e la lampada, che gli scaldava il cranio, finiva per arroventargli il sangue. Quel supplizio, poi, era reso particolarmente grave dall'umidità. La roccia, sopra di lui, a qualche centimetro dal suo volto, era tutta un ruscettare d'acqua: continui e fitti goccioloni, battendo con una specie di ritmo ostinato, percuotevano sempre nello stesso punto. Aveva un bel torcere il collo, rovesciare indietro la nuca: quei goccioloni lo colpivano in faccia, vi si spiaccicavano con uno schiocco, senza mai tregua. In capo a un quarto d'ora, era zuppo, al tempo stesso che madido di sudore, e da tutta la sua persona si sprigionava una calda fumata di vapore come da un panno tolto dal bucato. Quella mattina, poi, una goccia, accanendosi a cadergli dentro un occhio, lo faceva bestemmiare. Lasciare il lavoro non voleva, e menava giù colpi così forti, che lo facevano vibrare tutto quanto tra le due pareti di roccia, proprio come un moscerino imprigionato tra due pagine d'un libro, cui sovrasta la minaccia di rimanere spiaccicato del tutto” (1994: 113-114).

appartiene all'universo mentale del personaggio, che è analfabeta; nel contesto del flusso percettivo di Maheu suona fuori luogo, incongrua. Al contrario, la similitudine potrebbe essere un cenno seminascosto al lettore da parte di Zola. Essa rende perspicua la posizione di Maheu ai lettori attirando la loro attenzione sull'oggetto che è più vicino a loro: il libro che tengono tra le mani. Come sarebbe essere un insetto schiacciato tra *queste* pagine? Quest'immagine, dunque, contribuisce alla forza ideologica del brano denunciando al lettore borghese la condizione della classe operaia. Ma dobbiamo considerare che il testo raggiunge un climax retorico se il lettore si posiziona immaginativamente dentro il corpo del personaggio. In un certo senso, la minaccia di "aplatissement complet" che chiude il brano è diretta anche al lettore. Attraverso questo dispositivo, Zola riesce a veicolare la condizione dei minatori al suo pubblico borghese non per mezzo di una generica identificazione emotiva, ma piuttosto inducendo una meticolosa proiezione percettiva dentro il corpo del personaggio. La sofferenza di Maheu non è tanto costruita esternamente quanto imposta al lettore, che è costretto ad eseguirla dall'interno attraverso la sua immaginazione enattiva.

Ancora una volta, il testo invita il lettore a fondere il suo corpo virtuale con quello attuale nella finzione del personaggio. Quello che è interessante sottolineare è che ci sono prove sperimentali per queste proiezioni del lettore nel corpo di personaggi. Barbara Tversky descrive una serie di esperimenti in cui i partecipanti leggevano una storia progettata in modo da dar loro la possibilità di "scegliere" tra la prospettiva esterna di un osservatore e una interna, centrata sul personaggio. Il risultato è stato che "readers readily take the perspective of either a character or an object central in a scene, even when the character or object is described in the third person" (Tversky 1996: 476; vedi anche Tversky 2009). Qui vorrei aggiungere che, in brani come quello che ho appena esaminato, l'informazione percettiva sembra essere inestricabilmente legata ai significati che il testo ci suggerisce di costruire. Abbiamo già visto che il sostituto focalizzatore di Forster ha la funzione di "far passare" al lettore – attraversando il confine tra mondo finzionale e mondo reale – il non-significato che è al centro del romanzo. Analogamente, nel brano da *Germinal*, la condanna delle condizioni dei minatori da parte di Zola è impressa sul lettore facendolo assumere la posizione fisica di Maheu all'interno della miniera. Ciò implica che l'embodiment del lettore consente ai significati di essere trasferiti dal mondo finzionale al mondo reale. La finzializzazione della presenza virtuale del lettore sembra

facilitare questo trasferimento, dal momento che coinvolge attivamente il lettore nella costruzione del significato. La similitudine del “puceron pris entre deux feuillets d’un livre” svolge questa funzione retorica.

5.2 Per una ridefinizione della figuralizzazione

Fin qui, abbiamo esaminato due casi in cui il corpo virtuale del lettore prende forma finzionale, o attraverso quello che ho chiamato un sostituto focalizzatore o attraverso un personaggio vero e proprio (dotato di un ruolo nella storia). Cosa accade, invece, quando il testo nega esplicitamente al lettore un corpo finzionale su cui appoggiare le sue immaginazioni? Nella prossima sezione, analizzerò due brani in cui la presenza del lettore è puramente virtuale – non è, cioè, supportata dalla presenza di un corpo attuale nella finzione. Il primo è un caso di “figuralizzazione”, secondo la terminologia di Fludernik (1996: 192-207). Prima di proseguire, credo sia necessario dire qualche parola sulla figuralizzazione, visto che pur mutuando questo termine da Fludernik lo userò in un senso diverso: nella mia trattazione, l’accento non cade sulla proiezione della coscienza del lettore, ma piuttosto sulla proiezione immaginativa del suo corpo virtuale all’interno del mondo finzionale – un effetto dell’attingere, da parte del testo, allo sfondo di esperienza corporea del lettore. Fludernik introduce il concetto di “figuralizzazione” discutendo la lettura di Ann Banfield degli interludi descrittivi che appaiono in *The Waves* di Virginia Woolf. Nelle parole di Banfield, le “unspeakable sentences” degli interludi presentano “a deictic centre . . . without any explicit or implicit representation of an observer” (1987: 273). Le frasi in questione sono costruite intorno ad un centro deittico vuoto poiché non contengono “subjective elements and constructions implying the mental states of a personal subject” (1987: 273). Eppure, Fludernik sostiene che “the empty centre, if it remains empty, a mere centre of perception, can induce reader identification, allowing a reading of the story through an empathetic projection of the reader into the figure of an observer ‘on the scene’” (1996: 198). Questo punto è relativamente poco controverso: come cercherò di mostrare tra poco, i testi con un centro deittico vuoto rendono visibile l’embodiment del lettore affidandosi alla sua esperienza corporea nell’assenza di corpi attuali nella finzione. È quando Fludernik tenta di

specificare la natura della proiezione del lettore che la sua trattazione diventa, a mio avviso, problematica:

[Figuralization] is meant to evoke not the narrator's perceiving consciousness – the story has no narrator figure at all, at best an implied author who is responsible for the textual arrangements – but the reader's. Just as, in figural narrative, the reader is invited to see the fictional world through the eyes of a reflector character, in the present text the reader also reads through a text-internal consciousness, but since no character is available to whom one could attribute such consciousness, the reader directly identifies with a story-internal position. This text-internal reader position, naturally, is a projection into the empty deictic centre. (1996: 210)

Per chiarire, l'argomentazione di Fludernik è che il lettore immagina il mondo finzionale attraverso una coscienza "interna al testo" che è, di fatto, la coscienza stessa del lettore. Anche solo questa idea mi pare dubbia. Per cominciare, non è chiaro come la coscienza del lettore possa essere interna al testo. Concordo sul fatto che, nei testi con un centro deittico vuoto, i lettori tendono a immaginare il mondo finzionale dalla posizione che è stata lasciata libera "per" loro dal testo (tornerò su questo punto nella prossima sezione). Questo, però, non significa sostenere che la coscienza del lettore è o si sposta dentro al testo, per la semplice ragione che i testi non hanno interno. E anche se intendiamo le parole di Fludernik come se volesse dire che il lettore, nelle sue immaginazioni, occupa una posizione interna al mondo finzionale (e non al testo), bisogna ricordare che questo ha poco a che fare con la *coscienza* del lettore. All'inizio di questo capitolo ho criticato Ryan per aver scritto che la coscienza del lettore "relocates itself" nel mondo finzionale, e la stessa obiezione vale per l'argomentazione di Fludernik: la coscienza non è un oggetto che può avere un posizionamento spaziotemporale (vedi la sezione 4.1 per la critica di Hutto all'"object-based schema").

Ecco perché non si può dire che il lettore "reads through a text-internal consciousness". Come ho cercato di mostrare nella sezione 3.1, l'immaginazione ha una struttura intenzionale: è sempre "di" o "a proposito di" qualcosa (vedi per es. Crane 2003; Siewert 2008). Immaginare un mondo finzionale richiede di dirigere la nostra coscienza verso un oggetto non attuale – e infatti ho sostenuto nel

capitolo precedente che l'immaginazione può essere definita come l'esperienza di un oggetto assente o non esistente. Ma sarebbe assurdo sostenere che la coscienza del lettore si sposta *dentro* le sue immaginazioni. Affermare che l'embodiment dei lettori può essere sfruttato dai testi narrativi e reso cospicuo nelle loro immaginazioni di un mondo finzionale è tutta un'altra cosa. A differenza della coscienza, il corpo è *anche* un oggetto nel mondo, e a differenza della coscienza può essere immaginativamente – cioè virtualmente – trasportato in un altro luogo. Infatti, l'idea di fondo di questo capitolo e del precedente è che, basandosi su una simulazione della percezione, l'immaginazione è sempre corporea. Se questo è vero, la natura corporea delle immaginazioni del lettore può essere portata in primo piano dai testi narrativi e piegata ai loro fini. In alcuni casi, questo effetto è ottenuto invitandoci ad ancorare le nostre immaginazioni al corpo attuale nella finzione di un personaggio; in altri casi, come vedremo nella prossima sezione, l'embodiment del lettore è svelato nella e dalla assenza di corpi attuali nella finzione.

5.3 Presenze virtuali: Testi “dal centro vuoto” e testi aprospettici

Per riassumere la mia controversia con Fludernik: non nego l'esistenza del fenomeno che chiama “figuralizzazione”, ma vorrei proporre una ridefinizione. Dal mio punto di vista, l'accento dovrebbe cadere sul corpo virtuale del lettore, non sulla sua coscienza. Si prenda il brano seguente da *The Waves*, un esempio classico di testo con un centro deittico vuoto:

The sun struck straight upon the house, making the white walls glare between the dark windows. Their panes, woven thickly with green branches, held circles of impenetrable darkness. Sharp-edged wedges of light lay upon the window-sill and showed inside the room plates with blue rings, cups with curved handles, the bulge of a great bowl, the criss-cross pattern in the rug, and the formidable corners and lines of cabinets and bookcases. Behind their conglomeration hung a zone of shadow in which might be a further shape to be disencumbered of shadow or still denser depths of darkness. (Woolf 2000a: 112)

Ciò che mi colpisce in queste righe è il modo in cui il narratore usa la luce solare come una controparte della visione umana. A dispetto dell'assenza di osservatori umani sulla scena, è

abbastanza facile immaginare la situazione descritta. Questo succede perché seguiamo i raggi solari in un movimento che ci porta da una vista esterna (e a una certa distanza) della casa a una vista più ravvicinata della finestra, e infine a un esame della cucina (attraverso la finestra, da cui filtra la luce solare). Si tratta di un movimento graduale, e non difficile da riprodurre nella nostra immaginazione. In effetti, questo brano sembra rafforzare l'idea di Scarry (2001) che la luce è uno dei principali mezzi usati dagli scrittori per mettere in moto le nostre immagini mentali (Scarry chiama questa tecnica "radiant ignition"). Paradossalmente, anche se non ci sono corpi finzionali a cui il corpo virtuale del lettore si possa sovrapporre, siamo portati in un "body tour" dalla stessa luce solare ("body tour", come si ricorderà, è una delle strategie cognitive menzionate sopra). Dunque, il brano di Woolf illustra come le descrizioni spaziali possano essere costruite intorno all'assenza di ogni "controfigura" finzionale del lettore – un punto, questo, che può essere chiarito ulteriormente attraverso un confronto con il famoso triangolo di Gaetano Kanizsa (1955). Nel caso di Kanizsa, percepiamo i contorni illusori di un triangolo che *non c'è* per via del fatto che le sagome geometriche disposte intorno ad "esso" appaiono occluse (vedi figura 2). Nella figuralizzazione, proiettiamo il nostro corpo virtuale all'interno di un centro deittico vuoto in modo da riempire uno spazio che il testo ha lasciato per noi. In effetti, negli interludi descrittivi di Woolf non c'è nessun corpo attuale nella finzione a cui possiamo ancorare la nostra presenza virtuale. E tuttavia, questa assenza è così cospicua che siamo portati a vederla come un *indizio* della nostra presenza virtuale, esattamente come tendiamo naturalmente a percepire il triangolo di Kanizsa – anche se non c'è. Per di più, se si può dire che illusioni ottiche come il triangolo di Kanizsa rivelano i meccanismi della percezione, si può anche dire che i casi di figuralizzazione mostrino come le immaginazioni corporee del lettore si possano ancorare al corpo di un personaggio finzionale – visto che, in questo caso, non ci sono corpi attuali nel mondo finzionale.

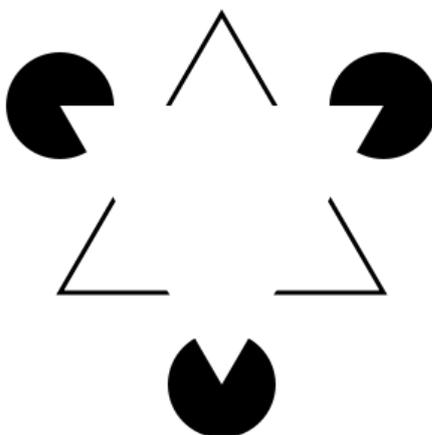


Figura 2: Il triangolo di Kanizsa (da <http://www.wikipedia.org>)

Tuttavia, va ricordato che la figuralizzazione è una tecnica poco comune. La maggior parte dei brani descrittivi “aprospectivi” (per usare il termine di Stanzel [1979; 1984]) non gira intorno alla presenza virtuale del lettore, e anzi alcuni di essi sembrano metterla in discussione. Si prenda, per esempio, questo brano da *L'éducation sentimentale* di Flaubert, un esempio spettacolare di quella che Jahn chiama “focalizzazione ambientale”:

. . . le soleil se couchait, et le vent froid soulevait des tourbillons de poussière.
Les cochers baissaient le menton dans leurs cravates, les roues se mettaient à tourner plus vite, le macadam grinçait; et tous les équipages descendaient au grand trot la longue avenue, en se frôlant, se dépassant, s'écartant les uns des autres, puis, sur la place de la Concorde, se dispersaient. Derrière les Tuileries, le ciel prenait la teinte des ardoises. Les arbres du jardin formaient deux masses énormes, violacées par le sommet. Les becs de gaz s'allumaient; et la Seine, verdâtre dans toute son étendue, se déchirait en moires d'argent contre les piles des ponts. (1972: 41-42)⁴

⁴ “Ma presto, tramontato il sole, un vento freddo alzava nuvoloni di polvere. I cocchieri abbassavano il mento nelle loro alte cravatte, le ruote giravano più svelte stridendo sull'acciottolato; tutti gli equipaggi si lanciavano al gran trotto per il lungo viale superandosi a vicenda, sfiorandosi, scartandosi l'un altro per poi, da place de la Concorde, disperdersi in varie direzioni. Dietro le Tuileries, il cielo aveva preso il colore dell'ardesia. Gli alberi del giardino formavano due masse enormi dalla cima violacea. S'erano accesi i globi dei

In effetti, è estremamente difficile produrre un'immagine mentale globale della situazione descritta in questo brano. Questa difficoltà deriva, a mio parere, dalla mancanza di ogni criterio esplicito di organizzazione spaziale – da qui l'impressione di frammentazione che la descrizione ci dà. Benché Frédéric Moreau sia presente sulla scena, nelle parole di Peter Brooks “there is no compelling reason for [attributing to him this view], since we are given no indication of his personal investment in the seen” (1985: 182). Dunque, il compito di mettere in relazione i vari “settings” menzionati in questo brano è interamente affidato al lettore⁵. Mi pare che questo testo descriva tre “settings” diversi: il viale (nella Parigi reale, l’“avenue des Champs-Élysées”) che porta a “place de la Concorde”, l’asse lungo cui si muovono i carri; le Tuileries e il loro giardino (anche qui, il lettore si affida alla sua conoscenza del mondo reale per associare i giardini alle Tuileries; altrimenti, potrebbe considerarli un quarto “setting”); e la Senna. Il problema è che non sappiamo come mettere in relazione questi elementi: non è chiaro, per esempio, se questa scena ci inviti ad usare la strategia cognitiva del “gaze tour” o in alternativa quella del “walking tour” o “route”. Se questo fosse un “gaze tour”, il lettore immaginerebbe di vedere questa scena da una posizione fissa e di muovere lo sguardo da un “setting” all’altro. In un “walking tour”, invece, il lettore immaginerebbe di muoversi all’interno del mondo finzionale. La ragione per cui entrambe le soluzioni sono insoddisfacenti è che né la posizione relativa dei “settings” (nel “gaze tour”) né i movimenti virtuali del lettore (nel “walking tour”) sono specificati dal testo. Si tratta di una descrizione ellittica: nella terminologia di Zwaan, sembra esserci una continuità insufficiente tra i vari “attentional frames” (quelli che qui ho chiamato “settings”).

Eppure, il brano di Flaubert è tutt’altro che inimmaginabile: con un po’ di sforzo, possiamo produrre un’immagine mentale di questa scena. Secondo Tversky, “consistency of perspective within a discourse can provide coherence to a discourse, rendering it more comprehensible. Switching perspective carries cognitive costs, at least for comprehension” (1996: 469). E, ovviamente, il costo è lampioni a gas e la lunga, compatta superficie verdastra della Senna si lacerava in creste d’argento ai piloni dei ponti” (1966: 21).

⁵ Uso la parola “setting” nel significato tecnico di Ronen (1986). In breve, “a setting is distinguished from frames . . . in being formed by a set of fictional spaces which are the *topological focus* of the story” (1986: 423).

anche più alto se le transizioni tra prospettive diverse sono passate sotto silenzio. Ora, la domanda, è: eseguire una simulazione mentale della scena descritta qui costringe il lettore a determinare la posizione relativa, per esempio, della Senna e del viale? Come ho anticipato nella sezione 4.2.1, probabilmente no: le immagini mentali sono ben più indeterminate delle immagini reali (perché non hanno una forma pittorica), ed è perfettamente possibile che leggendo queste righe – specie nel flusso del romanzo di Flaubert – i lettori riconoscano la presenza dei tre “settings” costruiti dal testo senza aver bisogno di mappare le relazioni spaziali tra di loro. La Senna, il viale e il giardino sembrano galleggiare nell’immaginazione del lettore; sappiamo che sono là, da qualche parte, ma faremmo fatica a specificare i loro rapporti. Eppure, nonostante questa indeterminatezza, facciamo esperienza dello spazio descritto.

Ancora una volta, la teoria enattivista della percezione di Noë ci può spiegare cosa rende possibile questa spazializzazione. Come sappiamo dal capitolo 4, Noë muove delle obiezioni di fondo alla concezione fotografica della percezione, sostenendo invece che il mondo ci appare presente perché “we take ourselves to have access to that detail, not all at once, but thanks to movements of our eyes and head and shifts of attention” (2004: 57). Ciò conduce, ovviamente, alla concezione enattivista della percezione come un’esplorazione attiva dell’ambiente. Ma che ricaduta hanno queste idee sul brano di Flaubert? L’approccio di Noë suggerisce che la linearità o sequenzialità del testo può compensare alla mancanza di informazioni a proposito della esatta collocazione dei vari “settings” o “attentional frames”. Tornando all’analogia del cieco che si fa strada con il suo bastone: il lettore è immerso in un ambiente indeterminato, dove incontra – in sequenza, e proprio come un cieco che rileva un contatto tra il suo bastone e il mondo – dei carri che si muovono lungo un viale separandosi a place de la Concorde, il cielo dietro le Tuileries, il loro giardino e la Senna che batte contro i pilastri dei ponti. Non ha importanza se questo è un “gaze tour” o un “body tour”; non abbiamo neppure il tempo di porci questa domanda: ci teniamo alla consapevolezza che stiamo facendo esperienza di questo spazio *in qualche modo*. Ma come? È qui che la somiglianza strutturale tra le nostre percezioni e le nostre immaginazioni entra in gioco (vedi Scarry 2001: 9): esattamente come la percezione è (secondo l’approccio enattivista) un accesso virtuale al mondo percepito, l’immaginazione potrebbe essere un accesso virtuale alle nostre immagini mentali. In altre parole: facciamo esperienza dello

spazio costruito da questa descrizione perché sappiamo che *potremmo*, almeno in principio, disporre i “settings” in un’immagine mentale coerente e pienamente determinata. Per esempio, potremmo immaginare le Tuileries e il loro giardino visibili dietro place de la Concorde, la Senna alla destra dell’osservatore. Non abbiamo bisogno di immaginare questo nei dettagli, a patto di sapere che la scena è potenzialmente immaginabile – e lo deve essere, dal momento che non ci sono contraddizioni evidenti nel modo in cui è presentata. Così, leggendo una descrizione come questa, il corpo del lettore è una presenza puramente virtuale. Sembra *quasi* non avere importanza, ma ha importanza, dal momento che – come scrive Walton – “all imagining involves a kind of self-imagining” (1990: 29). Proprio come la percezione, l’immaginazione fa leva sulle nostre capacità sensorimotorie, sui movimenti che potremmo eseguire per avere accesso ai dettagli delle nostre immagini mentali.

5.4 Conclusione

Il punto di partenza di questa analisi era l’idea che la nostra comprensione dei riferimenti spaziali nella narrativa sfrutta le immagini mentali per produrre una simulazione dello spazio narrativo. I lettori sono sempre virtualmente “presenti” nelle loro simulazioni mentali, dal momento che l’immaginazione e la percezione sembrano essere soggette alle stesse limitazioni fisiche: entrambe sono incentrate sul corpo di chi percepisce o immagina. Lo scopo di questo capitolo era quello di mostrare che ci sono vari gradi di finzionalizzazione (cioè attualizzazione nel mondo finzionale) del corpo virtuale del lettore, e che questa finzionalizzazione variabile può svolgere diverse funzioni. Qui vorrei tornare brevemente ai brani che ho analizzato nelle pagine precedenti per posizzarli su una scala di finzionalizzazione (vedi figura 3).

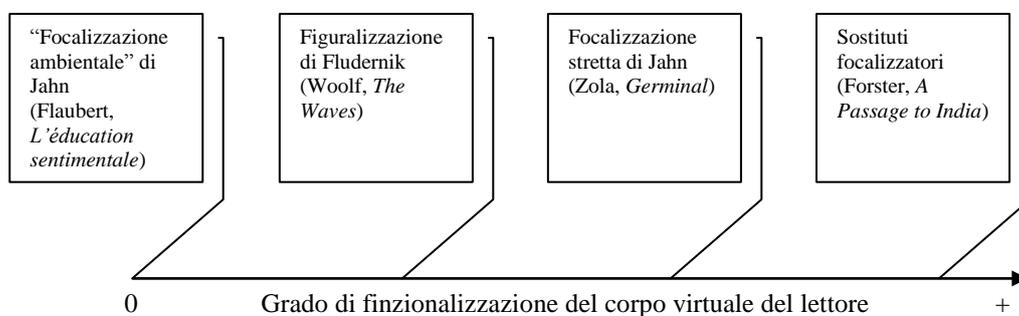


Figura 3: Una scala della finzionalizzazione del corpo virtuale del lettore

Il brano di Flaubert è l'unico che nega completamente la finzionalizzazione del corpo virtuale del lettore. Rappresenta, dunque, un "grado zero" della finzionalizzazione – l'estremo inferiore della mia scala. Nella terminologia di Zwaan, il lettore di Flaubert incontra delle difficoltà nell'eseguire una simulazione mentale della scena a causa dell'accostamento di diversi (almeno tre) "settings" o "attentional frames" e a causa dell'"overlap" insufficiente (mancanza di connessioni esplicite) tra di loro. Tuttavia, ho cercato di mostrare che una simulazione può essere eseguita ugualmente, benché con notevole sforzo cognitivo.

I casi di "figuralizzazione" (come il breve brano che ho esaminato da uno degli interludi di *The Waves* di Woolf) sono solo in apparenza simili alla descrizione di Flaubert. Per quanto suoni paradossale, essi alludono così chiaramente alla presenza virtuale del lettore che questa presenza diventa *quasi* attuale nella finzione. Per chiarire questo punto ho argomentato in due tempi: primo, ho rivisto la definizione di figuralizzazione proposta da Fludernik, mettendo in risalto non la coscienza del lettore ma la sua immaginazione corporea. Secondo, ho suggerito di paragonare il corpo virtuale del lettore nel brano di Woolf con il cosiddetto triangolo di Kanizsa: sia nel testo che nella figura, ogni cosa è disposta con tanta arte che finiamo per vedere un corpo virtuale e un triangolo, anche se non ci sono in attualità. Si tratta, ovviamente, di una presenza solo virtuale; ma credo che *tenda* verso l'attualità nella finzione, ed ecco perché a mio avviso, su una scala della finzionalizzazione come quella rappresentata in figura 3, brani simili a quello di Woolf hanno un punteggio più alto della descrizione di Flaubert.

Passando a Zola, non c'è dubbio che nel brano da *Germinal* il lettore usi il corpo attuale nella finzione del personaggio come un supporto per le sue immaginazioni. (Come abbiamo visto, questa idea è confermata da prove empiriche.) Ciò non significa che il corpo virtuale del lettore cessi di essere virtuale, dal momento che la virtualità è parte integrante sia della percezione che dell'immaginazione. Significa, piuttosto, che c'è una sovrapposizione temporanea tra il corpo virtuale del lettore e quello attuale del personaggio, e che questa sovrapposizione facilita la produzione di immagini mentali da parte del lettore. Infine, nel brano di Forster l'attualizzazione dell'accesso virtuale del lettore al mondo finzionale è anche più evidente, dal momento che il visitatore anonimo ha una caratteristica cruciale in comune con il lettore: ha accesso al mondo finzionale ma, a differenza

di personaggi come Maheu, non può agire su o dentro di esso. La visita del misterioso personaggio alle caverne di Marabar non ha nessun tipo di impatto sulla trama di *A Passage to India*. Tuttavia, la presenza del sostituto focalizzatore prepara il lettore al nucleo di non-significato che porterà alla svolta narrativa del romanzo, il processo contro Aziz.

Sostituti focalizzatori come il visitatore anonimo di Forster (o il “viaggiatore” all’inizio di *Le Rouge et le noir* di Stendhal) devono essere collocati nell’estremità superiore della scala rappresentata in figura 3, dal momento che sono, proprio come il lettore, turisti del mondo finzionale: viene dato loro un accesso immaginativo al mondo finzionale senza essere in grado di incidere sulla storia. A causa di questa somiglianza, l’attualizzazione del corpo virtuale del lettore all’interno del mondo finzionale raggiunge un picco in presenza di un sostituto focalizzatore. Ma anche in questo caso, l’attualizzazione non è completa, poiché il lettore non può essere trasportato, *in quanto lettore*, nel mondo finzionale. La virtualità è il nostro unico mezzo di accesso ai mondi finzionali.

Ci potremmo chiedere, però: cosa è realmente in gioco nella finzializzazione del corpo virtuale del lettore? Come spero di aver chiarito nel corso di questo capitolo, non è sufficiente rispondere che l’attualizzazione del corpo del lettore all’interno del mondo finzionale serve a facilitare la produzione di immagini mentali. La finzione non ha questo come unico scopo: non leggiamo romanzi per vedere cose “con l’occhio della mente”. Al contrario, le immaginazioni che produciamo sono, a mio parere, un mezzo per un altro fine. Esse rappresentano una delle risorse di cui fanno uso gli interpreti per generare senso a partire dal testo che stanno leggendo, costruendo significati che possono essere esportati nel mondo reale. Di conseguenza, la mia analisi si è concentrata su come la finzializzazione del loro corpo virtuale accresca l’esperienzialità del testo, spingendo i lettori a costruire significati. In altre parole, è anche attingendo all’esperienza di base, corporea, dei lettori (vedi capitoli 1 e 3) che i testi possono mettere in moto la loro esperienza ad un livello più alto, concettuale e culturale, causando quella ristrutturazione del loro sfondo esperienziale che, a mio avviso, costituisce la base dell’interpretazione (vedi capitolo 8). Nei brani di Forster e Zola, per esempio, il corpo del lettore, attualizzato nei corpi del visitatore e di Maheu, diventa il perno della comunicazione tra il mondo finzionale e il mondo reale, poiché amplifica l’effetto dei testi sullo sfondo esperienziale dei lettori. Questo impatto è particolarmente evidente nel caso della descrizione

di Zola, data la sua funzione ideologica: mostrare ai lettori borghesi le terribili condizioni della classe operaia. In altre parole, Zola stava cercando di avvertire la borghesia che non era “too late for social changes that could placate the working class” (Aliaga-Buchenau 2003: 20).

In questo modo, il brano di Zola evidenzia un aspetto fondamentale del “fictional recentering”: visitare un mondo finzionale significa anche poter portare indietro, nel nostro mondo, una nuova prospettiva; il che equivale a dire che il nostro sfondo esperienziale può essere ristrutturato, in gradi e modi diversi, dal nostro relazionarci con testi narrativi. E il coinvolgimento diretto del lettore – attraverso la finzializzazione del suo corpo virtuale – può rendere questo processo molto più semplice, dal momento che mette in luce la somiglianza strutturale tra la nostra esperienza del mondo reale e la nostra esperienza di mondi finzionali.

6. Coscienze finzionali: Istruzioni per l'uso

Dopo aver insistito così a lungo sull'esperienza del lettore, è tempo di affrontare il problema che più di ogni altro ha attirato l'attenzione dei narratologi, al punto che Fludernik l'ha usato come colonna portante della sua narratologia "naturale": la rappresentazione delle esperienze dei personaggi. Questo capitolo prende in esame la relazione tra l'esperienza del lettore e le esperienze "dei" personaggi, lanciando un ultimo assalto contro l'idea che le esperienze dei personaggi possono essere rappresentate – un'idea che ho già preso di mira nei capitoli 1 e 4.

Come ho sottolineato nell'introduzione, Alan Palmer e Lisa Zunshine hanno pubblicato due importanti monografie, *Fictional Minds* (2004) e *Why We Read Fiction* (2006), che Herman stesso include sotto la rubrica "Issues of consciousness representation" nella voce "Cognitive Narratology" del de Gruyter Handbook of Narratology (2009a). In un senso lato della parola "coscienza", l'etichetta di Herman è perfettamente appropriata. Eppure, se facciamo una ricerca veloce della parola "representation" nei libri di Palmer e Zunshine, scopriamo che non è quasi mai usata in tandem con la parola "consciousness". Entrambi gli autori si concentrano sull'attribuzione, da parte del lettore, di stati mentali ai personaggi; non sembrano dare un'attenzione speciale alla coscienza propriamente detta. Per chiarire questo passaggio, vorrei introdurre la distinzione di David Chalmers (1996) tra "two concepts of mind". Si può voler esaminare il ruolo della mente nel regolare il comportamento, ammettendo l'esistenza di stati mentali solo in quanto causa delle nostre azioni. Oppure, ci si può soffermare sulla qualità soggettiva dell'esperienza. Il primo è un discepolo del funzionalismo; il suo oggetto di studio è quella che Chalmers chiama "the psychological mind". Il secondo, invece, è interessato alla "conscious mind", o più semplicemente alla coscienza o esperienza soggettiva (ho già spiegato in varie occasioni perché coscienza e esperienza sono intrinsecamente legate). La mia intuizione è che sia Palmer che Zunshine dedicano gran parte dei loro libri alla mente psicologica (Palmer [2004: 87-91], per esempio, professa apertamente la sua adesione al funzionalismo), lasciando la questione delle coscienze finzionali in gran parte irrisolta.

Ricapitoliamo la definizione di Searle (già citata nell'introduzione): la coscienza è "an inner, first-person, qualitative phenomenon"; si riferisce "to those states of sentience and awareness that

typically begin when we awake from a dreamless sleep and continue until we go to sleep again, or fall into a coma or die or otherwise become ‘unconscious’” (1997: 5). I filosofi della mente vanno pazzi per gli zombi – esseri identici a noi da un punto di vista funzionalista ma che (a differenza di noi) non hanno esperienza soggettiva. Esattamente come il funzionalismo ha portato a importanti scoperte scientifiche, concepire i personaggi finzionali in senso funzionalista ha dato grandi frutti, come testimoniano i libri di Palmer e Zunshine. Eppure, è importante tenere a mente che i lettori non si limitano ad attribuire stati mentali ai personaggi finzionali – attribuiscono loro stati mentali con un aspetto qualitativo o “qualia” in senso lato (vedi sezione 4.2.3). In breve, attribuiscono loro una coscienza. È da questa angolatura che mi avvicinerò ai personaggi finzionali in questo capitolo.

La mia argomentazione ha una ricaduta su due questioni narratologiche di vecchia data: da un lato, l’idea che in focalizzazione interna i lettori fanno esperienza del mondo finzionale attraverso la coscienza di un personaggio; dall’altro, la concezione (avanzata in primo luogo da Käte Hamburger [1957] e Dorrit Cohn [1978]) secondo cui l’unicità della finzione dipende dal suo darci un accesso diretto all’esperienza di altre persone. Rispetto alla questione della focalizzazione, la mia idea è che non dovremmo vedere le coscienze dei personaggi come “cose nel testo”. I lettori possono eseguire una coscienza finzionale sulla base delle indicazioni testuali (vedi capitolo 4), ma questo fenomeno, che chiamerò “esecuzione di coscienza”, non può essere semplicemente assimilato con la focalizzazione interna. I testi a focalizzazione interna non inducono necessariamente il lettore ad eseguire la coscienza del personaggio. Inoltre, seguirò Herman (2011) nel sostenere che leggere un testo di finzione sfrutta le capacità di “folk psychology” (vedi introduzione) del lettore, così che non si può parlare propriamente di “unicità” della finzione. Nelle parole di Hutto (2011: 278), “when dealing with certain kinds of narratives, ‘like it or not’, consumers of fiction will bring the same sorts of skills (or at least a subset of them) to bear that they use when dealing with actual minds”. La strategia che chiamerò “attribuzione di coscienza” è un esempio di questo. Tuttavia, vorrei lasciare la porta aperta (anche se non potrò sviluppare questa linea di argomentazione qui) all’idea che l’accesso del lettore ad altre coscienze *può* essere più diretto quando si relaziona a personaggi finzionali che quando si relaziona a persone reali. In altre parole, credo che il nostro rapportarci a coscienze finzionali sia diverso per grado, ma non per natura, dal nostro rapportarci a coscienze reali, in particolare per quanto

riguarda l'esecuzione di coscienza: possiamo eseguire immaginativamente l'esperienza di un'altra persona anche nella vita reale, ma non lo facciamo tanto spesso (e tanto intensamente) quanto leggendo quelli che chiamerò "testi di coscienza".

Cosa significa che non dovremmo vedere le coscienze dei personaggi come "cose nel testo"? Significa che una coscienza (che sia finzionale o no) non può essere rappresentata – e questa è la mia principale obiezione contro il titolo della sezione di Herman ("Issues of consciousness representation"). Attingendo ancora una volta all'opera degli enattivisti e in particolare agli scritti di Hutto, vorrei mostrare una volta per tutte perché la coscienza e l'esperienza sfuggono alla cattura in un paradigma rappresentazionale. Questo sarà il compito della sezione 6.1. Nella sezione 6.2, sosterrò che le coscienze finzionali sono (come le coscienze di persone reali) attribuite sulla base di segnali esterni, come i gesti e il linguaggio psicologico. Dal mio punto di vista, l'attribuzione di coscienza è la strategia più elementare con cui i lettori vengono a patti con le coscienze finzionali. Passerò poi alla questione, più complessa, dell'esecuzione di coscienza. Dopo aver esaminato come l'attribuzione e l'esecuzione di coscienza possono collaborare nel corso della mia lettura dell'incipit di *The Sound and the Fury* di William Faulkner (sezione 6.3), riassumerò parte di quello che ho detto fino ad ora spiegando come il lettore faccia sempre esperienza del mondo finzionale, anche nell'assenza di *personaggi* che possano esperirlo per conto suo (sezione 6.4). Infine, nella sezione 6.5, sosterrò che l'esecuzione di coscienza comporta una fusione della coscienza del lettore con la coscienza attribuita a un personaggio finzionale.

6.1 Oltre il rappresentazionalismo

Dopo un decennio in cui le teorie rappresentazionaliste della coscienza hanno avuto largo corso nella filosofia della mente, l'ago della bilancia ha cominciato a pendere nella direzione opposta (vedi Ramsey 2007; Lycan 2008). Come abbiamo visto nell'introduzione e nel capitolo 4, l'approccio "enattivista" alla cognizione ha giocato un ruolo importante in questo cambiamento di paradigma. Con un ritardo di circa dieci anni su *The Embodied Mind* (1991) di Varela, Thompson e Rosch, i filosofi associati con l'enattivismo hanno messo in discussione l'idea che la coscienza può essere

compresa in termini rappresentazionali. Consentitemi qui di riportare un brano di Hutto già citato in precedenza:

The only way to understand ‘what-it-is-like’ to have an experience is to actually undergo it or re-imagine undergoing it. Gaining insight into the phenomenal character of particular kinds of experience requires practical engagements, not theoretical insights. The kind of understanding ‘what-it-is-like’ to have such and such an experience requires responding in a way that is enactive, on-line and embodied or, alternatively, in a way that is re-enactive, off-line and imaginative – and still embodied. (2006b: 52)

Prima di affermare che l’approccio enattivista smentisce l’idea, assai diffusa nella narratologia e nella narratologia cognitiva in particolare, che le coscienze finzionali possono essere rappresentate, devo fare una precisazione terminologica. Certamente, per gli scienziati cognitivi e per i narratologi la parola “rappresentazione” non vuol dire la stessa cosa. Gli scienziati cognitivi identificano la rappresentazione con l’intenzionalità (la direzionalità della mente sui suoi oggetti – vedi capitolo 3), oppure ne parlano per riferirsi alle strutture di pensiero astratte e quasi linguistiche (“rappresentazioni mentali”) postulate da Fodor nella sua concezione computazionale della mente (si veda il mio schizzo delle scienze cognitive nella sezione 0.2.1). Al contrario, i narratologi tendono a usare la parola “rappresentazione” nel significato corrente nella critica e teoria dell’arte: “L’attività e l’operazione di rappresentare con figure, segni e simboli sensibili, o con processi vari, anche non materiali, oggetti o aspetti della realtà” (Vocabolario Treccani). Non ho intenzione di negare questa differenza, o di identificare indebitamente due concetti in gran parte indipendenti. Eppure, credo che l’approccio enattivista all’esperienza ci dia strumenti per mettere in dubbio la visione rappresentazionalista delle coscienze finzionali anche in narratologia. Per cominciare, vorrei distinguere tra due versioni di questo rappresentazionalismo. Chiamerò il primo “rappresentazionalismo ingenuo”, il secondo “rappresentazionalismo cognitivo”. Entrambi sostengono che le coscienze finzionali sono *rappresentate* dai testi. Tuttavia, il rappresentazionalismo ingenuo sembra minimizzare l’importanza del lettore, andando verso la conclusione che le coscienze finzionali sono quasi “cose nel testo” – cioè sono incorporate in caratteristiche testuali. Questa

posizione può apparire in continuità con la narratologia classica, strutturalista – anche se nel suo fondamentale *Transparent Minds* (1978) Dorrit Cohn si è dimostrata straordinariamente riluttante a usare la parola “rappresentazione” (infatti, fin dal sottotitolo del suo libro ha preferito la parola “presentazione”¹). Al contrario, il rappresentazionalismo cognitivo sostiene che le coscienze finzionali sono rappresentazioni mentali costruite dal lettore sulla base delle indicazioni testuali.

Il rappresentazionalismo ingenuo è, ovviamente, troppo ingenuo per essere stato sostenuto da qualunque studioso passato o presente. Eppure, sembra emergere qua e là nella letteratura narratologica. Per esempio, nel suo libro sulla rappresentazione narrativa dell’intersoggettività, George Butte si rifiuta categoricamente di affrontare la questione del “reader-response”, come se le coscienze finzionali fossero entità autonome (2004: 22). Si tratta di una scelta ancora più sorprendente se consideriamo che l’ispirazione fenomenologica di Butte è più o meno parallela a quella che caratterizza questo lavoro. Se, come Butte insiste, facendo leva sull’opera di Merleau-Ponty, “subjectivity is fundamentally intersubjective” (2004: 24), perché dovremmo considerare le coscienze finzionali come indipendenti dalla loro relazione intersoggettiva con il lettore? A mio parere, l’approccio alle coscienze finzionali di Butte è inevitabilmente reificante. E, come già ho sottolineato in precedenza, tra le obiezioni di Hutto (2000; Menary 2006) al rappresentazionalismo c’è anche l’affermazione che la coscienza e l’esperienza non possono essere incluse in un “object-based schema”, non possono essere reificate o trattate come oggetti, dal momento che sono, essenzialmente, attività. Linguisticamente, ci si può riferire a o “indicizzare” un’esperienza, ma solo in quanto rimando a qualcosa che va sempre *oltre* i concetti (e quindi il linguaggio): un’esperienza simile già vissuta dall’ascoltatore o dal lettore.² Parlare dell’ineffabilità dei “qualia” (vedi sezione 4.2.3) si

¹ Parlare di “rappresentazione” pone l’accento sul segno o simbolo che “sta per” l’oggetto rappresentato. Al contrario, l’idea di “presentazione” si ricollega all’atto o al gesto attraverso cui qualcosa viene presentato. Perciò, mentre dire che la coscienza di un personaggio è rappresentata sembra implicare che c’è, nel testo, un segno o un gruppo di segni che “sta per” la coscienza, insistere sulla *presentazione* della coscienza finisce per dare più importanza al ruolo del lettore nella produzione di quella coscienza stessa.

² Questo anche se quell’esperienza è penetrata – cioè influenzata – dal linguaggio e dai concetti. Per esempio: non c’è nessuna ragione *biologica* per cui io debba provare ansia o paura prima di un colloquio di

riduce alla stessa idea: gli autori non possono sperare di dipingere l'esperienza di un personaggio senza attingere alle esperienze passate del lettore (dirò di più di queste "tracce esperienziali" nella sezione 6.4).

È a questo punto, naturalmente, che il rappresentazionalismo cognitivo fa il suo ingresso. Questa concezione prevede che i lettori costruiscano rappresentazioni mentali delle coscienze finzionali e le tengano continuamente aggiornate. È stata sostenuta da Palmer nel suo *Fictional Minds* (2004) e da Herman in un contributo al *Cambridge Companion to Narrative* (2007). Per esempio, Palmer afferma che "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" (2004: 176). Da parte sua, Herman sostiene che i lettori "build up a model of the characters' minds on the basis of textual cues" (2007: 251). Vorrei muovere due critiche a questa posizione. In primo luogo, l'idea di Palmer che i lettori "construct a consciousness" sembra ricadere nell'"object-based schema" di Hutto: se le coscienze finzionali sono costruite, si può pensare che l'attività dei lettori conduce a un prodotto finito, e dunque che le coscienze sono "oggetti". Ecco perché preferisco dire che le coscienze finzionali sono eseguite (nel senso dell'inglese "enacted"). In secondo luogo – e torniamo all'ambiguità del titolo di Herman, "Issues of consciousness representation" – tutte queste teorie sono di fatto teorie della relazione dei lettori con i personaggi (o, tutt'al più, con le loro menti psicologiche, nel senso di Chalmers), non con le loro coscienze. Ha senso dire che i lettori tengono traccia dei personaggi finzionali costruendo modelli psicologici – proprio come fanno con le persone reali. Questa idea è stata avanzata da Ralf Schneider (2001) in un articolo penetrante sulla costruzione di modelli mentali dei personaggi da parte dei lettori. Ma si noti che Schneider parla assai raramente "coscienza", e per di più mai in associazione con "rappresentazione". Concluderei che Schneider, Palmer e Herman hanno proposto un eccellente modello rappresentazionale di come i lettori concettualizzano gli stati e i tratti psicologici dei

lavoro. Il mio sentimento è chiaramente determinato da conoscenze, aspettative, valori culturali e anzi mediati dal linguaggio. Ciò nonostante, la mia esperienza soggettiva non è riducibile a quell'insieme di conoscenze proposizionali.

personaggi, ma che mancano il bersaglio quando si tratta di coscienza. Come ho cercato di mostrare, le coscienze finzionali non possono essere rappresentate (né nel testo né nella mente del lettore), dal momento che coscienza e esperienza soggettiva sembrano essere essenzialmente incompatibili con il rappresentazionalismo. Nelle prossime sezioni, delineerò uno scenario alternativo, basato sui concetti di “attribuzione di coscienza” ed “esecuzione di coscienza”.

6.2 Attribuzione di coscienza

Si consideri questa domanda: i cani hanno una coscienza? Non c'è dubbio che la maggior parte dei lettori risponderrebbe di sì. Seguendo Dennett, possiamo negare che la coscienza sia un fenomeno binario e chiedere ai partecipanti di un ipotetico esperimento di posizionare varie “cose” su una scala di coscienza: credo che tenderebbero a collocare i cani vicino agli uomini – più vicino di, per esempio, aragoste o alberi. E tuttavia, che *prove* abbiamo per attribuire una coscienza ai cani? Ci sono, ovviamente, segnali esterni come lo scuotere la coda o fare balzi, che interpretiamo in genere come *espressioni* di contentezza. Ma questa è una strategia rischiosa, dal momento che non abbiamo mezzi indipendenti per verificare se un cane che scuote la coda sia davvero contento. Per quello che sappiamo, il cane potrebbe essere un robot (o, come dicono i filosofi della mente, uno zombi) programmato per esprimere contentezza in modo da gratificare il suo padrone.

E si consideri la persona seduta di fianco a me nella biblioteca: a differenza dei cani, esprime la sua contentezza non solo attraverso segnali corporei (come sorridere) ma anche attraverso il linguaggio. Può dire: “Sono contenta oggi”. Dovrei prendere la sua dichiarazione come una prova chiara ed incontrovertibile di coscienza? Non proprio. Potrebbe stare mentendo – e anche se non sta mentendo, non c'è modo di *dimostrare* che si sente contenta oggi. Il risultato è che, nelle parole di Hutto, “when faced with the question of whether or not another being is conscious, we do not, and cannot, settle the issue by appeal to reasoning, criteria, theories or the like. . . . We do not ascribe consciousness to dogs or mice on reasoned grounds” (2000: 51-52). E neppure la attribuiamo in base a un ragionamento agli umani; come Hutto spiega più avanti, Wittgenstein “has reminded us that in treating others as conscious beings, we are always engaged in an interpretative project, broadly conceived – one which is informed by our form of life” (2000: 130). Se attribuire una coscienza a

persone reali significa imbarcarci in un “progetto interpretativo”, dove bisogna tracciare la linea distintiva tra persone reali e personaggi finzionali? Non siamo costantemente impegnati in un progetto interpretativo anche nei confronti dei personaggi finzionali? Domande che potrebbero apparire sciocche – e che entro certi limiti lo sono. Ma, per tutta l’evidenza della distinzione tra persone reali e personaggi finzionali, non dovremmo dimenticare che la linea di confine è porosa: proprio come non attribuiamo una coscienza alle persone reali sulla base di un ragionamento (perché, semplicemente, non c’è modo di dimostrare che la persona seduta accanto a me ha un’esperienza coscia), così non attribuiamo una coscienza ai personaggi finzionali sulla base di un ragionamento. In entrambi i casi, le nostre attribuzioni sono basate su una comprensione in prima persona di cosa significa avere una coscienza o un’esperienza soggettiva³. Si prenda questo brano dalla quarta sezione, a focalizzazione esterna, di *The Sound and the Fury* di Faulkner:

Dilsey answered [to Mrs Compson’s call] and ceased clattering the stove, but before she could cross the kitchen Mrs Compson called her again, and before she crossed the diningroom and brought her head into relief against the gray splash of the window, still again. (1995 [1929]: 267)

Ci sono relativamente poche tracce di soggettività (sia del narratore che dei personaggi) in questo brano – ma i lettori tenderanno comunque ad attribuire una coscienza sia a Mrs Compson che a Dilsey mentre lo leggono. La descrizione dei gesti dei personaggi e, probabilmente, il fatto che abbiano un nome sono sufficienti ad invitare i lettori a fare un’attribuzione di coscienza. Non c’è

³ Questa idea potrebbe sembrare in contrasto con l’approccio externalista alle menti finzionali che Palmer ha adottato nel suo *Fictional Minds* (2004) e più recentemente in *Social Minds in the Novel* (2010) – due testi in cui ha cercato di superare il pregiudizio internalista che grava a suo parere sulla narratologia (vedi sezione 0.2.2). In realtà, la predilezione per l’intersoggettività e il pensiero “intermentale” di Palmer non è in contrapposizione con la mia insistenza sull’esperienza soggettiva, ma la integra. Gli approcci internalisti ed externalisti non sono riducibili l’uno all’altro, come Gallagher e Zahavi spiegano in questo brano: “The second- (and third-)person access to another person differs from the first-person access to my experience, but this difference is not an imperfection or a shortcoming. Rather, the difference is constitutional. It is what makes my experience of the other, rather than a self-experience” (2008: 187).

dubbio, ciò è dovuto alla seduzione irresistibile della concezione antropomorfica (o “mimetica”, per usare un termine di Phelan [1989]) dei personaggi finzionali, secondo cui i personaggi sono *come* persone reali. Si noti che la natura spontanea ed apparentemente irrazionale delle attribuzioni di coscienza ai personaggi corrisponde alla natura spontanea delle nostre attribuzioni di coscienza alle *persone reali*. Certamente, come ho sottolineato nell’introduzione i lettori hanno sempre – con gradi diversi – una consapevolezza che i personaggi sono soltanto macchine testuali. Eppure, essi tendono ad attribuire una coscienza ai personaggi come a persone reali. Perché mai?

Per rispondere a questa domanda, dovremo considerare con attenzione cos’è che ci porta ad attribuire una coscienza alle persone. Abbiamo già visto che, secondo un’idea diffusa, i cani esprimono la loro felicità scuotendo la coda o facendo balzi. Come i cani, gli uomini possono esprimere i loro stati cosci attraverso movimenti corporei. A differenza dei cani e di altri animali, però, possono anche usare uno strumento più potente per esprimersi: il linguaggio. Nelle parole di Hutto, “one’s linguistic utterances of pain are natural extensions of, or replacements for, [one’s] earlier ways of expressing pain – i.e. shouting, bawling, and the like. A development of more primitive, nonconceptual forms of response that we share with animals” (2000: 128). Così, il linguaggio è comunemente considerato come un sintomo rivelatore di coscienza. Ci consente di esprimere la nostra esperienza con un livello di dettaglio che è ben al di là della portata degli animali non verbali. Un urlo è un modo piuttosto grossolano di esprimere dolore; attraverso il linguaggio, possiamo caratterizzare il dolore come penetrante, bruciante, pulsante, e così via. Ma allora, si prendano queste parole da *Moby Dick* di Herman Melville:

Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp,
drizzly November in my soul . . . – then, I account it high time to get to sea as soon as I
can. (1994 [1851]: 21)

Se ascoltassimo queste o simili parole da qualcuno seduto in un bar, non avremmo difficoltà a interpretarle come l’espressione di una coscienza. Afferriamo facilmente il significato delle parole “a damp, drizzly November in my soul” perché conosciamo l’umore malinconico che esprimono; pensiamo di esserci già sentiti così in passato, e consideriamo le parole dell’estraneo come se

esprimessero “come è per lui” essere di quell’umore. Ma allora si può anche capire perché, con la stessa naturalezza, attribuiamo una coscienza al personaggio finzionale che immaginiamo pronunciare queste parole. Queste righe sembrano esprimere un’esperienza, e dunque una coscienza. Ovviamente, qualcuno potrebbe obiettare che le parole del personaggio *sembrano* solo esprimere una coscienza, mentre se fossero pronunciate da una persona reale esprimerebbero *veramente* una coscienza. Ma l’obiezione va a vuoto, dal momento che ogni affermazione linguistica può solo *sembrare* esprimere una coscienza; non c’è modo di *provare* che un altro essere umano (reale o finzionale) è cosciente.

Insomma, le attribuzioni di coscienza ai personaggi finzionali sono una conseguenza inevitabile della nostra tendenza ad interpretare il discorso in prima persona come espressivo di una coscienza. Come abbiamo visto, c’è un’interpretazione sia nel mio attribuire una coscienza alla persona seduta accanto a me (potrebbe essere un robot, potrebbe essere uno zombi) sia nel mio attribuire una coscienza a Ishmael di Melville (potrebbe essere un personaggio finzionale). La differenza è che, mentre è ragionevole pensare che i personaggi finzionali *non* sono cosci, è ragionevole pensare che le persone lo siano realmente. Ma, come ha sottolineato Hutto, le attribuzioni di coscienza non sono basate sul ragionamento. E c’è di più: come sappiamo dal capitolo 3, alcuni filosofi (vedi per es. Bruner 1990; 1991; Dennett 1991) hanno messo in evidenza il legame tra narrativa e esperienza, sostenendo che la narrativa ha un ruolo di primo piano nello strutturare la nostra autocoscienza. Dennett è arrivato fino al punto di dire che il sé (il soggetto dell’esperienza) è *costituito* dalla narrativa, ma questa è un’affermazione dubbia, che ho già avuto modo di correggere in precedenza. Piuttosto, vorrei sposare la tesi – assai meno controversa – di Menary, secondo cui “the self is constituted both by an embodied consciousness whose experiences are available for narration and narratives themselves” (2008: 63). Se questo è vero, se l’esperienza soggettiva della persona accanto a me è costruita (in parte) dalle storie che racconta a proposito di sé (a se stessa e ad altre persone), qual è la differenza tra il suo sé – narrativamente costruito ma non per questo meno reale – e il sé narrativamente costruito ma senza dubbio finzionale di Ishmael? Ancora un’altra domanda sciocca. Come quelle che ho sollevato in precedenza, può aiutarci a capire perché è così naturale attribuire una coscienza ai personaggi finzionali: *sia* l’esperienza delle persone reali *che* l’esperienza di personaggi finzionali come Ishmael sono (fino a un certo punto) costruite narrativamente.

E tuttavia, precisazioni come “in parte” e “fino a un certo punto” sono fondamentali in questo caso. La ragione dell’assurdità dell’idea di Dennett che la coscienza è *costituita* dalla narrativa è che, in breve, non tiene conto del ruolo del corpo umano, e in particolare di quella che i fenomenologi hanno chiamato “[our] bodily self-apprehension” (vedi Gallagher e Zahavi 2008: 148)⁴. Questo perché l’esperienza umana non è strutturata dalla narrativa fino in fondo. È anche strutturata dalla nostra costituzione fisica. La mia esperienza corporea è, nelle parole di Menary, disponibile alla narrazione – ma è lontana dall’essere, in sé, narrativa. Il risultato è che, a causa del legame inestricabile tra esperienza ed embodiment, tendiamo ad attribuire ai personaggi finzionali anche una coscienza corporea. Ma qui la differenza tra personaggi finzionali e persone reali si fa sentire. Posso percepire il corpo della persona seduta di fianco a me nella biblioteca, mentre mi limito ad *immaginare* che Ishmael abbia un corpo. Si noti l’asimmetria: attribuisco a persone reali e a personaggi finzionali una coscienza interpretando segni (come i gesti e il linguaggio) che sono reali nel caso dei primi, finzionali nel caso dei secondi. Ma la mossa di base – l’attribuzione – è fondamentalmente simile perché non è fatta sulla base di un ragionamento. Al contrario, l’embodiment dei personaggi finzionali è tanto chiaramente finzionale quanto quello delle persone reali è reale. C’è un bel po’ di differenza tra percepire un corpo ed immaginarne uno, e per gli scrittori può essere difficile mantenere un’illusione mimetica per quanto riguarda l’embodiment dei personaggi.

Ciò potrebbe spiegare la tendenza a vedere i personaggi come “puri” sé narrativi, privi di un corpo (al di fuori del mondo finzionale a cui appartengono) ma comunque presenti nel nostro panorama culturale. Per esempio, Thomas Pavel scrive che “*Don Quixote* is the classic story of a life invaded by fictional characters; ironically, Quixote himself became an archetype and extensively traveled through the actual world” (1986: 85). Quando Dennett (1991: 430) dichiara, in modo un po’ stravagante, che – poiché il nostro sé è costituito dalla narrativa – è possibile ottenere l’immortalità, sta chiaramente sminuendo l’importanza del corpo. Eppure, come sé costruiti narrativamente che circolano tra i lettori, o che sono trasmessi da narratori ad ascoltatori in una catena infinita di

⁴ Su questo punto, si veda la mia analisi di *Company* di Beckett nella sezione 1.3.

narrazioni, i personaggi finzionali (si pensi ad Edipo, Amleto, Don Juan) possono diventare così radicati in una cultura da ottenere qualcosa di simile all'immortalità nel senso di Dennett. Ma questa è una pista di indagine che non seguirò qui. Spero però di aver mostrato che l'attribuzione di coscienza è l'atteggiamento di base che i lettori assumono nei confronti dei personaggi finzionali, e che dipende dalla somiglianza nel modo in cui persone reali e personaggi esprimono la loro coscienza o esperienza soggettiva.

6.3 Eseguire Benjy: Un “case study”

Fino ad ora, ho sostenuto che le coscienze finzionali non sono *rappresentate* dai testi narrativi, ma che sono attribuite dai lettori a tutte le entità finzionali che sembrano (attraverso gesti o, in particolare, attraverso l'uso del linguaggio) esprimere una coscienza. Dunque, l'attribuzione di coscienza comporta l'adozione di quella che i fenomenologi chiamerebbero una prospettiva di terza persona (vedi per es. Gallagher e Zahavi 2008: 40); comporta immaginare i personaggi dall'esterno – proprio come vediamo persone reali dall'esterno e attribuiamo loro una coscienza. In questa sezione vorrei mostrare che la narrativa (e specialmente la narrativa letteraria) è capace di un'impresa formidabile: consente ai lettori di fare esperienza di un mondo finzionale attraverso una coscienza diversa dalla loro. Ciò è reso possibile dalla narrazione omodiegetica e dall'uso della focalizzazione interna in contesti eterodiegetici – due situazioni narrative che qui vorrei raggruppare sotto l'etichetta di “testi di coscienza”⁵. In entrambi i casi, come vedremo, i lettori *possono* arrivare a condividere con un personaggio un'esperienza del mondo finzionale, immaginando la coscienza del personaggio dall'interno. La distinzione tra immaginare dall'esterno e immaginare dall'interno corrisponde alla distinzione di Peter Goldie (2003) tra immaginazioni acentrali e immaginazioni centrali: le immaginazioni centrali richiedono di immaginare dalla prospettiva del personaggio finzionale.

⁵ Analogamente, Currie (2010: 123-147) parla di “character-focused narration” per le storie orientate verso – questa la sua terminologia – il punto di vista di un personaggio. Tuttavia, a differenza del mio “testi di coscienza”, l'etichetta di Currie non include le storie narrate da un personaggio; e questo è piuttosto strano, visto che queste storie rientrerebbero perfettamente nel resoconto imitativo del punto di vista offerto da Currie (vedi 2010: 135).

Dal momento che, come sottolinea Tim Crane (2001: 4), avere una coscienza significa avere una prospettiva sul mondo, immaginare dalla prospettiva di qualcuno consiste nell'immaginare "dalla" coscienza di qualcuno. Ma questa formulazione è tutt'altro che intuitiva, per tre ragioni: primo, richiede di colmare il divario tra l'approccio in terza persona dell'attribuzione di coscienza e l'approccio in prima persona (avere una coscienza)⁶. Secondo, nonostante metafore visive come punto di vista e prospettiva, una coscienza non è un posto *da cui* facciamo esperienza del mondo – è, in primo luogo, il *medium* attraverso cui ne facciamo esperienza (Hutto 2000: 135; e vedi anche la sezione 5.2 per un'obiezione simile alla "figuralizzazione" di Fludernik). Terzo, come ho sostenuto nella mia critica del rappresentazionalismo a proposito delle coscienze finzionali, la coscienza di un personaggio non è una "cosa nel testo", perché non è affatto una cosa. Ma allora, come possono i lettori fare esperienza di un mondo finzionale attraverso una coscienza diversa dalla loro?

La risposta breve è che le coscienze finzionali sono eseguite dai lettori nella loro interazione con i testi di coscienza. Come ho già sottolineato, il verbo "eseguire" traduce l'inglese "to enact", contenendo dunque un riferimento all'approccio enattivista alla cognizione. A mio avviso, le coscienze finzionali sono le esperienze vissute dai lettori mentre leggono un testo di coscienza, accompagnate da un'attribuzione di coscienza. Sto andando troppo veloce, ovviamente. Vorrei mostrare come funziona questo processo analizzando uno dei "testi di coscienza" canonici del Novecento, il monologo di Benjy da *The Sound and the Fury* di Faulkner. Eccone l'incipit:

Through the fence, between the curling flower spaces, I could see them hitting.

(1995: 1)

⁶ Le mie affermazioni a proposito della necessità di colmare il divario tra approccio in prima persona e approccio in terza persona alla coscienza potrebbero apparire in contraddizione con il progetto enattivista, visto che – enattivisti "radicali" come Hutto direbbero – non c'è nessun divario da colmare nel nostro relazionarci di base agli altri (o "mind minding", come lo chiama Hutto [2012b]). Tuttavia, negare l'esistenza di questo divario nei casi più sofisticati di interazione con altre persone mi pare completamente controintuitivo. E il nostro relazionarci ai personaggi finzionali, essendo mediato linguisticamente e concettualmente, è ovviamente uno di questi casi.

A causa del pronome di prima persona, non si fa fatica a interpretare queste parole come indicative di una coscienza. Dunque i lettori attribuiscono al personaggio che dice “io” l’esperienza visiva di una staccionata, e di alcuni personaggi senza nome che – da dietro la staccionata, circondati da aiuole – colpiscono un oggetto ancora indeterminato. Le immaginazioni del lettore sono approssimative e – in questa fase iniziale – non sono ancora distintamente in prima persona; infatti, l’indeterminazione in cui è immersa questa frase (chi sono “loro”? cosa stanno facendo?) ci induce a prendere le distanze dal personaggio finzionale, come se fossimo di fronte a un estraneo in procinto di svelare alcuni dettagli importanti della sua storia. Insomma, anche se la maggior parte dei narratologi direbbe che questa frase è “focalizzata internamente”, credo che i lettori tenderebbero ad immaginare questo personaggio dall’esterno. Ecco perché i lettori sono propensi a fare un’attribuzione di coscienza, assumendo un atteggiamento in seconda persona nei confronti del personaggio. Con la frase seguente, l’indeterminazione comincia a diradarsi:

They were coming toward where the flag was and I went along the fence. (1995:

1)

Nella terminologia di Ruth Ronen (1994: 137), queste parole “definitizzano” (“definitize”) ulteriormente il mondo finzionale mettendo a fuoco sia le relazioni spaziali che il “colpire” della frase precedente: da un lato, il verbo “coming” stabilisce un sistema di riferimento spaziale centrato sul personaggio (vedi Herman 2009c), suggerendo che la bandiera è più vicina alla posizione di Benjy che a quella degli uomini senza nome; dall’altro, inferiamo che questi uomini stanno giocando a golf. La seconda parte della frase invita il lettore a visualizzare il movimento del personaggio lungo la staccionata, ma non è ancora chiaro se a questo punto stiamo immaginando qualcuno che si muove lungo una staccionata o stiamo immaginando *di muoverci lungo una staccionata*. Stando alla “primacy rule” di Manfred Jahn (1997; e vedi anche la sezione 0.2.2), credo sia più probabile che i lettori mantengano il “frame” che hanno adottato per la frase precedente, immaginando il personaggio dall’esterno. A partire dal paragrafo successivo, però, le cose cominciano a cambiare:

Luster was hunting in the grass by the flower tree. They took the flag out, and they were hitting. Then they put the flag back and they went to the table, and he hit and

the other hit. Then they went on, and I went along the fence. Luster came away from the flower tree and we went along the fence and they stopped and we stopped and I looked through the fence while Luster was hunting in the grass. “Here, caddie”. He hit. They went away across the pasture. I held to the fence and watched them going away. (1995: 1)

In questo brano, c'è sia una definitizzazione di “loro” (deduciamo che si tratta di due uomini e che il personaggio che dice “io” conosce già uno di loro, un certo Luster) e un rafforzamento dell'opposizione tra “io” e “loro”. È pur vero che, a un certo punto, tutti i personaggi si muovono all'unisono, ma la fugacità del pronome di prima persona plurale finisce per allargare il divario tra Benjy e gli altri uomini. Questo divario (che si potrebbe facilmente interpretare come una metafora del ritardo mentale del personaggio narrante) ha un'ancora finzionale nella staccionata che separa fisicamente l'“io” da “loro”. In un certo senso, i lettori si rendono conto che la staccionata funziona da linea di demarcazione tra chi percepisce e il percepito, soggetto e oggetto, “io” e “loro”⁷. Questa divisione riduce gradualmente l'indeterminazione delle immaginazioni dei lettori: diventa più evidente che essi immaginano di essere da *questa* parte della staccionata insieme al narratore. Anche se il personaggio è sempre immaginato, almeno in parte, dall'esterno, le immaginazioni del lettore sembrano muoversi verso le percezioni del personaggio – un effetto, questo, accentuato dall'insistenza circolare sulla visione del personaggio, sia all'inizio (“I could see them hitting”) che alla fine (“I . . . watched them going away”) del paragrafo, e dalla correlazione tra “coming toward” e “going away”, che stabilisce fermamente il personaggio narrante come il centro deittico⁸ di questo brano.

Il paragrafo successivo segna una fase decisiva nella “interiorizzazione” del lettore. Quello che è interessante è che questa fase coincide con un contatto intersoggettivo tra il personaggio che dice “io” e Luster:

⁷ Come sottolinea Butte (2004: 28-29), Merleau-Ponty ha usato una metafora simile (quella del muro) per l'intersoggettività.

⁸ Sul centro deittico e la teoria del “deictic shift”, vedi Duchan et al. (1995) e Herman (2002: 271).

“Listen at you, now”. Luster said. “Aint you something, thirty three years old, going on that way. After I done went all the way to town to buy you that cake. Hush up that moaning. Aint you going to help me find that quarter so I can go to the show tonight”. (1995: 1)

Qui Luster rimprovera Benjy per i suoi gemiti insistenti. La difficoltà del testo sta nel fatto che noi lettori non sapevamo che Benjy stesse gemendo mentre si muoveva lungo la staccionata e osservava i giocatori di golf: lo inferiamo dalle parole di Luster. Questa inferenza rinforza la nostra impressione di essere confinati alla coscienza di Benjy, che è il nostro unico mezzo di accesso al mondo finzionale. Infatti, abbiamo visto che leggendo questo incipit le immaginazioni dei lettori oscillano tra due possibilità: immaginare di vedere Benjy che vede delle persone attraverso una staccionata; e immaginare di vedere persone attraverso una staccionata. La prima è un’immaginazione “acentrale”, secondo la terminologia Goldie; consiste nell’attribuire un’esperienza visiva al personaggio sulla base delle sue parole. La seconda è un’immaginazione “centrale” e richiede di eseguire la coscienza del personaggio – fare esperienza per conto suo. Fin qui, ho sostenuto cautamente che i lettori non hanno bisogno di intrattenere immaginazioni “interne”; ma le parole di Luster spostano l’ago della bilancia nell’altra direzione. È difficile capire come sia possibile immaginare il personaggio dall’esterno e ciò nonostante non sentire i suoi gemiti. Al contrario, è più probabile che siamo inconsapevoli dei gemiti di Benjy (e ne veniamo a conoscenza attraverso le parole di Luster) perché stiamo eseguendo la sua coscienza – e lo stesso personaggio non ne è pienamente consapevole. Di fatto, Benjy non dice mai qualcosa come “stavo gemendo”. Questa mancanza di coscienza di sé da parte del personaggio rende, paradossalmente, i lettori più consapevoli dei loro tentativi di integrare – attraverso inferenze – l’informazione che Benjy ha ommesso. È come se i lettori e il personaggio fossero impegnati in un lavoro di squadra: il lavoro inferenziale del lettore compensa le limitazioni del personaggio. Ciò, ovviamente, acuisce il nostro senso di condividere la prospettiva esperienziale di Benjy, pur rimanendo consapevoli della sua parzialità. Inoltre, non solo ci adattiamo velocemente al “frame” richiesto da questo brano (l’esecuzione di coscienza), ma gli consentiamo di reinterpretare le frasi precedenti, in accordo con quella che Jahn ha chiamato “recency

rule” (1997; e vedi anche la sezione 0.2.2): in altre parole, ci sembra di aver eseguito la coscienza del personaggio *per tutto il tempo*. E tuttavia, non perdiamo mai di vista l’attribuzione di coscienza iniziale. Eseguiamo la coscienza del personaggio, ma allo stesso tempo attribuiamo questa coscienza a un’altra persona (un personaggio finzionale).

L’analisi precedente ha sollevato diversi punti critici, che vorrei discutere prima di procedere oltre. Per cominciare, non pretendo affatto di aver offerto una descrizione realistica e dimostrabile empiricamente di come i lettori reagiscono a questo brano relativamente breve. La mia è un’analisi “al rallentatore”, e non posso provare che i lettori reali presterebbero attenzione ai dettagli su cui ho deciso di concentrarmi, come l’opposizione tra “io” e “loro”, la funzione della staccionata, e anche le implicazioni delle parole di Luster. Ma d’altra parte non era questo lo scopo della mia lettura. Piuttosto, volevo evidenziare in una forma condensata e maneggevole alcuni aspetti dell’immaginazione del lettore che si rivelano, in genere, solo alla lettura di testi più lunghi. Uno di questi aspetti – come sappiamo già dal capitolo 4 – è il carattere indistinto e sfumato delle nostre immaginazioni. “Focalizzazione interna” è un’utile etichetta, ma quando viene applicata alla tensione tra le immaginazioni del lettore e le percezioni di un personaggio finzionale⁹ si limita a predire una risposta al testo che può essere ritardata, e può anche non prodursi mai. Ho sostenuto che, nei brani riportati sopra, l’esecuzione della coscienza di Benjy diventa la risposta privilegiata solo quando ci rendiamo conto di collaborare con il personaggio nel comprendere il significato del mondo finzionale. Insomma, i testi a focalizzazione interna sono in gran parte ambigui, ed è solo applicando la “primacy rule” e la “recency rule” di Jahn ed esaminando l’intero contesto che possiamo ipotizzare se i lettori tenderanno ad eseguire la coscienza di un personaggio finzionale.

Queste osservazioni, però, non risolvono i problemi più ampi sollevati dalla mia analisi dell’incipit di Faulkner. Possiamo riassumere questi problemi in due domande: cosa significa eseguire una coscienza finzionale? E come può la strategia che ho chiamato “esecuzione di coscienza” coesistere con l’attribuzione di coscienza? Cercherò di affrontare queste questioni cruciali nella

⁹ Tra gli studiosi che hanno sottolineato il ruolo chiave del lettore nella focalizzazione vale la pena ricordare O’Neill (1992), Jahn (1996; 1999) e Bortolussi e Dixon (2002: 166-199).

sezione 6.5. Prima, però, vorrei ricapitolare quello che ho detto (specialmente nei capitoli 1, 3 e 4) sul modo in cui i testi attingono a – e possono ristrutturare – lo sfondo esperienziale del lettore.

6.4 L'esperienza di chi?

Sappiamo che, esperienzialmente, i lettori non partono mai da zero, dal momento che apportano all'atto di lettura le loro esperienze passate. Come argomentano gli psicolinguisti, i testi narrativi possono riattivare le tracce esperienziali dei lettori – le memorie delle loro interazioni sensorimotorie con l'ambiente (vedi per es. Zwaan e Madden 2005; Zwaan 2008). Torniamo per un momento all'idea che la coscienza e l'esperienza non possono essere rappresentate. Se questo è vero, i testi narrativi non saranno mai in grado di rappresentare com'è per un personaggio vivere una particolare esperienza – nel mio esempio di Faulkner, com'era per il personaggio guardare i giocatori di golf attraverso la staccionata. Possono rappresentare (o, come preferisco dire, invitare il lettore ad immaginare) Benjy che guarda i giocatori di golf attraverso la staccionata, ma non coglieranno mai le qualità soggettive (o “qualia” nel senso lato) del suo guardare. Nella sezione 4.2.3 mi sono già occupato del ruolo che il linguaggio metaforico svolge nell’“indicizzare” il carattere fenomenologico di un'esperienza. Qui vorrei partire da quell'idea per fare una generalizzazione: difendere la tesi che le coscienze finzionali possono, in alcuni casi, essere eseguite dalla coscienza del lettore implica mostrare che questi “qualia” fanno ingresso, a qualche livello, nell'interazione tra il lettore e il testo. A causa dell'impossibilità di rappresentare i qualia, essi devono per forza fare ingresso dal lato del lettore; ecco perché ho sostenuto che, senza avere un'esperienza della visione e dei “patterns” sensorimotori che la caratterizzano (in altre parole, i movimenti che eseguiamo con il corpo, la testa, gli occhi al fine di percepire il mondo intorno a noi) i lettori non capirebbero il significato dei brani appena citati da *The Sound and the Fury* di Faulkner. Immaginiamo, sulla base di esperienze passate, come deve essere guardare alcune persone attraverso uno steccato, e ciò ci consente di eseguire la coscienza del personaggio.

Tuttavia, la direzione di flusso dell'esperienza è non solo dal lettore verso il testo, ma anche dal testo verso il lettore. In questo senso le storie sono simili ai sogni: attingono alle memorie di esperienze reali ma al tempo stesso sono in grado di fornire *nuove* esperienze – al punto che ci

possono scuotere emotivamente, come se fossero cose che ci succedono. Insomma, i testi narrativi sono macchine che producono esperienza – macchine joyciane, per prendere a prestito ancora il termine di Dennett (vedi capitolo 3). Non dovremmo però saltare alla conclusione che le nuove esperienze di cui sto parlando sono quelle vissute dai personaggi finzionali. Il mio punto di partenza è stato l'idea che le esperienze dei personaggi non possono essere rappresentate – non sono “cose nel testo”. Queste nuove esperienze sono vissute dai lettori, e da nessun altro. Da un certo punto di vista, dunque, non fa nessuna differenza se un brano contiene un riferimento a un personaggio che fa esperienza del mondo finzionale oppure no; avrebbe comunque una qualità esperienziale per i lettori. Si prenda questo brano descrittivo, dalla quarta sezione (narrata da un narratore eterodiegetico) di *The Sound and the Fury*:

The rain had stopped. The air now drove out of the southeast, broken overhead into blue patches. Upon the crest of a hill beyond the trees and roofs and spires of town sunlight lay like a pale scrap of cloth, was blotted away. Upon the air a bell came, then as if at a signal, other bells took up the sound and repeated it. (1995: 287)

Questo brano costruisce, nelle parole di Ann Banfield (1987; vedi anche sezione 5.2), un testo dal centro deittico vuoto, dal momento che non fa riferimento ad atti di percezione interni al mondo finzionale. E possiamo essere sicuri che nessun atto di questo tipo è lasciato implicito: Dilsey entra in un edificio prima dell'inizio della descrizione e lo lascia appena dopo la fine. Gli indici di soggettività sono, quindi, quasi del tutto assenti. Eppure, questa descrizione ha chiaramente una qualità esperienziale. Essa indicizza le tracce esperienziali del lettore, trasformandole in una nuova esperienza. Si consideri la terza frase, dove siamo invitati a immaginare la cima di una collina, poi gli alberi, i tetti e le torri del paese e infine (sulla collina) una macchia di luce solare. È come se qualcuno guardasse la collina da un punto sopraelevato, poi volgesse il suo sguardo verso il basso, posandolo sugli alberi, i tetti e le torri (in quest'ordine), prima di dirigerlo con un movimento improvviso della testa verso l'alto, verso la luce del sole sulla collina. Questo qualcuno è, ovviamente, il lettore, e il “come se” che fa da prefisso alla frase precedente rimanda all'idea – già incontrata nei capitoli 4 e 5 – che l'immaginazione consiste nella *simulazione* di un atto percettivo. In questo caso, l'atto percettivo

simulato non è ancorato a un atto percettivo interno al mondo finzionale, ma il lettore fa comunque esperienza del panorama descritto.

Senza dubbio, come ho sottolineato più volte in precedenza, il lettore può non immaginare distintamente i movimenti spaziali che ho descritto, o può trovare un altro modo di “connettere i punti” tra le varie locazioni. Ciò che è sufficiente perché la mia argomentazione sia valida è che i lettori attingano a memorie di passate interazioni sensorimotorie (scorrere lo sguardo attraverso un paesaggio da una posizione sopraelevata) al fine di immaginare questa scena. Si confronti quanto può essere difficile immaginare questa variazione sul testo di Faulkner: “Upon the roofs beyond the trees and the hill and spires of town sunlight lay like a pale scrap of cloth”. Il problema di questa descrizione ipotetica è che la nostra familiarità con il mondo reale e con i “patterns” sensorimotori della visione ci rende quasi impossibile immaginare un percorso coerente che il nostro sguardo può tracciare attraverso questo paesaggio.

D'altra parte, pur essendo basate sulle nostre esperienze vissute, le immaginazioni che scaturiscono dal testo di Faulkner ci consentono di fare esperienza di uno spazio fondamentalmente nuovo. Ciò è reso evidente, in particolare, dalla similitudine (“sunlight lay like a pale scrap of cloth”), che getta una nuova luce su un'esperienza quotidiana. Concordo con David Lodge sul fatto che metafore e similitudini siano “the primary means by which literature renders qualia” (2002: 13), e la mia analisi di un brano di Saramago nella sezione 4.2.3 sembra confermarlo. L'effetto di straniamento prodotto da alcune metafore e similitudini letterarie potrebbe derivare dal loro potere di trasformare esperienze quotidiane in esperienze inconsuete e a tratti perturbanti, ristrutturando lo sfondo esperienziale del lettore.

Per ritornare alla questione delle coscienze finzionali, ci potremmo chiedere: se è sempre e comunque il lettore a fare esperienza del mondo finzionale, qual è la differenza tra un brano a focalizzazione esterna (o zero, nella terminologia di Genette [1972]) come quello che ho appena esaminato e un brano focalizzato internamente? Per esempio, cosa accadrebbe se la descrizione di Faulkner fosse introdotta dalle parole “Dilsey surveyed the landscape for a moment”? Vorrei cominciare dalla seconda domanda, a cui sono tentato di rispondere: non cambierebbe molto. I lettori avrebbero immaginazioni molto simili in entrambi i casi, con l'eccezione che (nella presenza di un

atto percettivo interno alla finzione) tenderebbero ad integrare la loro esperienza dello spazio finzionale con un'attribuzione di coscienza. Non bisogna sopravvalutare l'importanza dell'attribuzione di coscienza in questo tipo di testo: è un interruttore a due vie (acceso/spento) che non ha grandi ricadute sulla fenomenologia delle immaginazioni del lettore (si provi a leggere la descrizione due volte, con e senza la modifica che ho suggerito). Tuttavia, non dovremmo essere troppo frettolosi nel concludere che l'attribuzione di coscienza non fa *mai* nessuna differenza. Nella mia versione ipotetica del testo di Faulkner, l'attribuzione di coscienza non è accompagnata dall'esecuzione di coscienza, dal momento che – se mai il personaggio entra nelle immaginazioni del lettore – potrebbe essere facilmente immaginato dall'esterno. Ciò è reso più probabile da due fatti: primo, il testo allude all'atto di percezione del personaggio solo una volta, all'inizio; secondo, la descrizione non ha connotazioni emotive che possano essere ricondotte alla coscienza del personaggio e alla sua più ampia “embedded narrative”, per usare il termine di Palmer¹⁰. Invece, come cercherò di mostrare nella prossima sezione, l'attribuzione di coscienza assume grande importanza nell'esecuzione, da parte del lettore, di coscienze finzionali.

6.5 Esecuzione di coscienza

Non tutti i testi a focalizzazione interna invitano i lettori ad eseguire la coscienza del personaggio che fa esperienza del mondo finzionale, dal momento che i lettori possono essere lasciati liberi di immaginare il personaggio dall'esterno. L'inverso non è vero, però: l'esecuzione di coscienza richiede la focalizzazione interna. In che casi possiamo dire, allora, che i lettori eseguano la coscienza di un personaggio? C'è bisogno di più ricerca, anche sperimentale, su questo punto, ma è ragionevole pensare che l'insistenza sugli atti percettivi, sulle emozioni, e in generale sul “feel” qualitativo dell'esperienza cosciente di un personaggio – specie se questa insistenza è protratta attraverso un testo di una certa lunghezza – può scatenare l'esecuzione di coscienza.

¹⁰ Ecco come Palmer definisce questo termine: “the whole of a character’s various perceptual and conceptual viewpoints, ideological worldviews, and plans for the future considered as an individual narrative that is embedded in the whole fictional text” (2004: 15).

Quando questo succede, il testo fornisce ai lettori un'esperienza che riconoscono come loro e di qualcun altro allo stesso tempo. Ecco perché l'attribuzione di coscienza (l'attribuire, cioè, una coscienza a un personaggio finzionale) ha un ruolo di così grande importanza nell'esecuzione di coscienza. Ma procediamo con cautela. La ragione per cui è stato così difficile isolare l'esecuzione di coscienza nei brani che abbiamo esaminato fino ad ora è che, in genere, questo fenomeno riguarda sezioni più lunghe di un testo, dal momento che ha bisogno di un po' di tempo per svilupparsi nella coscienza del lettore. Nella mia analisi dell'inizio del monologo di Benjy, ho cercato di sottolineare questo aspetto del nostro relazionarci a coscienze finzionali: non eseguiamo una coscienza fin dalle prime parole; l'esecuzione di coscienza è un processo graduale, che si costruisce grazie all'accumularsi di indizi testuali. Abbiamo visto che le immaginazioni del lettore hanno sempre un carattere esperienziale, che l'incontro tra la coscienza del lettore e il testo conduce a un'esperienza. Ciò che fa l'esecuzione di coscienza è sintonizzare – a poco a poco – la coscienza del lettore finché non diventa, in un certo senso, l'esperienza di un'altra persona, quella di un personaggio finzionale. Si prenda ancora il monologo di Benjy: mentre leggiamo, sentiamo di penetrare sempre più a fondo nella coscienza del personaggio, di essere sempre più “a casa” tra i suoi processi mentali. Ma in realtà un personaggio finzionale non può avere processi mentali, e come l'automa di Mälzel (vedi introduzione) *sembra* soltanto essere cosciente: la nostra illusione è prodotta dall'effetto combinato dell'attribuzione di coscienza (ci sembra che il personaggio che dice “io” abbia una coscienza indipendente dalla nostra) e dell'esecuzione di coscienza – che modella la nostra stessa coscienza finché non prende la forma di quella che attribuiamo al personaggio. È attraverso questa coscienza rimodellata che facciamo esperienza del mondo finzionale.

Dal momento che le esperienze vissute dal lettore in prima persona sono, paradossalmente, anche attribuite al personaggio, la distanza tra l'approccio in prima persona e l'approccio in terza persona alla coscienza viene colmata. Questa, si è detto più volte (Lodge 2002; Herman 2009b: 147), è una delle caratteristiche salienti della narrativa. Ciò che vorrei ricordare qui è che i lettori sono capaci di questa acrobazia perché sono sempre in bilico tra l'attribuzione di una coscienza e la sua esecuzione. Come Hutto e gli altri enattivisti hanno sottolineato ripetutamente, la coscienza è un'esplorazione attiva e corporea del mondo; se la coscienza potesse essere fedelmente *rappresentata*,

colmare il divario tra l'approccio in prima persona e quello in terza persona non sarebbe affatto problematico. Ma dal momento che la coscienza non può essere rappresentata, l'incontro iniziale tra il lettore e un personaggio finzionale può risultare solo in un'attribuzione di coscienza – in altre parole, nell'adozione di un atteggiamento in terza (o seconda) persona nei confronti del personaggio. Tuttavia, nella presenza di istruzioni testuali specifiche, i lettori cominciano gradualmente ad eseguire quella coscienza, e questo comporta immaginare le esperienze del personaggio in prima persona attingendo alle proprie interazioni passate con il mondo. La conseguenza è che i lettori incorporano, letteralmente, la coscienza che hanno attribuito in un primo momento al personaggio, senza però perdere di vista la loro attribuzione di coscienza iniziale.

Per capire meglio questo punto, possiamo ritornare ad una delle caratteristiche fondamentali dell'esperienza – il suo essere, almeno in parte, costruita narrativamente (vedi sezione 6.2). Cosa succede quando eseguiamo una coscienza finzionale? Come ho sostenuto nella sezione 3.2.2, il nostro sé costruito narrativamente scivola nello sfondo della nostra coscienza, facendo spazio per un altro sé costruito narrativamente – quello del personaggio. Possiamo aggiungere ora che il corpo del lettore ha un ruolo in questo processo, a causa delle memorie sensorimotorie innescate dalla sua immaginazione. Infatti, se neuroscienziati come Vittorio Gallese hanno ragione, la simulazione di coscienze finzionali da parte del lettore è “embodied” “not only because it is neurally realized, but also because it uses a pre-existing body-model in the brain, and therefore involves a non-propositional form of self-representation” (Gallese 2005: 42). In un certo senso, dunque, quando esegue una coscienza finzionale, il lettore “presta” il suo corpo al corpo puramente finzionale di un personaggio, in un movimento uguale e contrario a quello che ho descritto nel capitolo precedente, sotto il nome di “finzionalizzazione” del corpo virtuale del lettore.

6.6 Conclusione

In questo capitolo, ho cercato di dare una risposta alla domanda sul perché i lettori vedono i personaggi finzionali non solo come esseri dotati di una mente psicologica (e dunque funzionalmente analoghi agli uomini), ma anche come esseri capaci di avere stati mentali consci o esperienze

soggettive. La letteratura esistente sulla relazione tra lettori e personaggi sembra preferire un approccio funzionalista alle menti finzionali, saltando a piè pari il problema della coscienza.

Nel mio tentativo di affrontare questo problema, ho chiamato l'atteggiamento di base dei lettori nei confronti delle coscienze finzionali "attribuzione di coscienza". Questa strategia consiste nel trattare i gesti e il linguaggio psicologico dei personaggi come espressivi di una coscienza, e ha un corrispondente diretto nel modo in cui attribuiamo una coscienza a persone reali. Infatti, a causa della natura soggettiva della coscienza, l'attribuzione di coscienza è sempre, sia in contesti reali che in contesti finzionali, una mossa interpretativa. Ho poi diretto la mia attenzione verso l'esecuzione ("enactment") di coscienze finzionali da parte dei lettori – una strategia che i lettori tendono ad adottare mentre leggono testi a focalizzazione interna, specialmente quando il "feel" qualitativo dell'esperienza dei personaggi è messo in primo piano. L'esecuzione di coscienza, ho sostenuto, è sempre completata dall'attribuzione di coscienza: la nostra coscienza si fonde con la coscienza attribuita al personaggio, e facciamo esperienza di un mondo finzionale attraverso la stretta fessura tra l'essere noi stessi e il non essere noi stessi. Ecco perché i testi di coscienza che ci invitano ad eseguire la coscienza di qualcuno drammaticamente diverso da noi (per esempio Benjy, o il giovane Stephen delle prime pagine del *Portrait* di Joyce – vedi capitolo 3) sono spesso i più efficaci e sorprendenti. Ancora una volta, le storie – e in particolare le storie letterarie – possono avere un effetto straniante sulla nostra esperienza, mostrandoci il mondo in una nuova luce.

Il filo conduttore di questo capitolo – e anche di questo lavoro nella sua interezza – è l'idea che la coscienza e l'esperienza faticano ad essere accolte sotto l'ombrello della rappresentazione. Una coscienza non è un oggetto che può essere individuato in alcune caratteristiche tangibili del testo, o che può essere costruito mentalmente dai lettori. Può solo essere attribuita nelle nostre relazioni intersoggettive con gli altri, o avuta in prima persona. Come ho cercato di mostrare nella mia discussione dell'esperienza del lettore e delle "tracce esperienziali", avere una coscienza o un'esperienza soggettiva significa relazionarsi al mondo (che si tratti del mondo reale o di un mondo finzionale) in modo attivo, corporeo, pratico. Nei prossimi capitoli mi concentrerò sull'altra metà della storia enattivista: persino nelle esperienze di base, interagire con il mondo significa produrre

significato. Perciò, la mia ipotesi è che, invece di essere strategie di lettura incompatibili, fare esperienza di un mondo finzionale e interpretarlo (in senso critico-letterario) sono attività contigue.

Parte III: Sulla base esperienziale dell'interpretazione

Die Interpretation der Kunstwerke drängt auf diesen subjektiv erfahrenen und das Subjekt unter sich lassenden Erfahrungskern.

L'interpretazione delle opere d'arte insiste su questo nucleo d'esperienza esperito soggettivamente e che lascia il soggetto sotto di sé.

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*

7. Miopia mentale: Cecità esperienziale in *The Defense* di Vladimir Nabokov

In un tentativo di offrire al lettore un po' di riparo dal bombardamento teorico dei capitoli precedenti, questo capitolo si concentra sull'interpretazione di una singola opera, *The Defense* (2000a [1930/1964]) di Vladimir Nabokov. E tuttavia, ciò che dirò qui ha molti punti di contatto con l'argomentazione principale di questo lavoro. Per cominciare, la mia lettura del romanzo di Nabokov fa perno sull'esperienza del protagonista – o piuttosto sulla sua progressiva “cecità esperienziale” (spiegherò a breve cosa intendo con quest'espressione). La mia interpretazione scaturisce dall'interazione tra la mia esecuzione dell'esperienza di un personaggio e il mio sfondo esperienziale – in questo caso, ironicamente, il mio interesse per l'esperienza e la coscienza. Essa esemplifica, dunque, come eseguire la coscienza di un personaggio possa ristrutturare lo sfondo esperienziale del lettore, secondo quanto ho detto nel capitolo 3. Inoltre, fatto ancora più importante, la mia lettura costituisce un'utile introduzione all'argomento più vasto della terza parte, la connessione tra esperienza e interpretazione. Questa connessione sarà esplorata a fondo nel prossimo capitolo, quello più teoricamente “impegnato” di questa parte. Ma c'è di più: nel suo essere incentrato tematicamente su un gioco, *The Defense* fa da controcanto alla mia interpretazione di *Rayuela* nel secondo capitolo di questo studio. Come vedremo, le analogie tra questi romanzi sono numerose: dalla componente metafinzionale all'ossessione per un aldilà (lo “Yonder” di Horacio), per finire con la contrapposizione tra la libertà interpretativa dell'esperienza come “play” e la chiusura del gioco (“game”) sulle sue regole.

Un legame più aneddótico tra la mia lettura di *The Defense* e l'intero progetto di questo studio è fornito da alcune pagine di *Consciousness Explained* (1991) di Dennett, un testo a cui mi sono riferito costantemente nei capitoli precedenti, e una delle pietre miliari dei “consciousness studies”. In quell'opera, Dennett ha compiuto un'interessante incursione nella letteratura offrendo alcune osservazioni su *The Defense*. Leggendo il romanzo di Nabokov come un resoconto dell'esperienza del suo protagonista finzionale, il campione di scacchi Luzhin, Dennett scrive: “We see three stages in the development of [Luzhin's] consciousness: his boyish mind (before his discovery of chess at about age ten), his chess-saturated mind (up until his nervous breakdown), and the sorry remains of the first two

stages after his breakdown, when, imprisoned by his wife in a world without chess . . . his mind reverts to a sort of spoiled infantile paranoia, brightened by stolen moments of chess . . . but ultimately curdling into chess obsessions that culminate in his ‘sui-mate’” (1991: 298)¹.

Le osservazioni di Dennett spianano la strada per la mia interpretazione di *The Defense*, un romanzo che – a mio parere – offre alcune intuizioni interessanti sul “feel” esperienziale della narrativa. Un parallelismo con l’ermeneutica di Martin Heidegger ci può aiutare a capire perché *The Defense* è un “case study” così promettente – oltre a preparare il terreno per l’uso più ampio che farò di Heidegger nel prossimo capitolo. Come Heidegger spiega nel suo *Sein und Zeit* (1967: §32), l’interpretazione entra in gioco quando la nostra interazione esperienziale con il mondo si interrompe o si inceppa. Si pensi a com’è essere temporaneamente accecati dal sole, o zoppicare per una distorsione alla caviglia: è soltanto quando qualcosa interferisce con il flusso del nostro rapportarci al mondo che sviluppiamo una coscienza riflessiva dell’esperienza. Le illusioni ottiche, i sogni, le allucinazioni, le malattie fisiche e mentali rivelano, così, com’è avere un’esperienza soggettiva. Analogamente, vorrei cercare di mostrare che si può imparare qualcosa a proposito della nostra relazione esperienziale con la letteratura esaminando le esperienze distorte dei personaggi – e le strategie attraverso cui gli autori veicolano queste esperienze ai lettori. *The Defense* è un ottimo banco di prova per questo approccio, dal momento che il disinteresse, da parte del protagonista, per l’esperienza conduce a gravi distorsioni della sua percezione, memoria e – lo vedremo – anche del suo sé narrativo, sfociando in due “collassi esperienziali”: alla fine del capitolo 8, Luzhin cade a terra in un parco berlinese dopo una partita fisicamente e mentalmente estenuante con il grande maestro italiano Turati; alla fine del romanzo, Luzhin si suicida lanciandosi fuori dalla finestra del suo appartamento berlinese². Parlerò dei “collassi esperienziali” di Luzhin in un senso quasi tecnico, dal momento che (come sappiamo) l’esperienza comporta necessariamente avere una coscienza o essere

¹ “Sui-mate” è, ovviamente, il gioco di parole scacchistico di Nabokov per il suicidio di Luzhin (2000a: viii).

² L’esaurimento nervoso di Luzhin dopo la partita con Turati divide la vita di Luzhin, e il romanzo stesso, in due parti, a cui mi riferirò costantemente in questo capitolo come “la prima metà” e “la seconda metà” del romanzo.

consci, mentre in entrambi i casi Luzhin perde i sensi. La differenza, ovviamente, è che la seconda perdita è permanente.

Prima di procedere con la mia lettura del romanzo di Nabokov, vorrei mettere in luce le somiglianze e le differenze tra il mio ritratto di Luzhin e quello che altri critici di Nabokov hanno disegnato in passato. In senso lato, le interpretazioni di *The Defense* appartengono a due categorie: quelle metalettiche/ultramondane e quelle psicologiche. Da un lato, alcuni lettori hanno evidenziato la relazione di Luzhin con un “aldilà”, concepito o come riflesso metafinzionale del mondo dell’autore o come altro mondo misticheggiante. Pekka Tammi (1985) e Eric Naiman (1998) hanno trasformato Luzhin in un campione della metalessi ontologica³ che combatte coraggiosamente contro il suo creatore, mentre Vladimir Alexandrov (1991) ha dipinto Luzhin come un artista degli scacchi che – attraverso i “patterns” del gioco – intuisce un piano superiore della realtà. Infine, l’interpretazione di Brian Boyd (1987) vede in Luzhin una vittima inconsapevole delle macchinazioni oltremondane di suo padre e suo nonno. Dall’altro lato, critici come Julian W. Connolly (1992) e Leona Toker (1989) hanno sottolineato gli aspetti più psicologici dell’ossessione di Luzhin per gli scacchi. In una delle prospettive più equilibrate sul romanzo, Connolly ha puntato il dito contro il fraintendimento, da parte di Luzhin, dei “patterns” scacchistici che vede ovunque, mentre Toker ha insistito sulla dimensione etica del romanzo di Nabokov, raffigurando Luzhin come un personaggio quasi oblomoviano che rifugge da ogni contatto con la realtà per ritirarsi nel mondo fine a se stesso degli scacchi.

Nell’insieme, l’ambiguità del romanzo di Nabokov consiste nella indeterminatezza semantica dell’ossessione di Luzhin per gli scacchi – un’ossessione che appare in bilico tra una lettura metalettica/oltremondana (Luzhin distoglie gli occhi dalla realtà per guardare verso un piano superiore dell’esistenza) e una lettura psicologica (Luzhin trova negli scacchi una “difesa” solipsistica contro un mondo esterno che non può controllare)⁴. La mia lettura cerca di navigare tra questi due poli. Nella sezione 7.1, prenderò spunto dall’interpretazione di Toker, portando in primo piano il disinteresse di Luzhin per le qualità fenomenologiche dell’esperienza e tracciandone lo sviluppo dalle

³ Sulla metalessi ontologica, vedi Ryan (2006: 207-211).

⁴ Vedi Tammi (1985: 142) e Connolly (1992: 99) per alcune considerazioni su quest’ambiguità.

distorsioni iniziali nella sua percezione e memoria fino al collasso di Berlino. Questo sviluppo è accompagnato da alcuni cambiamenti (documentati da Connolly 1992: 93) nella relazione di Luzhin con gli scacchi, che lo portano a riconoscere “patterns” scacchistici ovunque (come sottolineerò nella sezione 7.2) e a vedere la sua stessa vita in termini di posizioni e mosse scacchistiche (l’argomento della mia sezione 7.3). Il risultato è il suicidio di Luzhin – il suo addio definitivo all’esperienza.

Tuttavia, a differenza di Toker, credo che le letture oltremondane non siano su una strada del tutto sbagliata – se non che dovrebbero concentrarsi sul *fallimento* di Luzhin a raggiungere l’aldilà. Nella sezione 7.4, attingendo ad alcuni brani dell’autobiografia di Nabokov e seguendo le orme di Boyd (1987; 2001), mostrerò che – per Nabokov – la nostra finestra su ciò che è oltre la coscienza umana è, paradossalmente, l’intensificazione della nostra coscienza riflessiva (la capacità di prestare attenzione alle qualità dell’esperienza). Così, l’aldilà di Nabokov potrebbe essere assimilato all’aspetto ineffabile della nostra esperienza di *questo* mondo (i “qualia”), e la cecità esperienziale di Luzhin potrebbe aprire una sorta di *via negativa* all’aldilà.

7.1 Dalla coscienza scacchistica alla cecità esperienziale

La cecità esperienziale di Luzhin consiste, essenzialmente, nella sua mancanza di quella che i filosofi della mente chiamano “reflective self-consciousness” o “autocoscienza riflessiva” – la consapevolezza di essere un soggetto che fa esperienza del mondo (vedi Gallagher e Zahavi 2008: 47-49). Perciò, Luzhin sembra perdere progressivamente la capacità di prestare attenzione alle qualità fenomenologiche della sua esperienza. Questo processo ha tre stadi: il primo è caratterizzato dall’insorgere di una “coscienza scacchistica”, in cui gli scacchi sembrano entrare in competizione con la percezione ordinaria del personaggio, imponendosi come un modo alternativo di fare esperienza del mondo. Nel secondo stadio, gli scacchi si radicano nella coscienza stessa del personaggio, producendo una serie di distorsioni scacchistiche – sempre più evidenti – nella sua esperienza percettiva. Infine, gli scacchi *oscurano* la percezione di Luzhin, rendendogli invisibile il tessuto esperienziale dei suoi contatti con il mondo.

La “nascita” della coscienza scacchistica del personaggio è riportata nella scena in cui, dopo un certo numero di sconfitte contro uno scacchista esperto, il giovane Luzhin ottiene la sua prima

patta: “Luzhin perceived something, something was set free within him, something cleared up, and the mental myopia that had been painfully beclouding his chess vision disappeared” (2000a: 30). Si noti qui che il talento di Luzhin per gli scacchi è descritto in termini puramente visivi, come se fosse in competizione diretta con la sua esperienza percettiva. Infatti, la vista del personaggio è la prima modalità sensoriale a cadere sotto l’influenza disturbatrice degli scacchi. I “patterns” visivi scacchistici sono ovunque nella prima metà del romanzo, e sembrano moltiplicarsi man mano che ci avviciniamo alla partita faticosa con Turati: un taglio e un palo telegrafico (2000a: 63), una tovaglia bianca e una torta glassata (2000a: 80-81), un’alternanza di luce e ombra sul pavimento (2000a: 84) – tutti questi oggetti innocenti portano, negli occhi di Luzhin, il segno indelebile degli scacchi. Tuttavia, gli esempi più sorprendenti della coscienza scacchistica di Luzhin hanno a che fare con il dolore (“his head ached strangely, not all of it but in parts, in black squares of pain” [2000a: 83]) e con la memoria: “in the darkness of his memory, as in two mirrors reflecting a candle, there was only a vista of converging lights with Luzhin sitting at a chessboard, and again Luzhin at a chessboard, only smaller, and then smaller still, and so on an infinity of times” (2000a: 89). Queste citazioni danno un’idea precisa di quanto gli scacchi si siano radicati nella coscienza di Luzhin: il suo contatto iniziale con gli scacchi è stato visivo, e il narratore aveva descritto la nascita della sua coscienza scacchistica come la scomparsa di una “miopia mentale”. Ora gli scacchi sembrano aver risalito il nervo ottico del personaggio, coinvolgendo il dolore e la memoria (a loro volta colti attraverso metafore visive – il che ovviamente riflette le origini visive della coscienza scacchistica). Si raggiunge uno stadio ulteriore di questo processo di “interiorizzazione” quando gli scacchi si espandono nella sua consapevolezza del suo corpo (come vedremo alla fine di questa sezione) e quando invadono il sé narrativo di Luzhin nella seconda parte del romanzo (un problema esaminato nella sezione 7.3).

Naturalmente, la coscienza scacchistica del personaggio ha un costo elevato, dal momento che allarga “[the] fissure between Luzhin’s inner world and the external world” (Connolly 1992: 85), spianando la strada per il suo primo collasso esperienziale, dopo la partita con Turati (alla fine del capitolo 8). Una lettura mirata di *The Defense* rivela molti sintomi della cecità esperienziale di Luzhin. Per cominciare, non può essere una coincidenza che Luzhin tragga enorme piacere dal giocare a scacchi bendato: “one did not have to deal with visible, audible, palpable pieces whose

quaint shapes and wooden materiality always disturbed him and always seemed to him but the crude, mortal shell of exquisite, invisible chess forces”, pensa Luzhin (2000a: 57; e vedi anche 151). Altri segni rivelatori della sua progressiva cecità esperienziale sono le distorsioni percettive a cui il narratore fa spesso riferimento nella prima metà del romanzo⁵. Queste esperienze distorte (trascurate dai critici precedenti) sono presentate in focalizzazione interna, e il loro accumulo invita mano a mano i lettori a eseguire immaginativamente il punto di vista del personaggio. Alcune precedono il primo incontro di Luzhin con gli scacchi: per esempio, in due episodi della sua infanzia, la visione di Luzhin è offuscata dalle lacrime (2000a: 5, 11). Altri due brani sono più espliciti nello stabilire un collegamento tra la coscienza scacchistica e la percezione alterata. Nel primo, Luzhin ha la febbre alta e soffre di allucinazioni in cui le sue memorie recenti “participated in his delirium and took on the semblance of a kind of monstrous game on a spectral, wobbly, and endlessly disintegrating board” (2000a: 41). Nel secondo brano, un’illusione ottica (tecnicamente un fosfene) prodotta dalla stimolazione fisica di uno degli occhi di Luzhin si trasforma in una mossa di scacchi: “With one shoulder pressed against [Luzhin’s] chest [Luzhin’s fiancée] tried with a cautious finger to raise his eyelids a little higher and the slight pressure on his eyeball caused a strange black light to leap there, to leap like his black Knight which simply took the Pawn if Turati moved it out on the seventh move, as he had done at their last meeting” (2000a: 76).

Un altro aspetto della cecità esperienziale di Luzhin è il suo completo disinteresse per la sua esistenza, accompagnato a tratti da una negazione totale della realtà non scacchistica. Subito dopo l’iniziazione di Luzhin agli scacchi leggiamo che “[the] life of the world passed by with a hasty rustle, and suddenly stopped – the treasured diagram, problems, openings, entire games” (2000a: 29). Più avanti, saranno solo il suo fiato corto e altri ostacoli al flusso della sua coscienza scacchistica a ricordargli della sua esistenza: “Only rarely did he notice his own existence, when for example lack of breath – the revenge of a heavy body – forced him to halt with open mouth on a staircase, or when he had toothache, or when at a late hour during his chess cogitations an outstretched hand shaking a

⁵ Vale la pena ricordare che Nabokov stesso ha incluso un piccolo catalogo delle sue allucinazioni nella sua autobiografia (2000b: 16-17).

matchbox failed to evoke in it the rattle of matches” (2000a: 60). Questi promemoria dell’embodiment di Luzhin dovrebbero portare a un’interpretazione, nel senso di Heidegger: dovrebbero dirigere l’attenzione del personaggio verso il flusso della sua esperienza in modo riflessivo, rivelando la sua pericolosa ossessione per gli scacchi. Eppure, gli scacchi si sono impadroniti così completamente della mente di Luzhin che anche queste battute d’arresto non riescono ad entrare nella sua coscienza.

Questo processo è drammatizzato in un altro brano, in cui – durante la partita con Turati – Luzhin è distratto improvvisamente da una fitta di dolore derivante da un fiammifero “which he had lit and forgotten to apply to his cigarette. The pain immediately passed, but in the fiery gap he had seen something unbearably awesome, the full horror of the abysmal depths of chess” (2000a: 92). Questa affermazione è stata usata per contrapporre la profondità artistica degli scacchi di Luzhin con la bidimensionalità della realtà condivisa dagli altri personaggi (vedi Naiman 1998: 16), ma per ragioni su cui tornerò nella sezione 7.4 preferisco vedere l’abisso in un senso psicologico, come una metafora per l’incapacità di Luzhin di prestare attenzione in modo riflessivo alla sua esperienza. Infatti, la fiammata di intuizione di Luzhin è estinta all’istante: “There was horror in this, but in this also was the sole harmony, for what else exists in the world besides chess? Fog, the unknown, non-being” (2000a: 92).

Queste parole precedono l’aggiornamento al giorno seguente della partita con Turati, quando la cecità esperienziale di Luzhin raggiunge un climax: fisicamente e mentalmente spossato, si trova nel club scacchistico, incapace di muoversi dalla sua sedia, circondato da fantasmi (o così, capiamo, gli appaiono i presenti). Luzhin comincia a non vedere più e a sentirsi sotto scacco, letteralmente, come se si fosse trasformato in una pedina: “His vision became darker and darker and in relation to every vague object in the hall he stood in check” (2000a: 93). Nel giro di una frase, la percezione di Luzhin lascia spazio a una coscienza scacchistica estesa in cui gli scacchi non sono più sovrapposti al mondo – come un filtro distorcente – ma proiettati dentro di esso in modo occlusivo: ci sono attacchi “developing in every corner – and pushing aside tables, a bucket with a gold-necked glass Pawn sticking out of it and a drum that was being beaten by an arched, thick-maned chess Knight” (2000a: 93-94). L’opacità del fraseggiare del narratore è tale che non abbiamo modo di capire a cosa corrispondano *realmente* questi movimenti e queste forme nel mondo che la visione scacchistica di

Luzhin sta deformando irrimediabilmente. In quanto lettori, siamo intrappolati nel punto di vista di Luzhin – proprio come eravamo intrappolati in quello di Benji (vedi sezione 6.3) – e condannati a condividere le sue allucinazioni a tema scacchistico. Ma altre allucinazioni sono in arrivo: dopo essere riuscito ad alzarsi dalla sedia, Luzhin comincia a dirigersi verso casa, sentendo che “it was necessary to hurry. At any minute these chess growths might ring him in again” (2000a: 94). E, finalmente, poche righe prima del suo collasso (e della fine repentina del capitolo), la coscienza scacchista di Luzhin si impossessa dell’unica sfera che, nel passato recente, gli aveva dolorosamente ricordato della sua esistenza umana, non scacchistica – il suo corpo: “His legs from hips to heels were tightly filled with lead, the way the base of a chessman is weighted” (2000a: 95). Gli scacchi penetrano nel nucleo più intimo dell’esperienza di Luzhin – la sua “non-observational proprioceptive and kinaesthetic awareness” del suo stesso corpo (vedi Gallagher e Zahavi 2008: 143; e vedi anche la sezione 1.3). A questo punto, il black-out esperienziale è inevitabile e Luzhin cade a terra, svenuto: “He stretched out a hand to the fence but at this point triumphant pain began to overwhelm him, pressing down from above on his skull, and it was as if he were becoming flatter and flatter, and then he soundlessly dissipated” (2000a: 95).

7.2 “A relentlessly unfolding pattern”

Fino ad ora, abbiamo esaminato gli aspetti negativi dell’ossessione di Luzhin per gli scacchi, il modo in cui essa indebolisce fatalmente la sua autocoscienza. In questa sezione vorrei adottare un’altra prospettiva sulla mente di Luzhin, interrogandomi sulle ragioni della sua profonda attrazione per gli scacchi. La risposta di Toker è un buon punto di partenza: Luzhin teme così tanto la complessità delle interazioni umane che “[he] finds a mode of harmony that can provide him with an escape: chess” (1989: 73). Questa visione degli scacchi come un’evasione da una realtà che Luzhin considera impenetrabile è convincente ed è strettamente connessa a quella che ho chiamato la cecità esperienziale del personaggio. L’affermazione di Toker che l’“armonia” degli scacchi supplisce ai disordini della realtà, però, ha bisogno di essere chiarita, in particolare perché l’idea di armonia (o

quella di “ordine” e “controllo”⁶) si ricollega a uno dei problemi centrali dell’opera di Nabokov – quello dei “patterns”⁷. Gli scacchi sono ordinati e facilmente controllabili perché contengono “patterns”, dal momento che consistono in una serie di “combinations” e “repetitions” (due parole che Nabokov sembra usare come sinonimi di “patterns” in questo romanzo). Una serie infinita è, vero, come sottolinea il musicista che involontariamente introduce Luzhin agli scacchi (“The game of the gods. Infinite possibilities”, dichiara [2000a: 21]), ma comunque una serie che riduce la ricchezza esperienziale della nostra interazione con il mondo a un numero limitato di risposte governate da regole. Per tornare alla mia lettura di *Rayuela* di Cortázar, gli scacchi sono tutto “game” e poco “play”: semplificano e astraggono la realtà, dando a Luzhin un senso di controllo sulla complessità (e libertà) dell’esperienza non governata da regole⁸. I “patterns” scacchistici che Luzhin sembra scoprire nel mondo possono essere interpretati in questo senso. Si consideri la descrizione seguente, che riflette il punto di vista del giovane Luzhin:

The avenue was paved with sunflecks, and these spots, if you slitted your eyes, took on the aspect of regular light and dark squares. . . . The urns that stood on stone pedestals at the four corners of the terrace threatened one another across their diagonals.

⁶ Vedi Connolly: “what Luzhin seeks in the realm of cerebral fantasy is a sense of order and control” (1992: 85).

⁷ In *Nabokov’s Ada* (2001 [1985]), per esempio, Boyd centra la sua interpretazione dell’opera di Nabokov su due polarità: indipendenza e “pattern”, resistenza e soluzione.

⁸ Il contrasto tra l’astrattezza degli scacchi e la ricchezza della realtà esperita è messo in scena in due interludi delle *Città invisibili* di Italo Calvino. Non diversamente da Luzhin, Kublai Kan ha una visione astratta, formalista, delle forze in gioco sulla scacchiera: “bastava giocare una partita secondo le regole, e contemplare ogni successivo stato della scacchiera come una delle innumerevoli forme che il sistema delle forme mette insieme e distrugge” (Calvino 1993 [1972]: 122). A distanza di qualche pagina, invece, Marco Polo mostra grande attenzione per le proprietà fenomenologiche della scacchiera: “Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre?” (1993: 133).

Swallows soared: their flight recalled the motion of scissors swiftly cutting out some design. (2000a: 33)

In questo brano, fin dalla prima frase, una griglia scacchistica è sovrapposta al mondo. Le chiazze irregolari di luce solare sull'asfalto diventano, attraverso la lente distorcente degli occhi di Luzhin, un "pattern" ripetitivo di caselle chiare e scure, del tutto simile a una scacchiera. Il processo di semplificazione e astrazione coinvolge, in questo caso, sia i contorni che il colore delle forme percepite. La trasformazione delle macchie di luce in una scacchiera continua nella frase seguente, in cui vasi di pietra si tramutano in pedine e le rondini pianificano una mossa tattica. In più, il "design" svelato dal volo delle rondini sembra introdurre un elemento di intenzionalità nella descrizione, come se gli uccelli seguissero le istruzioni di qualcuno. Naiman si affretta a dare una lettura metafinzionale del brano, scrivendo che "Nabokov refers to soaring swallows . . . in terms that . . . emphasize authorial presence" (1998: 11). Sarei più propenso a leggere la similitudine come un segno della intenzionalità del personaggio – specie perché viene dopo la visione, su tema scacchistico e a focalizzazione interna, delle chiazze di luce solare e dei vasi. Paragonando il volo delle rondini a un progetto intenzionale, Luzhin *crea* questo progetto, evidenziando il suo ruolo di creatore (cioè "designer") di un mondo scacchistico. Ma si noti che, oltre ad imporre un ordine su una realtà disordinata, la vista scacchistica di Luzhin ha anche la funzione di produrre senso a partire dalla sua esperienza. Le macchie di luce solare e i vasi si elevano sopra la loro natura ottusa di *cose*, prendendo parte in un gioco immateriale in cui (come sottolinea la similitudine) assumono un significato per il loro creatore – in cui, come pezzi negli scacchi, hanno un valore posizionale.

La relazione tra i "patterns" e la produzione di senso trova conferma più avanti nella storia di Luzhin. Dopo averlo aiutato a riprendersi dall'esaurimento nervoso che segue alla partita con Turati, Mrs. Luzhin prova a distrarre suo marito discutendo con lui alcuni progetti di viaggio. La visione di un atlante ispira il seguente commento da parte di Luzhin: "in general, all this could have been arranged more piquantly", he said, pointing to the map of the world. 'There's no idea behind it, no point'. And he even grew a little angry that he was unable to find the meaning of all these complicated outlines, and he spent hours . . . tracing some kind of rational pattern in the disposition of the

mountain ranges” (2000a: 127-128). Per Nabokov, spiega Boyd, i “patterns” alludono alla “possibility of there being conscious design in the universe somehow, somewhere, accessible to us” (2001: 20). Luzhin è sconvolto dalla forma dei continenti perché non sembra essere il frutto di un’intelligenza cosciente. Ma anche se è impossibile scoprire i “patterns” creati da qualcun altro, si può pur sempre crearne dei nuovi, come Luzhin aveva fatto nel brano analizzato in precedenza. E tuttavia, la complessità e l’apparente casualità della geografia fisica rende difficile anche per Luzhin imporre su di essa le strutture scacchistiche che aveva adattato con successo alle macchie di luce solare e ai vasi. I contorni dell’atlante sembrano resistere alla semplificazione e all’astrazione della griglia scacchistica di Luzhin, suggerendo che la realtà non può mai essere incapsulata in un singolo sistema di riferimento⁹: servono ore prima che il personaggio sia in grado di tracciare “some kind of rational patterns” nelle sole catene montuose. Inoltre, dal momento che Luzhin non riesce a scorgere dietro la geografia fisica nessun tipo di intenzionalità, e dal momento che non può facilmente far valere i suoi schemi scacchistici, la forma dei continenti gli appare senza significato, come il testo dichiara esplicitamente. Torniamo, così, alla relazione tra significato e “patterns”.

Ciò implica, ovviamente, che gli scacchi *potrebbero* diventare uno strumento per produrre senso a partire dall’esperienza. Ma il condizionale è necessario, dal momento che in questo romanzo gli scacchi non diventano mai un simile strumento. Nella sezione precedente, ho rintracciato la cecità esperienziale di Luzhin alla sua coscienza scacchistica – in altre parole, al suo vedere scacchi ovunque. Siamo così in grado di capire perché i “patterns” scacchistici di Luzhin lo condannano a un fallimento completo nel relazionarsi con il mondo in modo significativo: è così infatuato dei “patterns” che non vede più il mondo. Per dirla altrimenti, le “combinations” e “repetitions” degli scacchi sono saldate così fermamente alla visione di Luzhin (la seconda parte del romanzo lo dimostra in modo particolarmente vivido) da farlo diventare impermeabile alle qualità fenomenologiche dell’esperienza. Prima di proseguire, però, vorrei fare alcune osservazioni a proposito di un brano

⁹ In un brano famoso di un’intervista, Nabokov ha dichiarato che “[you] can get nearer and nearer, so to speak, to reality; but you never get near enough because reality is an infinite succession of steps, levels of perception, false bottoms, and hence unquenchable, unattainable” (1990: 11).

tratto dalla prima metà del romanzo, che ha un'importanza particolare per noi dal momento che rivela una correlazione tra la mania per i "patterns" di Luzhin e la sua cecità all'*esperienzialità* delle opere letterarie. Quello che è interessante è che questo brano comporta una prolessi, un salto temporale a "vent'anni dopo" – dunque il periodo coperto dalla seconda metà del romanzo, quella che segue al collasso berlinese di Luzhin. Il brano parla dei libri preferiti del giovane Luzhin, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* di Jules Verne e un romanzo non identificato del ciclo di Sherlock Holmes di Conan Doyle (probabilmente *The Sign of the Four*, data l'allusione alla cocaina):

[There] were two books, both given him by his aunt, with which he had fallen in love for his whole life, holding them in his memory as if under a magnifying glass, and experiencing them so intensely that twenty years later, when he read them over again, he saw only a dryish paraphrase, an abridged edition, as if they had been outdistanced by the unrepeatabe, immortal image that he had retained. But it was not a thirst for distant peregrinations that forced him to follow on the heels of Phileas Fogg, nor was it a boyish inclination for mysterious adventures that drew him to that house on Baker Street, where the lanky detective with the hawk profile, having given himself an injection of cocaine, would dreamily play the violin. Only much later did he clarify in his own mind what it was that had thrilled him so about these two books; it was that exact and relentlessly unfolding pattern: Phileas, the dummy in the top hat, wending his complex elegant way with its justifiable sacrifices, now on an elephant bought for a million, now on a ship of which half has to be burned for fuel; and Sherlock endowing logic with the glamour of a daydream, Sherlock composing a monograph on the ash of all known sorts of cigars and with this ash as with a talisman progressing through a crystal labyrinth of possible deductions to the one radiant conclusion. (2000a: 14)

La prolessi si ricollega al capitolo 10, quando – ancora nel sanatorio, in cura dal suo esaurimento nervoso – Luzhin "read Fogg's journey and Holmes' memories in two days, and when he had read them he said they were not what he wanted – this was an incomplete edition" (2000a: 112). Quasi cento pagine dopo la prolessi, il narratore ripete che questi libri non hanno lo stesso sapore per

il Luzhin adulto. In sé, questa informazione è poco sorprendente. Anzi, la sensazione di Luzhin ci può persino essere nota: conosciamo tutti l'intensità delle nostre letture giovanili e il modo in cui proiettiamo le storie e i personaggi finzionali nella nostra esperienza, usandoli per costruire i nostri mondi immaginari. Ritornando a questi libri da adulti, è facile scoprire che non sono gli stessi, o perché i nostri gusti sono diventati più sofisticati o perché abbiamo perso la capacità di divorarli con lo stesso entusiasmo e concentrazione. Luzhin non si cimenta in una spiegazione della differenza tra le sue letture da bambino e da adulto; quello che, però, cerca di spiegare "much later" (presumibilmente, dopo essersi ripreso dal collasso berlinese) è la ragione della sua esaltazione giovanile di fronte a questi libri – ed è qui che cominciano i problemi di questo brano.

Alla radice della passione di Luzhin per questi libri c'è, leggiamo, l'interesse profondo per i "patterns" – un interesse che, in retrospettiva, il Luzhin adulto riconduce al suo sé bambino. Questi "patterns" sono esplicitamente identificati come "patterns" narrativi (tornerò su questo punto nella prossima sezione). Eppure, non ci devono sfuggire le tinte scacchistiche nella spiegazione di Luzhin: i "sacrifici" di Phileas Fogg rimandano alla mossa che ha lo stesso nome negli scacchi; la parola russa per elefante, "slon" (Nabokov 1979 [1930]: 42), si riferisce anche all'alfiere negli scacchi, con un gioco di parole che è rimasto fuori dalla versione inglese del romanzo di Nabokov; e la progressione di Sherlock Holmes "through a crystal labyrinth of possible deductions" anticipa il vagare di Luzhin attraverso "entrancing and terrible labyrinths" (2000a: 92) di continuazioni durante la partita con Turati. Ma dal momento che Luzhin non era ancora stato iniziato agli scacchi quando ha letto per la prima volta questi due romanzi, la sua spiegazione è sospetta di distorsione, come se la memoria del personaggio avesse retroattivamente incorporato la sua passione, più tarda, per i "patterns" (e per i "patterns" scacchistici in particolare) nelle sue letture di ragazzo. Questa potrebbe essere un'altra delle distorsioni causate dalla coscienza scacchistica di Luzhin, dopo tutto.

Ma c'è di più: la spiegazione che Luzhin dà della sua passione infantile per questi libri appare, a una lettura attenta, incoerente con il suo trovarli monotoni da adulto. Se il giovane Luzhin era stato attratto da questi libri a causa dei "patterns" narrativi tracciati dai loro protagonisti, perché mai li trova così poco esaltanti in seguito? Due cose sappiamo sicuramente: l'interesse di Luzhin per i "patterns" non scema nella seconda metà del romanzo (come cercherò di mostrare nella prossima sezione); e i

romanzi sono rimasti invariati, mantenendo i loro preziosi “patterns” completamente intatti. Dunque, l’indifferenza del Luzhin più anziano resta inspiegata, e i sospetti del lettore (per lo meno, di questo lettore) a proposito della successiva “clarification” del personaggio non fanno che crescere.

La mia ipotesi è la questa: non bisogna rendere conto del disinteresse del Luzhin più anziano per questi libri al livello dei “patterns”, ma al livello dell’*esperienza*. Quando ritorna ai suoi romanzi preferiti di un tempo, Luzhin è semplicemente incapace di “experiencing them so intensely” come aveva fatto durante la sua giovinezza, a causa della cecità esperienziale che ho descritto nella sezione precedente. Sembra che la miopia mentale del personaggio non abbia ottenuto benefici né dal trattamento ospedaliero né dalle cure premurose di Mrs. Luzhin: Luzhin è incapace di ricavare piacere dai romanzi e di trarne un’esperienza che possa integrare nel suo sfondo esperienziale. Tutto ciò che riesce a vedere è un “exact and relentlessly unfolding pattern”: lungi dall’essere un “magnifying glass”, la sua memoria è uno specchio distorsivo che inserisce un “pattern” scacchistico dove un tempo c’era stata esperienza. Analogamente, il numero di occorrenze della parola “esperienza” e di sensazioni come piacere e dolore si assottiglia nella seconda metà del romanzo, come se l’esperienza fosse stata sistematicamente repressa¹⁰. Al contrario, vedremo tra un attimo che i “patterns” (“combinations” e “repetitions”) abbondano dopo la guarigione di Luzhin dal collasso. Per tornare all’argomentazione principale di questa sezione, la ragione per cui questi “patterns” non riescono a diventare strumenti per la produzione di senso è che la loro presenza costante e quasi ipnotica oscura l’esperienza di Luzhin invece di aiutarlo a comprenderla.

7.3 “The moves of his life”

È nella seconda metà del romanzo che il tema dei “patterns” diventa prominente, trascinato dall’inesorabile caduta di Luzhin nell’abisso degli scacchi. Infatti, dopo aver lasciato l’ospedale e dopo il suo matrimonio, Luzhin comincia a vedere la sua intera vita come una combinazione di mosse

¹⁰ Ho contato tredici occorrenze della parola “experience” (sia nella forma verbale che nella forma nominale) nella prima metà del romanzo (cioè prima del collasso berlinese di Luzhin), solo una nella seconda parte. La validità di questo tipo di analisi quantitativa è necessariamente limitata, ma il dato rimane interessante, specialmente perché è convergente con il mio studio qualitativo, interpretativo del romanzo di Nabokov.

di scacchi. Una notte, la coppia di sposi ritorna a casa da un ballo. Luzhin si è appena imbattuto in una vecchia conoscenza, un compagno di scuola, ed è così scosso da questo incontro casuale che non riesce a dormire: “But it was not the meeting itself that was frightening but something else – this meeting’s secret meaning that he had to divine. He began to think intensely at nights, the way Sherlock had been wont to do over cigar ash – and gradually it began to seem that the combination was even more complex than he had at first thought, that the meeting . . . was only a continuation of something, and that it was necessary to look deeper, to return and replay all the moves of his life until the ball” (2000a: 138). Il nome di Sherlock Holmes, ovviamente, accende l’interesse del lettore, rimandando alle distorsioni causate dalla memoria scacchistica di Luzhin nel brano che abbiamo appena esaminato. In un certo senso, è di questo che si parla nella seconda metà del romanzo: Luzhin riscrive sia il suo presente che il suo passato remoto in una specie di notazione scacchistica, con gli eventi passati che diventano mosse e la sua reazione ai casi inaspettati della vita che si organizza (o così pensa il personaggio) in una difesa. Leggiamo: “But from that day on there was no rest for him – he had, if possible, to contrive a defense against this perfidious combination, to free himself of it” (2000a: 148). Man mano che la storia progredisce, la causa dell’apprensione di Luzhin diventa sempre più chiara: egli nota una somiglianza inquietante tra la sua vita dopo la cura dall’esaurimento nervoso e la sua infanzia. La somiglianza consiste in frequenti “repetitions”, ed è vista da Luzhin come la rivelazione di un attacco (una “combination”) che un avversario sconosciuto sta muovendo contro di lui. Tammi (1985: 138-139) ha inventariato meticolosamente tutte le correlazioni che Luzhin scopre tra la sua infanzia (e, più in generale, gli eventi raccontati nella prima metà del romanzo) e ciò che accade nella seconda metà. Per esempio, il dottore – la prima persona che Luzhin vede riprendendo i sensi dopo il collasso – gli ricorda il contadino che un tempo l’aveva riportato ai suoi genitori, sventando un suo tentativo di fuga verso la casa di campagna (2000a: 107). Ma l’affinità tra questi due personaggi non è soltanto fisica, perché comporta la ripetizione di un’intera sequenza narrativa. Dopo l’aggiornamento della partita con Turati, Luzhin si trascina fuori dal club degli scacchi, balbettando incoerentemente che dovrebbe andare verso “casa”. Segnali testuali inconfondibili, rilevati da tutti i commentatori (vedi per es. Boyd 1987: 585), indicano che Luzhin confonde la sua camminata per Berlino con la sua fuga verso la casa di campagna. Dunque, la somiglianza tra il

dottore e il contadino scorre più a fondo di quanto pensassimo, dal momento che Luzhin vede entrambi come se interrompessero la sua fuga “verso casa”: essa riguarda la funzione strutturale dei due personaggi all’interno di una sequenza narrativa.

Questa conclusione ci dà un’indicazione importante sulla natura delle “repetitions” di Luzhin. Cosa, esattamente, viene ripetuto? Queste ripetizioni sono ben più della ricomparsa, in parti diverse della vita di Luzhin, di personaggi (il tutore di Luzhin, Valentinov, riappare nella seconda metà del romanzo), oggetti (all’ospedale, Luzhin si ricorda improvvisamente di un set di scacchi che aveva sepolto [2000a: 107]) o situazioni (sia la governante francese di Luzhin che la visitatrice sovietica di sua moglie spariscono dopo essere entrate in un ascensore [vedi 2000a: 111, 152]). In breve, e questo ci riporta a uno dei problemi fondamentali di *The Defense*, ciò che è ripetuto è il “pattern”, come viene esplicitato in questo brano: “Just as some combination, known from chess problems, can be indistinctly repeated on the board in actual play – so now the consecutive repetition of a familiar pattern was becoming noticeable in his present life” (2000a: 147). Ma si osservi la differenza tra questi “patterns” scacchistici e quelli della prima metà del romanzo, che erano prevalentemente “patterns” visivi: qui, le “combinations” e “repetitions” che Luzhin sembra scorgere ovunque nella sua vita sono, specificamente, “patterns” narrativi.

Discutendo questo problema, Tammi ha proposto un interessante parallelismo tra la concezione scacchistica che Luzhin ha della sua vita e un brano di un saggio di Viktor Shklovskij: i “patterns” di un intreccio, secondo Shklovskij, “correspond to gambits, i.e. the classical moves of [chess]” (Shklovskij 1973 [1919]: 70; citato in Tammi 1985: 135). La stessa corrispondenza è stabilita da Luzhin (vedi Connolly 1992: 93) e da Nabokov stesso nella prefazione al romanzo (2000a: vii). La mia interpretazione è che le distorsioni causate dalla coscienza scacchistica di Luzhin si sono aggravate: ora riguardano anche le storie che gravitano intorno al sé del personaggio. Facciamo un passo indietro. C’è una sfera dell’esperienza di Luzhin che sembra essere stata risparmiata dalla sua miopia mentale – le sue memorie d’infanzia. Queste memorie, soppresse completamente nella prima parte del romanzo (dove, come abbiamo visto, Luzhin si ricorda soltanto di “sitting at a chessboard . . . an infinity of times” [2000a: 89]), fanno irruzione nella mente di Luzhin dopo la sua guarigione dall’esaurimento nervoso, in parte a causa del meccanismo di “fuga verso casa” attivato dal delirio del

personaggio, in parte a cause delle domande dirette del dottore: “constantly nudged by such interrogations, his thoughts would return again and again to the sphere of his childhood” (2000a: 110). Tuttavia, il sollievo di Luzhin allo scoprire un’area incontaminata della sua esperienza (una lasciata intatta dalla sua cecità esperienziale) non dura a lungo, spianando la strada a una malattia nuova e potenzialmente ancora più pericolosa: dopo aver interessato la percezione e la consapevolezza del suo corpo, le distorsioni contagiano anche il suo sé costruito narrativamente. Mi sto riferendo all’idea (cui ho alluso ripetutamente in questo studio, e che esaminerò più in dettaglio nel prossimo capitolo) secondo cui il sé – il centro della nostra esperienza – è, fino a un certo punto, costruito dalle storie che raccontiamo a proposito di noi stessi. Quello che accade nella seconda metà del romanzo di Nabokov è che i “patterns” scacchistici di Luzhin prorompono nella storia della sua vita, devastando la sua psiche e portandolo a “drop out of the game” (2000a: 176) – e dunque a interrompere la sua storia – con il suicidio.

Nell’insieme, l’affermazione di Tammi che Luzhin “strives to structure the raw materials of experience according to his particular talent” (1985: 143) suona altamente dubbiosa. Al contrario, mi pare che il talento di Luzhin *lo* strutturi, distorcendo e accecando la sua esperienza, e che questa sia la causa fondamentale della sua rovina. Se Luzhin avesse davvero pieno controllo sulla sua esperienza (come sostiene Tammi), non vedrebbe affatto la sua vita come una partita di scacchi giocata contro un avversario misterioso. Non troverebbe le ripetizioni “so frightening that he was tempted to stop the clock of life, to suspend the game for good, to freeze” (2000a: 148) – un brano in cui Luzhin dimostra di essere all’oscuro del fatto che le strutture narrative della vita *non* sono le leggi degli scacchi. E tuttavia, allo stesso tempo, è incredibile quanto Luzhin si avvicini a una comprensione della narratività del sé. Come i lettori si ricorderanno dal capitolo 3 di questo lavoro, nel suo brano sul sé Dennett scrive che “we (unlike professional human storytellers) do not consciously and deliberately figure out what narratives to tell and how to tell them. Our tales are spun, but for the most part we don’t spin them; they spin us” (1991: 418). Vedendo la sua vita come una sequenza di mosse di scacchi, e postulando l’esistenza di qualcuno che gioca contro di lui, Luzhin sembra *quasi* incappare nell’idea che a volte siamo raccontati (o, come direbbe lui, siamo giocati) dalle storie che raccontiamo (o dalle mosse che facciamo) – al punto che le nostre storie sembrano essere narrate da qualcun altro.

Ma la parola chiave qui è “quasi”, dal momento che Luzhin non arriva mai a una piena consapevolezza: con un tocco perverso, e tipicamente nabokoviano, Luzhin mostra – inconsciamente – che siamo inconsciamente determinati dai “patterns” narrativi che tracciamo nel relazionarci al mondo. Il lettore è, ovviamente, il beneficiario (potenzialmente) consapevole della scoperta casuale di Luzhin.

Il mio doppio “inconsciamente” non dovrebbe essere letto come un improbabile omaggio alla “Viennese delegation” (2000a: ix) che Nabokov non ha mai perso un’occasione per deridere, ma come un’allusione alla colonna portante della mia argomentazione, la negazione dell’esperienza da parte di Luzhin. È a causa della sua mancanza di autoconsapevolezza che, credo, Luzhin si ferma a un passo da un’intuizione importante a proposito della narratività del sé. Ed è per la stessa ragione che le interpretazioni metalettiche delle imprese di Luzhin mi sembrano fundamentalmente problematiche. Cercherò di convincere il mio lettore di questo nella prossima sezione, prima di affrontare la questione dell’aldilà nabokoviano.

7.4 Un aldilà?

In genere, gli interpreti di tipo metalettico/oltremondano vedono la dedizione di Luzhin agli scacchi come un’ambizione artistica. Tammi, per esempio, applaude entusiasticamente a “the rare spectacle of a fictive hero trying to ‘defeat’ his maker by constructing an imaginative structure of his own” (1985: 143). Lo scopo di questa sezione è di scoprire se il coinvolgimento intenso di Luzhin negli scacchi lo solleva al di sopra della realtà bidimensionale in cui gli altri personaggi sono immersi, come vuole Naiman – e se gli consente di contemplare un aldilà.

Se la mia interpretazione è corretta, alla fine del romanzo Luzhin può vedere soltanto “patterns” scacchistici, una sequenza di mosse compiute da un avversario senza nome. Si può sostenere (ed è stato sostenuto, anche se in termini diversi) che la cecità esperienziale di Luzhin è compensata dal suo “sesto senso” – da una comprensione intuitiva della dimensione metafisica che va al di là dell’esperienza stessa. In base a questa idea, per Luzhin il gioco degli scacchi è – “because of its link to art” (Naiman 1998: 16) – il mezzo di accesso a un mondo invisibile, concepito ora come il mondo del suo creatore, con una metalessi ontologica, ora come un “aldilà” quasi mistico. Le

interpretazioni metalettiche (Tammi 1985; Naiman 1998) e quelle oltremondane (Boyd 1987; 2001; Alexandrov 1991) hanno in comune la convinzione che, attraverso gli scacchi, Luzhin intuisca una realtà *oltre* il mondo fisico di cui fanno esperienza gli altri personaggi. Ma, ovviamente, le somiglianze finiscono qui. Comincerò delineando le ragioni a favore delle interpretazioni metalettiche, passando alle letture oltremondane nella seconda parte di questa sezione.

In generale, l'argomentazione per la metalessi s'incentra sull'idea che l'avversario di Luzhin nella seconda metà del romanzo sia l'autore stesso, e che i minacciosi "patterns" narrativi che lo circondano siano quelli del libro di Nabokov. Infatti, critici come Tammi e Naiman hanno suggerito che le "combinations" e le "repetitions" non sono soltanto frutto della mente deviata di Luzhin (e delle distorsioni causate dalla sua coscienza scacchistica) – ci sono realmente, in quanto parte del romanzo di Nabokov. Così, questi "patterns" narrativi sembrano essere letti da Luzhin come indizi della situazione narrativa in cui è coinvolto. Si consideri la scena in cui Luzhin si ritrova solo con il figlio imbronciato della visitatrice sovietica di sua moglie, nello studio del suo appartamento berlinese (2000a: 149-151). Questa sequenza ricorda da vicino l'iniziazione scacchistica del giovane Luzhin – anche lui un bambino imbronciato – nello studio di suo padre, circa centotrenta pagine prima (2000a: 19-21). Sul punto di mostrare una scacchiera al giovane ospite, Luzhin ha un improvviso lampo di identificazione: "His terrible little double, little Luzhin, for whom the chess pieces had been set out, crawled over the carpet on his knees... All this had happened once before... And again he had been caught, had not understood how exactly the repetition of a familiar theme would come out in practice" (2000a: 151). Anche al di là della paranoia crescente di Luzhin, ogni lettore è colpito dalla somiglianza inspiegabile tra queste due scene. Potrebbe essere, dunque, che le nebbie della cecità esperienziale di Luzhin l'abbiano incoraggiato a guardare altrove, raggiungendo una comprensione del suo status di personaggio: come il lettore, Luzhin è in grado di puntare un dito contro l'autore che lo ha perversamente intrappolato nelle "combinations" e "repetitions" di un romanzo, *The Defense*.

Eppure, nonostante tutte le prove testuali indirette, è chiaro che non bisogna ingigantire l'importanza della metalessi. Nel paragrafo precedente ho cercato di formulare le mie idee nel modo più cauto possibile, ma sembrano comunque esagerate se confrontate con quanto accade *realmente* nel romanzo. Il problema è, ancora una volta, la mancanza di consapevolezza di Luzhin. Tammi è arrivato

a sostenere che, dal momento che alcune “repetitions” si svolgono al di là della consapevolezza di Luzhin, allora “perhaps Luzhin’s fears are not entirely baseless after all Perhaps reality – in the sense of the narrated reality of this specific novel – indeed is a game manipulated outside the hero’s range of perception” (1985: 139). Ma, ovviamente, nessun lettore ha bisogno di questo romanzo in particolare per scoprire che i mondi finzionali sono controllati esternamente dalle scelte dell’autore. La questione all’ordine del giorno è se *Luzhin* scopra di essere coinvolto in un mondo finzionale, ed è per questo che la lista di Tammi (1985: 139-141) delle “repetitions” di cui Luzhin rimane all’oscuro non può aiutare la causa della metalessi. Piuttosto, sembra rinforzare la visione opposta, secondo cui Luzhin è incapace di arrivare a una comprensione piena della sua natura. In questo senso, ciò che conta non è tanto che alcuni brani di *The Defense* sembrino alludere, più o meno sottilmente, all’intervento dell’autore (vedi Naiman 1998: 17-36), ma piuttosto il fatto che Luzhin non considera *mai* esplicitamente la possibilità di essere il personaggio di un romanzo. Tutto ciò che vede, anche nella seconda metà del romanzo, è una sequenza di “patterns” scacchistici. Non posso che concordare, allora, con la conclusione di Connolly secondo cui, benché “[Luzhin’s] perception of the influence of an intangible intellect in his world . . . displays a tantalizing apprehension of authentic reality”, il personaggio “has misunderstood the specific nature of this higher power. Locked into the psychology of chess maneuvers, he can only imagine the entity in terms of chess, and thus he plunges to his death without discovering his true ontological status” (1992: 99).

Questo per quanto riguarda le interpretazioni metalettiche di *The Defense*. A prima vista, le prove per la lettura oltremondana sono ancora più scarse. È vero che, quando è bendato, Luzhin gioca “in a celestial dimension, where his tools were incorporeal quantities” (2000a: 57) e che (nel suo disorientamento dopo la partita con Turati) Luzhin scopre “some subtle ruse on the part of the chess gods” (2000a: 95), ma la prima frase è poco più che una metafora per l’entusiasmo di Luzhin di fronte all’astrazione degli scacchi, la seconda non può essere isolata dal contesto delle sue allucinazioni. Ad ogni modo, ciò non è sufficiente per trasformare Luzhin in “[a] man attuned to the otherworld” (Boyd 1992: 478). Luzhin non è più consapevole di un aldilà di quanto lo sia del mondo del suo autore: nell’interpretazione di Boyd (1987), per esempio, il personaggio è vittima di macchinazioni

oltremondane di cui, però, rimane ignaro¹¹. In effetti, se si può dire che *The Defense* illustri un'idea apparentata con il misticismo, è solo *ex negativo* – solo a dispetto delle imprese del suo protagonista. Il romanzo di Nabokov *potrebbe* alludere a una mistica (se non proprio a una concezione mistica) dell'esperienza attraverso lo specchio distorsivo della cecità esperienziale di Luzhin. Un indizio importante è fornito da questo brano dell'autobiografia di Nabokov: “It is certainly not then – not in dreams – but when one is wide awake, at moments of robust joy and achievement, on the highest terrace of consciousness, that mortality has a chance to peer beyond its own limits” (2000b [1967]: 30). E più avanti, Nabokov aggiunge: “Sleep is the most moronic fraternity in the world . . . the wrench of parting with consciousness is unspeakably repulsive to me” (2000b: 77). Anche se il bersaglio di Nabokov in questi brani è il sonno, è possibile generalizzare dalle sue parole. Il percorso verso una forma superiore di coscienza, Nabokov suggerisce, non può essere trovato *al di fuori* della coscienza stessa – ed ecco perché, per quanto sia “divino” il gioco degli scacchi, Luzhin, con la sua cecità esperienziale e la sua mancanza di autocoscienza, è destinato a fallire. È solo intensificando la nostra autocoscienza e imparando a riconoscere e apprezzare le qualità fenomenologiche dell'esperienza che possiamo allargare i confini dell'esperienza umana. Come scrive Boyd, “[a] possible hint of something larger than human consciousness is likely to come when consciousness is already working at its alertest, when mystery is met by acuteness” (2001: 87).

Non c'è da stupirsi che Luzhin non possa raggiungere questo stato superiore di consapevolezza: la sua traiettoria narrativa sembra andare nella direzione opposta, verso la *perdita* di consapevolezza – una perdita che culmina nei suoi due collassi esperienziali. L'atteggiamento critico di Nabokov nei confronti della cecità esperienziale della sua creatura diventa esplicito nel capitolo 9, che viene subito dopo l'esaurimento nervoso di Berlino ed è stato del tutto trascurato dagli interpreti. Si tratta di un interludio comico tra lo svenimento di Luzhin alla fine del capitolo 8 e il suo riprendere i sensi nel capitolo 10. In queste pagine, due tedeschi ubriachi scoprono il corpo incosciente di

¹¹ In realtà, Boyd ipotizza che il suicidio di Luzhin implichi il suo riconoscimento tardivo dell'esistenza di un aldilà, ma qui mi allontano dall'interpretazione di Boyd per sostenere invece l'idea di Connolly (1992: 99), secondo cui Luzhin non ne diventa *mai* consapevole.

Luzhin, scambiandolo inizialmente per uno dei loro compagni di bevute. Tra le nebbie dell'alcol, i due riescono a caricare Luzhin su un taxi e a inviarlo all'indirizzo che trovano in una delle sue tasche – la casa della fidanzata (che ovviamente ne accoglie l'arrivo con un po' di sgomento).

La transizione tra il capitolo 8 e il capitolo 9 (che racconta questa vicenda) è di grande interesse per noi. Come abbiamo visto in precedenza, le ultime parole del capitolo 8 sono “and then [Luzhin] soundlessly dissipated” (2000a: 95). Il capitolo 9 inizia presentando la coscienza di qualcuno che cade a terra, prova ad alzarsi e cade a terra di nuovo: “The sidewalk skidded, reared up at a right angle and swayed back again” (2000a: 96). Il primo impulso del lettore è, ovviamente, quello di collegare questa percezione distorta a Luzhin, inferendo che il personaggio ha ripreso i sensi e che sta cercando di rimettersi in piedi. Questo, in accordo alla “primacy rule” di Jahn (1997; e vedi anche la sezione 0.2.2), secondo cui – poiché i lettori stavano eseguendo la coscienza del personaggio alla fine del capitolo 8 – continueranno a farlo anche all'inizio del capitolo 9. Ma con grande sorpresa scopriamo presto che quella che siamo invitati ad eseguire qui *non* è la coscienza di Luzhin, e che la distorsione dipende non dalle allucinazioni indotte dagli scacchi di Luzhin, ma dal più scialbo di tutti gli stati alterati di coscienza – l'intossicazione alcolica.

Infatti, la frase successiva recita: “Günther straightened himself up, breathing heavily, while his comrade, supporting him and also swaying, kept repeating: ‘Günther, Günther, try to walk’ (2000a: 96). Perché dobbiamo assistere a questo triste spettacolo dopo il collasso di Luzhin? Perché siamo scaraventati, senza saperlo, dalla coscienza di Luzhin alla coscienza di un bevitore fino ad ora sconosciuto? La mia impressione è che ci sia un elemento di derisione in questa transizione repentina. Il bersaglio di Nabokov è, ancora una volta, la cecità esperienziale di Luzhin, che qui è maliziosamente assimilata a una sciatta ubriachezza. Essendo una romantica senza speranza, nutrita di letture “that Nabokov did not respect” (Naiman 1998: 9; vedi Nabokov 2000a: 67-68), Mrs. Luzhin “could not bear to think that everybody had taken [Luzhin’s] mysterious swoon for the flabby, vulgar sleep of a reveler” (2000a: 101). Ma i lettori vedono ben oltre il sentimentalismo di Mrs. Luzhin: ricordando il piacere perverso con cui il narratore si era soffermato sul “limply floundering body” (2000a: 97) di Luzhin nel taxi, sono liberi di concludere che il suo “swoon” non è affatto meno volgare (o più arcano) di quello degli ubriachi. Ciò che è certo è che, per Nabokov, se c'è qualcosa

oltre l'esperienza umana (ed è stato notoriamente schivo su questo punto), può essere intuito solo attraverso l'intensificazione dell'esperienza stessa. Luzhin, come i bevitori tedeschi – ma con un tocco ironico, dato il grande potenziale dei suoi “patterns” scacchistici – è sulla pista sbagliata.

Intensificare la propria autocoscienza comporta anche, per uno scrittore come Nabokov, fare del proprio meglio per catturare ciò che, più di ogni altra cosa, sembra sfuggire alla rete del linguaggio: le qualità fenomenologiche dell'esperienza o “qualia” (vedi sezione 4.2.3). Come sappiamo, l'esperienza può essere comunicata ad altre persone facendo leva su esperienze simili che hanno avuto in passato; ma le qualità distintive di un'esperienza (i “qualia”) possono non essere veicolate facilmente agli altri. Sono, in un certo senso, ineffabili. Nabokov ha ripetutamente dichiarato la sua fedeltà all'esperienza e alla coscienza – “the only real thing in the world and the greatest mystery of all”, ha scritto (2010 [1947]: 137). In un'intervista, ha aggiunto: “the main favor I ask of the serious critic is sufficient perceptiveness to understand that whatever term or trope I use, my purpose is not to be facetiously flashy or grotesquely obscure but to express what I feel and think with the utmost truthfulness and perception” (1990 [1973]: 179). A mio avviso, questa osservazione testimonia i tentativi di Nabokov di aggirare le limitazioni del linguaggio, incapsulando in parole l'esperienza stessa – e c'è certamente un aspetto mistico in questo progetto. Anche da questo punto di vista, Luzhin non potrebbe essere più diverso dal suo creatore – Luzhin che, ripensando alla sua infanzia attraverso la nebbia della sua cecità esperienziale – ha solo le lettere e i numeri della notazione scacchistica a sua disposizione: “It was impossible to express his recollections in words – there simply were no grown-up words for his childish impressions – and if he ever related anything, then he did so jerkily and unwillingly, rapidly sketching the outlines and marking a complex move, rich in possibilities, with just a letter and a number” (2000a: 110).

7.5 Conclusione

I lettori ricorderanno dalla prima sezione di questo capitolo qual è l'idea fondante del mio approccio: ostacoli o distorsioni dell'esperienzialità ci dicono qualcosa del “feel” esperienziale della narrativa in generale. La cecità esperienziale causata dall'ossessione di Luzhin per i “patterns” è un ottimo esempio. Ho sostenuto nella sezione 7.3 che, sotto una patina scacchistica, i “patterns” di

Luzhin sono, in realtà, i “patterns” narrativi in cui la sua vita sembra ricadere. Inoltre, abbiamo visto in vari punti di questo lavoro che alcune proprietà dell’esperienza, le qualità fenomenologiche o “qualia”, sembrano sfuggire alla cattura in termini semiotici (e quindi anche narrativi). Il risultato è che sembra esserci una tensione tra la narratività e l’esperienzialità: come ho argomentato nel capitolo 1, tutte le storie sono intrecciate all’esperienza umana, ma il “feel” esperienziale che la narrativa è in grado di creare può variare da una storia all’altra. Una delle ragioni per questo è che l’esperienza ha radici nella nostra interazione corporea con l’ambiente: le storie (e gli autori) devono usare accorgimenti particolari per generare la sensazione di partecipazione corporea a cui i qualia sono strettamente legati.

Toker ha già commentato sull’“unconcern for his own body” di Luzhin e sul suo lasciarlo “uncouth, unwashed, unexercised” (1989: 74). Possiamo aggiungere ora che il disinteresse di Luzhin per il suo sé corporeo (nella prima parte del romanzo) conduce a distorsioni inevitabili nel suo sé di ordine superiore, costruito narrativamente (nella seconda parte). Insieme al suo ripercorrere “the moves of his life”, i tentativi da parte di Luzhin di fissare le sue memorie d’infanzia con l’aiuto della notazione scacchistica sembrano delineare un approccio formalista (in senso lato) alla narrativa – uno che astrae dalla dimensione vissuta dell’esperienzialità narrativa. Come ho cercato di mostrare, questo è esattamente l’opposto di quello che ha fatto Nabokov in questo romanzo, e probabilmente nella sua intera opera. Le “childish impressions” di Luzhin, per cui il personaggio non riesce a trovare “grown-up words”, sono descritte vividamente da Nabokov nei primi capitoli. Oltre ad affermare la superiorità dell’autore sulla sua creatura (vedi Connolly 1992: 96), gli sforzi di Nabokov nel veicolare le qualità fenomenologiche dell’esperienza controbilanciano la cecità esperienziale di Luzhin. In un certo senso, la sfida vinta da Nabokov con il suo *The Defense* è di imprimere sull’immaginazione del lettore sia le allucinazioni scacchistiche di Luzhin che la gloria dell’“universe embraced by consciousness” (Nabokov 2000b: 165) – una gloria che il personaggio così spettacolarmente non riesce a cogliere. Anche i bevitori tedeschi sembrano far meglio di Luzhin, con i loro occhi pieni d’ammirazione per “the wonderful, pale, nebulous abyss, where the stars flowed in an arc” (2000a: 97).

8. Andata e ritorno dall'interpretazione all'esperienza

Questo capitolo cerca di sistematizzare le osservazioni sull'interpretazione che ho avanzato in vari punti della prima parte di questo lavoro. Nella seconda parte ho messo tra parentesi i problemi che circondano l'interpretazione (in senso critico-letterario) per concentrarmi sulla relazione immaginativa, pratica e corporea dei lettori con i testi narrativi – e con i personaggi. Il mio compito è ora di mostrare che le risposte locali dei lettori e le loro concettualizzazioni sul significato “globale” delle storie sono due facce della stessa medaglia. Lo farò prendendo in considerazione due divari teorici.

Il primo ha a che fare con l'idea diffusa che la critica letteraria e il relazionarsi alle storie dei lettori comuni siano distanti anni luce. Questa dicotomia ha largo corso nella psicolinguistica e più in generale nella psicologia, dove l'interpretazione è del tutto trascurata, se non proprio apertamente contrapposta all'esperienza che i lettori comuni fanno della letteratura (vedi per es. Nell 1988; Miall 2005). Sembra esserci una distanza incolmabile tra lo strumento quotidiano della lettura professionale – l'interpretazione – e forme più esperienziali (cioè emotive e “immersive”¹) di interazione con la narrativa. L'altro divario separa gli studi letterari dalle scienze cognitive: dubbi sulla possibilità di superarlo sono stati espressi, per esempio, da Hans Adler e Sabine Gross (2002) e da Tony E. Jackson (2003). Non intendo negare l'esistenza di questi due divari ma sostenere che possono essere ridotti, e che l'approccio enattivista, con la sua visione dell'esperienza come produzione di senso, può aiutarci a farlo.

Cominciamo riassumendo l'articolo provocatorio di Tony E. Jackson (2003) sulla relazione tra interpretazione letteraria e scienze cognitive. Prendendo spunto da un articolo ugualmente penetrante di Hans Adler e Sabine Gross (2002), Jackson mette in dubbio la possibilità di rendere gli studi letterari cognitivi credibili agli occhi *sia* degli scienziati cognitivi *che* degli studiosi di letteratura. Lo scetticismo di Jackson deriva dall'idea che il metodo scientifico (con le sue esigenze di prove empiriche e falsificabilità) non va d'accordo con il pane quotidiano di ogni studioso di letteratura: l'interpretazione. Inoltre, attingendo al lavoro di Paisley Livingston (1988) sullo statuto

¹ Sul concetto di immersione, vedi Ryan (2001).

epistemologico degli studi letterari, Jackson mostra che la “conoscenza” prodotta dalla critica letteraria non può essere considerata tale secondo gli standard della scienza. A sua volta, importare termini e concetti scientifici negli studi letterari comporta un pericolo di semplificazioni grossolane e di fare “scoperte” che sono, dal punto di vista degli studi letterari, ben poco interessanti. Nelle parole di Adler e Gross, “a number of wheels get reinvented as existing knowledge is recast into cognitive terms” (2002: 203). Il risultato è che gli studi letterari cognitivi rischiano di deludere studiosi che appartengono ad entrambi i lati del divario tra lo studio della letteratura e la “scienza”. Sviluppando questa linea d’argomentazione, Jackson conclude il suo articolo chiedendo: “how can cognitive science be blended with the study of literature in such a way as to preserve the dialectical meaning of *literary interpretation*?” (2003: 204, corsivo nell’originale).

Quello che vorrei fare in questo capitolo è offrire una risposta preliminare alla domanda di Jackson. Per anticipare la mia argomentazione, la mia proposta è che la scienza cognitiva di seconda generazione (e, in particolare, l’approccio enattivista) e l’interpretazione convergono sull’idea di “esperienza”. Jackson è sulla strada giusta quando introduce il lavoro di Livingston sul valore cognitivo degli studi letterari: infatti, la mia impressione è che non si possa impostare correttamente il problema dell’interpretazione senza rendere conto del valore cognitivo della letteratura stessa – senza appurare che tipo di conoscenza le opere letterarie possono impartire. Anche se non si tratta di conoscenza *proposizionale*, come vorrebbe Livingston, può essere comunque un’altra forma di conoscenza. In altre parole, Livingston manca il bersaglio quando scrive: “insofar as [the] understanding [involved in interpretation] is truly different from [scientific] explanation it does not make a good candidate for knowledge in any strong, systematic sense of the word” (1988: 112). Come ho già sottolineato in questo lavoro, gli scienziati cognitivi legati all’enattivismo hanno sostenuto che l’esperienza non può essere catturata in termini proposizionali e concettuali. Questa linea di ricerca suggerisce che il nostro coinvolgimento quotidiano nel mondo è tanto un fatto di conoscenza pratica (“knowing-how”) che di conoscenza proposizionale (“knowing-that”), e che la prima è irriducibile alla seconda. Analogamente, credo che la letteratura e l’arte in generale non possano essere accantonate per la loro supposta trivialità cognitiva solo perché non sembrano produrre nuova conoscenza proposizionale, o “knowing-that”. Come nota Eileen John in un saggio illuminante, l’arte

“is one of the phenomena which show traditional models of propositional knowledge to be inadequate. We need a theory of knowledge which embraces such things as knowing how to perceive, imagine, and feel aptly, and knowing what a certain experience is like” (2005: 339).

Adotterò un approccio bipartito all’esperienza fornita dalla letteratura, concentrandomi non (come nei capitoli 4, 5 e 6) sull’esperienza di base ma sul modo in cui relazionarci alle storie può avere un effetto sulla nostra esperienza al livello più alto dei significati concettuali e culturali. Da un lato, facendo leva sull’opera di filosofi della letteratura come Olsen, Lamarque e Gibson, cercherò di mostrare che a dispetto delle apparenze l’interpretazione ha molto a che fare con la dimensione esperienziale della letteratura. Questi studiosi si sono occupati di interpretazione dall’interno della tradizione della filosofia analitica angloamericana, stabilendo una connessione tra l’interpretazione e l’“interesse umano” o la “rilevanza” di un’opera letteraria (sezione 8.1). Dall’altro lato, sosterrò che l’esperienza è un’attività che produce senso, sia a livello del nostro relazionarci di base al mondo sia a livello dell’esperienza di ordine superiore, costruita narrativamente e penetrata dalla cultura e dal linguaggio (sezione 8.2). Attingerò a tre fonti che ho già citato in vari punti di questo lavoro, approfondendone il legame con l’interpretazione: il resoconto enattivista dell’accoppiamento strutturale tra un organismo e il suo ambiente (sezione 8.2.1); la filosofia di uno dei precursori dell’enattivismo, Martin Heidegger, che ha visto nella comprensione uno degli elementi costitutivi dell’essere-nel-mondo del Dasein (l’essere umano) (sezione 8.2.2); e l’idea (formulata da filosofi come Bruner, Dennett, Schechtman e Hutto) che le storie, a causa della loro capacità di produrre senso, hanno un ruolo nella costruzione dell’esperienza umana (sezione 8.2.3). Infine, riallacerò le due componenti del mio approccio incorporando l’esperienza – e l’esperienza del lettore in particolare – nel mio resoconto dell’interpretazione. Suggestirò che l’interpretazione può rivelare e ristrutturare o “rifigurare” (come direbbe Paul Ricoeur) lo sfondo esperienziale del lettore portando alla luce la rilevanza di un testo (sezione 8.3.1). Le opere letterarie sono oggetti privilegiati d’interpretazione perché ad esse è assegnato un particolare “interesse umano” da una cultura: la loro interpretazione rivela e ristruttura i valori della (o ciò che c’è in gioco nella) esperienza umana in generale (sezione 8.3.2).

Prima di procedere con la mia argomentazione, vorrei fare alcune osservazioni a proposito delle critiche mosse da Jackson (e, in parte, da Adler e Gross) agli approcci cognitivisti alla letteratura. Questo mi aiuterà a impostare la scena per le proposte che avvanzerò nelle prossime pagine, scansando alcune delle obiezioni che potrebbero essere sollevate contro di esse. Per esempio, si potrebbe sostenere che la ricerca cognitiva sull'esperienza da cui trarrò ispirazione è troppo parziale, troppo vicina ad una "versione" particolare di scienza cognitiva per essere una buona candidata a colmare il divario tra scienze cognitive e studi letterari. Ma questa obiezione è basata, a mio avviso, su una idealizzazione delle scienze cognitive – un'idealizzazione a cui sia Jackson che Adler e Gross sembrano essere, in gradi diversi, propensi. Adler e Gross osservano, con malcelato disprezzo, che "cognitivism does not constitute a discipline but rather works along the lines of a somewhat fuzzy 'orienting field'" (2002: 199). Su questo punto – come ho sottolineato nel mio schizzo delle scienze cognitive nella sezione 0.2.1 – non ci può essere dubbio. Non dobbiamo andare più in là della *Stanford Encyclopedia of Philosophy* per imparare che la scienza cognitiva è "the interdisciplinary study of mind and intelligence, embracing philosophy, psychology, artificial intelligence, neuroscience, linguistics, and anthropology" (Thagard 2010). Ho qualche perplessità sul fatto che, come scrivono Adler e Gross, la biologia abbia "the role of an 'orienting discipline'" (2002: 199) nel campo delle scienze cognitive, ma questo non ha molta importanza qui. Ciò che conta è che, data la natura interdisciplinare e in costante evoluzione delle stesse scienze cognitive, aspettarsi una risposta definitiva sulla "question of where the cognitive and the literary are situated vis-à-vis each other" (Adler e Gross 2002: 198) è davvero chiedere troppo.

Anche la nostra breve escursione attraverso la scienza cognitiva (nell'introduzione) dimostra che questa disciplina-ombrello non è meno diversificata al suo interno degli studi letterari, e che (proprio come gli studi letterari) è tenuta insieme da un oggetto di studio – o, piuttosto, da un set di problemi (la cognizione, il rapporto tra mente e cervello, la coscienza e così via). Ovviamente, non voglio minimizzare le difficoltà di percorrere la strada tra studi letterari e scienze cognitive – difficoltà a cui Adler e Gross e Jackson fanno bene ad allertarci. Ma non bisognerebbe neppure impantanarci in generalizzazioni troppo ampie, come quando Jackson sposta insensibilmente la sua attenzione dalla scienza cognitiva alla scienza in generale: "Science must have, at least compared to

literary study, well-defined, determinate objects in order to apply itself to their explanation” (2003: 198). Questa è certamente una pia illusione quando si tratta di scienze cognitive, che come sappiamo si sono occupate per anni del problema dei “qualia” – definiti da Dennett (permettetemi di citare ancora queste parole) “a tormented snarl of increasingly convoluted and bizarre thought experiments, jargon, in-jokes, allusions to putative refutations, ‘received’ results that should be returned to sender, and a bounty of other sidetrackers and time-wasters” (1991: 369). Nell’insieme, sembra preferibile assumere un profilo più basso ed esplorare le ramificazioni della relazione tra letteratura e cognizione senza adottare un approccio “top-down”, che è destinato – a mio avviso – ad arenarsi nelle complessità (e contraddizioni) di entrambi i campi, specie in questa fase iniziale degli studi letterari cognitivi. Dunque, in questo capitolo, sviluppando varie intuizioni contenute in capitoli precedenti di questo studio (in particolare l’1 e il 3), userò il concetto di esperienza come un punto di ingresso all’area in cui l’interpretazione letteraria confina con la scienza cognitiva – senza pretendere, però, che questa sia l’*unica* risposta possibile alla domanda di Jackson.

8.1 Impostando il problema

Gli ultimi vent’anni hanno visto un flusso continuo di studi sull’interpretazione, tra cui vale la pena ricordare *I limiti dell’interpretazione* (1990) di Umberto Eco, *On Interpretation* (1996) di Patrick Colm Hogan e *The Range of Interpretation* (2000) di Wolfgang Iser. A differenza di questi lavori, mi concentrerò su un aspetto fondamentale ma spesso trascurato dell’interpretazione: nell’affrontare problemi che vanno oltre il testo, essa colma il divario tra la finzione e la nostra esperienza reale (ho già alluso a questa questione nel capitolo 5, sostenendo che la finzionalizzazione del corpo virtuale del lettore è una delle strategie narrative che gli autori possono adottare per agevolare questo passaggio). Alcuni filosofi della letteratura che lavorano in un contesto analitico (Stein Haugom Olsen e Peter Lamarque – già menzionati nel capitolo 3 – e in particolare John Gibson) guideranno la mia argomentazione in questa sezione, preparando il resoconto dell’interpretazione che proporrò nella sezione 8.3.

Vorrei cominciare dalla visione dell’interpretazione delineata da Jackson (2003) nell’articolo discusso qui sopra. Come Iser (2000: 7), ma senza citarlo, Jackson evidenzia l’aspetto performativo

dell'interpretazione, definendola come “the testing of a hypothesis – a theory (in the literary, not the scientific sense) or approach or belief – by means of an experimental bringing together of the hypothesis with a text” (2003: 199). In un certo senso, dunque, l'interpretazione partecipa della natura del suo oggetto (un'opera letteraria) – e ciò la distingue nettamente dalla spiegazione scientifica, che si suppone essere pienamente indipendente dal suo oggetto. Ma come è possibile descrivere la natura delle opere letterarie? Non sono, scrive Jackson, “well-defined, determinate objects”, ma si nutrono della loro stessa indeterminatezza semantica (2003: 198). Ora seguiamo Jackson nella sua caratterizzazione del lavoro del critico letterario: “An interpretation is literary if it conjoins with the literary text so as to bring out in a determinate way the text's indeterminacy by revealing the critic's own account of literary meaning” (2003: 203). Ma cosa significa, per un'opera letteraria, avere un significato – o più significati? Jackson tace su questo punto, che rimanda invece – a mio avviso – a una questione centrale per la teoria dell'interpretazione.

Cerco di spiegarmi. A un livello, il significato delle frasi che compongono le opere letterarie non è affatto specificamente *letterario*, dal momento che è ancorato a un linguaggio pubblico, a un sistema intenzionale (si veda il capitolo 3). Aprioristicamente, la frase “That phase came directly after Sylvia's death – that horrible affair” potrebbe apparire in una conversazione, in un best seller, o in *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf (2000b [1925]: 85). Non c'è nulla di letterario nel significato linguistico di questa frase – o di qualunque altra frase tratta da un'opera letteraria. Chiaramente, allora, il significato letterario deve essere cercato a un altro livello, in genere al livello di un'intera opera. Non è raro – infatti – sentire parlare di “work meaning” (vedi per es. Stecker 2003). Tuttavia, già nel 1987, Stein Haugom Olsen ha mosso alcune critiche incisive a questo concetto: “literary works do not possess meaning producing features analogous to those possessed by metaphors, sentences, and utterances” (1987: 56). Ed ecco come Peter Lamarque riassume l'argomentazione di Olsen: “it is worth noting the oddity of speaking of the ‘meaning’ of a whole work. It is not clear what sense can be made of the question ‘what does *King Lear* mean?’ or indeed how the phrase ‘*Jane Eyre* means —’ might be completed” (2008: 169). Si potrebbe obiettare che le interpretazioni sono troppo complesse per entrare nello spazio vuoto dopo “*Jane Eyre* significa —”, ma che possono comunque essere considerate tentativi di recuperare o costruire (a seconda della teoria dell'interpretazione che

prediligiamo, costruttivista o intenzionalista) il significato di un'opera. Non ho difficoltà ad accettare questa obiezione, e come vedremo il mio resoconto si discosta in modo significativo da quello di Lamarque e Olsen; bisogna dar loro ragione, però, nell'ammettere che il significato di un'opera emerge dal significato delle parole e delle frasi che la compongono senza che sia possibile assimilarlo ad esso.

È questo scarto o differenza rispetto al significato linguistico ad indurre Olsen a mettere in discussione l'espressione "il significato di un'opera". Anche se decidiamo di conservarla, dobbiamo ricordare che il significato di un'opera è "significato" in un senso particolare – e un modo di caratterizzarlo è introducendo la nozione (cui ho già fatto riferimento nella prima parte) di "contenuto tematico" o "aboutness". Il significato di un'opera non è ciò che un'opera significa ma ciò di cui parla – in altre parole, i suoi temi e il modo in cui l'autore li affronta. Possiamo prendere ad esempio l'interpretazione classica di Hermione Lee di *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf, dove troviamo questo brano: "The party is the climax of the tension between two kinds of time in the novel. The strictly limited 'clock time', covering just over twelve hours, and impressed on the reader . . . at regular intervals, is combined with a continuous flowing of various consciousnesses (reflected by the fluid sentence structure) in which past, present and future are merged" (1977: 111). È facile inferire da queste parole che, secondo l'interpretazione di Lee, *Mrs. Dalloway* è un romanzo sul tempo, e che Woolf affronta questo tema contrapponendo due tipi di tempo. Lee arriva a questa conclusione descrivendo alcune delle caratteristiche dell'opera di Woolf, sia sul piano linguistico ("fluid sentence structure") sia sul piano dell'argomento ("the party")², e incorporandole nella sua argomentazione. Jackson ha ragione, dunque, sul fatto che l'interpretazione "conjoins with the literary text so as to bring out in a determinate way the text's indeterminacy by revealing the critic's own account of literary meaning" (2003: 203). In principio, un altro critico potrebbe caratterizzare diversamente la trattazione di Woolf del tempo in questo romanzo, offrendo un'interpretazione parzialmente diversa: per esempio, nella sua lettura di *Mrs. Dalloway*, Paul Ricoeur sostiene che il tempo dell'orologio

² Questo ci rimanda, ovviamente, alla distinzione di Lamarque tra "explication", "elucidation" e "interpretation" introdotta nel capitolo 3.

menzionato da Lee sia “plus complexe que le simple temps chronologique”, essendo il “temps de l’histoire monumentale, temps des figures d’Autorité” (1984: 159)³. Ricoeur stabilisce un collegamento tra il tempo dell’orologio e i rintocchi del Big Ben – che vede come un promemoria della scala monumentale della storia umana – mentre Lee sembra minimizzare l’importanza di questo collegamento: per lei, il tempo dell’orologio nel romanzo di Woolf non ha le connotazioni di autorità che gli assegna Ricoeur.

Ogni interpretazione, insomma, è sintonizzata a una “imaginative reconstruction” (Olsen 1987: 15) di un’opera, in cui alcune delle sue caratteristiche sono messe in evidenza a dispetto di altre, in un ritmo di “overreading” e “underreading” nella terminologia di Abbott (vedi Abbott 2008: 86-90). Il risultato è che la “aboutness” di un’opera non può essere identificata con il suo significato linguistico, visto che dipende dalla prospettiva che l’interprete assume sull’opera stessa (vedremo tra poco che “prospettiva” qui è quasi sinonimo di quello che ho chiamato “sfondo esperienziale”). Al contrario, il significato linguistico delle parole e delle frasi che compongono un testo letterario è in gran parte convenzionale. La maggior parte dei lettori sarebbe d’accordo, credo, sul significato linguistico della frase “That phase came directly after Sylvia’s death – that horrible affair”, mentre si possono assumere molte prospettive diverse sulla “aboutness” di questa frase – e a maggior ragione di intere opere come *Mrs. Dalloway*.

Nel complesso, come ho mostrato nel capitolo 3, la comprensione linguistica pone molti più limiti ai lettori che l’interpretazione. E c’è di più: non solo l’interpretazione punta a rivelare il contenuto tematico di un’opera letteraria, ma lo fa cercando di “aprire” il testo, mostrando perché è (o dovrebbe essere) rilevante per i lettori. Se il tempo non fosse un problema per noi, se non fossimo portati a fare domande sul tempo a causa della dimensione temporale della vita umana, dimostreremmo ben poco interesse per le concezioni del tempo implicate nel romanzo di Woolf. In altre parole: ciò che rende convincente un’interpretazione è sia il suo spiegare come funziona un’opera letteraria sia il suo presentare quell’opera sotto una luce che ci tocca da vicino o che risuona

³ “[Più] complesso del semplice tempo cronologico”, essendo il “tempo della storia monumentale, tempo delle figure d’Autorità” (1987: 177).

con la nostra esperienza. Questo ci riporta all'idea di Olsen – già esaminata nel capitolo 3 – secondo cui l'interpretazione è legata strettamente all'“interesse umano” di un'opera letteraria. Per citare ancora Olsen, nonostante la sua dubbia magniloquenza: “[the] salient feature of the great works of the Western literary tradition, the fact that one is most likely to mention if asked what is their distinctive feature, is their concern with ‘Mortal Questions’, to borrow the title from a book by Thomas Nagel – questions concerned with ‘mortal life: how to understand it and how to live it’” (1987: 67).

È facile sottovalutare questo aspetto dell'interpretazione, forse a causa della sua ovvietà. In un diverso contesto teorico, il narratologo Richard Walsh (2007) ha fatto alcune osservazioni intelligenti sulla “rilevanza” della finzione. Da un lato, seguendo il lavoro classico di Marie Louise Pratt (1977) sugli “speech acts” e il discorso letterario, Walsh collega la rilevanza con il concetto di “tellability” – che i narratologi hanno derivato dall'influente analisi della narrativa conversazionale di Labov (vedi per es. Labov e Waletzky 1967). In breve, la “tellability” di una storia è il suo essere degna di nota – la ragione per cui merita di essere raccontata e ascoltata (vedi per es. Baroni 2009). Ochs e Capps, per esempio, scrivono che “[a] highly tellable narrative of personal experience relates events of great interest or import to interlocutors” (2001: 34). Tornerò su questo punto nella sezione 8.3.2; per ora mi limito a notare che la spiccata somiglianza tra lo “human interest” (che, sostiene Olsen, caratterizza tutte le opere letterarie) e il concetto di “tellability” (che deriva dallo studio della narrativa conversazionale) sembra impedire di tracciare linee di demarcazione troppo nette tra letteratura e non letteratura.

Dall'altro lato, facendo riferimento al modello inferenziale-ostensivo della comunicazione di Sperber e Wilson (1995), Walsh argomenta che “fiction does not achieve relevance globally, at one remove, through some form of analogical thinking, but incrementally, through the implication of various cognitive interests or values that are not contingent upon accepting the propositional truth of the utterance itself” (2007: 30). Esplorerò una delle possibili conseguenze della parole di Walsh (il fatto che ogni lettura comporta un elemento di interpretazione, che le interpretazioni critico-letterarie portano allo scoperto) nella sezione 8.3.1. Per ora, vorrei osservare che la menzione, da parte di Walsh, dei “cognitive interests or values” ci riporta al problema del valore cognitivo della letteratura. Si tratta di un punto cruciale: dopo aver creato una connessione tra l'interpretazione e l'“interesse

umano” o la “rilevanza” delle opere letterarie, bisogna chiedersi perché mai le troviamo interessanti e se otteniamo un beneficio cognitivo dal relazionarci con esse. In altre parole: che tipo di conoscenza dà la letteratura? Chiaramente, non impariamo nessun nuovo fatto a proposito del tempo dal modo in cui Woolf tratta questo tema in *Mrs. Dalloway*. Al contrario, il tempo è qualcosa che conosciamo fin troppo bene, e sia il romanzo di Woolf che le interpretazioni di Lee e Ricoeur esaminate sopra danno per scontata questa familiarità. Inoltre, in termini di conoscenza proposizionale o concettuale, non c'è molto da imparare dall'idea (quasi banale da un punto di vista filosofico) che il tempo dell'orologio non procede a pari passo con il tempo della coscienza.

Perché, allora, le finzioni letterarie hanno un interesse cognitivo? Da dove viene la sensazione che le opere letterarie ci riguardano direttamente? In un libro recente intitolato *Fiction and the Weave of Life*, John Gibson ha proposto una soluzione elegante e ben argomentata a questo problema, perorando la causa di quello che chiama “literary humanism”: “the conviction, however imprecise and pre-theoretical, that works of literary fiction can illuminate reality” (2007: 13). Gibson propone una teoria a tutto tondo dell'interpretazione e della critica letteraria, riconoscendo esplicitamente il suo debito verso l'opera di Olsen e Lamarque. Il suo punto di partenza è l'idea che, a causa della loro natura finzionale, le opere letterarie non rappresentano né si riferiscono alla realtà: anche solo per questo, dunque, non sembrano avere i requisiti per produrre nuova conoscenza. La strategia di Gibson è di ridimensionare la tendenza a tracciare distinzioni troppo rigide tra realtà e finzione, mettendo in evidenza invece ciò che hanno in comune.

Presentando una critica di ispirazione wittgensteiniana ai concetti di rappresentazione e verità, Gibson richiama la nostra attenzione sulle basi socio-culturali della rappresentazione. La rappresentazione non è il misterioso atto metafisico con cui applichiamo parole al mondo, ma “a cultural activity, a matter of how we develop standards by building words upon our world” (2007: 65). Il nocciolo dell'argomentazione di Gibson è dunque che le opere letterarie, pur scansando la rappresentazione del mondo e la verità, si occupano degli standard e dei criteri attraverso cui la rappresentazione e la verità sono giudicate. Si pensi a un concetto come “tempo”, per esempio. Nella misura in cui il tempo è un fenomeno costruito culturalmente, si può dire che abbiamo bisogno di

criteri per “valutare” il tempo, cioè per stabilire come il tempo si relaziona ai valori implicati nell’esperienza umana.

Infatti, Gibson sottolinea che i criteri o gli standard non indicano soltanto cosa conta come rappresentazione, ma anche come e perché una rappresentazione *conta* (come e perché ci riguarda in quanto esseri umani). Così, i criteri e gli standard hanno un carattere assiologico, hanno a che fare con i valori affermati e propagati da una cultura. In un certo senso, Gibson aggiunge, c’è un’analogia tra le storie letterarie e le risposte morali: entrambe sono intimamente connesse non solo con la conoscenza di un evento, ma anche con il riconoscimento del suo significato, di ciò che c’è in gioco in esso. In sostanza, possiamo vedere la letteratura come un’esplorazione della dimensione assiologica dell’esperienza umana; essa usa come punto di partenza la nostra familiarità con varie forme di conoscenza concettuale o proposizionale e la intesse “into the fabric of the social . . . [giving] testament to the bond between our words, our concepts, and the concrete body of our culture” (2007: 120). Questa familiarità corrisponde, come sarà chiaro, a quello che ho chiamato lo sfondo esperienziale del lettore nel capitolo 1 e altrove in questo lavoro. Per tornare al tema del tempo in *Mrs. Dalloway*: anche se leggere questo romanzo ci dà ben poche nuove conoscenze concettuali sul tempo, ci consente di approfondire la nostra comprensione di come il tempo può essere intrecciato con o incorporato in esperienze vissute, diventando un campo di battaglia per valori e visioni del mondo divergenti. Gli eventi e gli esistenti principali di *Mrs. Dalloway* possono anche non avere una controparte nel mondo reale, ma ciò non impedisce al romanzo di affrontare problemi assolutamente reali e tangibili – e anzi di dare profondità e complessità alla nostra esperienza. In questo senso, non posso che essere d’accordo con l’idea di Eileen John secondo cui la letteratura è “a source of cognitive stimulation” (2005: 331).

Analogamente, nella sua lettura di *Mrs. Dalloway* Ricoeur ha dato grande risalto alla sua esperienzialità, sostenendo che questo romanzo traccia delle “variations imaginatives” (variazioni immaginative) sulla nostra esperienza del tempo – “[variations] offertes à la lecture en vue de refigurer la temporalité ordinaire” (1984: 152)⁴. Come Gibson, Ricoeur insiste sui valori con cui

⁴ “[Variazioni] offerte alla lettura al fine di rfigurare la temporalità ordinaria” (1987: 169).

l'esperienza del tempo dei personaggi è intrecciata: "Cette expérience, à son tour, fait face, dans un rapport complexe et instable, au temps monumental, lui-même issu de toutes les connivences entre le temps des horloges et les figures d'Autorité" (1984: 167)⁵. Le parole di Ricoeur rimandano a una delle funzioni dell'interpretazione (e della critica letteraria in generale) secondo il resoconto di Gibson: quella di ricavare l'interesse umano delle opere letterarie, infondendo loro vita e costruendo ponti tra la finzione e la realtà. "Our literary-critical practices – Gibson conclude – have a role to play in fleshing out our sense of human culture – of the meaning, of the significance, of various human practices and experiences" (2007: 143). Gli approcci analitici all'interpretazione che ho delineato in questa sezione, e in particolare il libro di Gibson, forniscono le basi del mio tentativo di ricongiungere interpretazione ed esperienza nella sezione 8.3.

8.2 Aprire l'esperienza

Fino ad ora abbiamo seguito una strada che ci ha portato dall'interpretazione letteraria all'esperienza, attraverso i concetti di "interesse umano" e "rilevanza" delle opere letterarie. La visione di Gibson, secondo cui la letteratura si occupa degli standard e dei criteri attraverso cui le rappresentazioni linguistiche e culturali sono giudicate mi ha consentito di spiegare perché proviamo interesse per le opere di finzione: la letteratura mette in campo i valori in cui ci imbattiamo nella nostra esperienza quotidiana. In questa sezione, vorrei accostare il problema dell'esperienzialità dell'interpretazione dalla direzione opposta: mi muoverò dall'esperienza all'interpretazione, in modo da evidenziare i punti di continuità tra il nostro relazionarci al mondo e alle opere letterarie. Dopo aver mostrato che anche fare esperienza del mondo significa produrre senso, l'idea che l'interpretazione della letteratura sia legata strettamente all'esperienza apparirà meno peregrina:

⁵ "Questa esperienza, a sua volta, si pone di fronte, con un rapporto complesso e instabile, al tempo monumentale, a sua volta derivato da tutte le connivenze tra il tempo degli orologi e le figure d'Autorità" (1987: 186).

l'esperienza e l'interpretazione costituiscono una "terra di mezzo" tra la letteratura e la realtà⁶. Ed è a questo punto che le scienze cognitive entrano in gioco.

Dopo aver fatto il punto sull'esperienza di base attraverso l'enattivismo (nella sezione 8.2.1), mi rivolgerò alla filosofia di uno dei predecessori dell'enattivismo, Martin Heidegger, nella sezione 8.2.2: l'idea di Heidegger che la comprensione è una caratteristica strutturale del nostro essere-nel-mondo mi consentirà di approfondire la concezione enattivista dell'esperienza come produzione di senso⁷. Infine, nella sezione 8.2.3 passerò all'esperienza di livello più alto, culturale e costruita narrativamente, per sostenere che l'interscambio tra esperienza e interpretazione è messo in luce dal ruolo che le storie – in quanto strumenti per produrre senso – hanno nello strutturare la nostra esperienza.

8.2.1 L'esperienza di base come produzione di senso: Enattivismo

Come abbiamo visto nell'introduzione e nel capitolo 4, il modello computazionale della mente (che era alla base della scienza cognitiva di prima generazione, influenzata dall'intelligenza artificiale) è intrinsecamente dualistico, dal momento che vede "world and cognizing being . . . as separate systems linked through the intermediary of internally manipulated representations" (Torrance 2005: 359). Al contrario, gli enattivisti ritengono che l'esperienza di base consista in una esplorazione pratica e corporea del mondo, e dunque che non richieda nessun tipo di rappresentazione interna. Ciò che è anche più importante per noi, gli enattivisti sottolineano che "living itself is a cognitive process – a process whereby a living being creates and maintains its own domain of meaningfulness"

⁶ In questo senso, il mio concetto di "esperienzialità" si avvicina a quello che Federico Bertoni ha chiamato "realismo cognitivo". Bertoni lo presenta – attraverso "metafore tanto suggestive quanto imperfette" – come "un guado, una terra di mezzo, uno spazio di transizione (e di transcodificazione) tra universi non omogenei – mondo e linguaggio, empiria e simbolo, esperienza e scrittura" (2007: 313).

⁷ Non mi soffermerò su questo punto qui, ma l'opera tarda di Ludwig Wittgenstein sulla filosofia della psicologia potrebbero rafforzare la mia argomentazione a proposito del legame tra esperienza e interpretazione: "The question whether what is involved is a seeing or an act of interpreting arises because an interpretation becomes an expression of experience", scrive Wittgenstein (1980: I:§20; vedi anche Schulte 1993: cap. 5).

(Torrance 2005: 359). Per le forme di vita più elementari, il senso è il raggiungimento di uno scopo – per esempio, la riproduzione: “what something means, or is meant for, or is meant to do has to do with its purpose”, scrive Ruth Millikan (2004: ix) in una delle formulazioni del suo approccio biosemantico alla cognizione (che ha notevoli analogie con l’enattivismo).

Ma dal momento che gli scopi di un organismo possono essere raggiunti solo attraverso ripetuti contatti con l’ambiente (si ricordi la descrizione della “live creature” di Dewey nel capitolo 2), il senso – insistono gli enattivisti – scaturisce esclusivamente nell’interazione. Si consideri questo brano fondamentale da *The Embodied Mind* (già citato nell’introduzione) in cui Varela, Thompson e Rosch descrivono il funzionamento dell’accoppiamento strutturale tra un automa cellulare di loro invenzione (Bittorio) e il suo ambiente:

[Over] time this coupling selects or enacts from a world of randomness a domain of distinctions . . . that has relevance for the structure of the system. In other words, on the basis of its autonomy the system selects or enacts a domain of significance.

We use these words *significance* and *relevance* advisedly, for they imply that there is some kind of interpretation involved in the encounters. In the case of Bittorio, this interpretation is obviously a far cry from the kinds of interpretation that depend on experience. Nevertheless, we can say that a minimal kind of interpretation is involved, where *interpretation* is understood widely to mean the enactment of a domain of distinctions out of a background. (1991: 155-156)

Come ho già sottolineato, Varela, Thompson e Rosch riconoscono a chiare lettere il loro debito verso l’ermeneutica continentale, in particolare Heidegger e Gadamer – ed è un fatto sorprendente, data la tradizionale alleanza tra le scienze cognitive e la filosofia analitica angloamericana. Infatti, come vedremo nella prossima sezione, l’idea che l’interpretazione emerga sempre da uno sfondo di comprensione è fondamentale per l’ermeneutica di Heidegger. In più, c’è un chiaro parallelismo tra la nozione enattivista di “accoppiamento strutturale” (“structural coupling”) e quella heideggeriana di “essere-nel-mondo” – benché, ovviamente, Heidegger si interessi esclusivamente al Dasein, all’essere umano, e al suo coinvolgimento nel mondo in cui è gettato.

Anche per Heidegger questo coinvolgimento è sempre già carico di “Bedeutung” (“significato”) e “Bewandtnis” (termine di difficile traduzione, ma che è possibile rendere con “rilevanza”): “[Die Auslegung] wirft nicht gleichsam über das nackte Vorhandene eine ‘Bedeutung’ und beklebt es nicht mit einem Wert, sondern mit dem innerweltlichen Begegnenden als solchem hat es je schon eine im Weltverstehen erschlossene Bewandtnis, die durch die Auslegung herausgelegt wird” (1967: 150)⁸.

È notevole che pensatori provenienti da ambienti così diversi siano arrivati a conclusioni simili a proposito del legame tra esperienza e produzione di senso. Va da sé che, mano a mano che ci muoviamo da forme di vita elementari a esseri umani, la complessità dei mondi di queste creature aumenta esponenzialmente. Ma l’affermazione di Varela, Thompson e Rosch che fare esperienza significa produrre senso è pur sempre valida – ed è per questo che considero il pensiero enattivista particolarmente adatto a impostare il problema dell’esperienzialità dell’interpretazione letteraria. C’è continuità tra pratiche socio-culturali di produzione di significato e il senso corporeo che emerge dal nostro accoppiamento strutturale con un ambiente⁹.

8.2.2 Dal coinvolgimento pratico all’interpretazione: L’essere-nel-mondo di Heidegger

Molte delle mosse teoriche dell’enattivismo sono state anticipate da Heidegger in *Sein und Zeit*. Il pedigree filosofico di Heidegger può essere ricondotto alla fenomenologia di Husserl da un lato e all’ermeneutica di Schleiermacher e Dilthey dall’altro. In un certo senso, Heidegger incrocia le due tradizioni filosofiche ponendo l’interpretazione al centro della sua indagine fenomenologica. Gadamer stesso descrive il metodo di Heidegger come segue: “He interpreted the temporal structure of *Dasein* as the movement of interpretation such that interpretation doesn’t *occur* as an activity in the course of life, but *is* the form of human life. Thus, we are interpreting by the very energy of our life,

⁸ “[L’interpretazione] non riveste la nudità della semplice-presenza di una specie di ‘significato’ e non la tappezza di valori; ciò che incontriamo nel mondo è già sempre in una rilevanza (aperta nella comprensione del mondo); tale rilevanza è fatta emergere mediante l’interpretazione” (1976: 190-191, traduzione modificata).

⁹ Attingendo a una diversa tradizione filosofica (il pragmatismo di William James e John Dewey), Johnson (2007) è arrivato alla stessa conclusione. Come vedremo nel prossimo capitolo, questa è una delle idee fondanti della linguistica cognitiva (vedi per es. Evans e Green 2006: 44-48).

which means ‘projecting’ in and through our desires, wishes, hopes, expectations, as well as in our life-experience; and this process culminates in its expression by means of speech” (Gadamer e Ricoeur 1982: 302, corsivo nell’originale).

Non dovremmo, però, commettere l’errore di leggere l’idea di Heidegger che l’esperienza umana è essenzialmente interpretativa in senso intellettualistico. Siamo propensi a considerare l’interpretazione (in tutte le sue manifestazioni) come un’attività concettuale, fondamentalmente distante dal nostro relazionarci pratico al mondo, mentre Heidegger la vedeva come uno sviluppo della comprensione pratica che applichiamo al mondo (e questo è, ovviamente, un altro punto di contatto tra Heidegger e gli enattivisti). Heidegger distingue attentamente tra l’interpretazione accademica (in tedesco, “Interpretation”) e l’interpretazione quotidiana (“Auslegung”, letteralmente “esposizione”), benché questa differenza semantica vada persa in traduzione (vedi Dreyfus 1991: 195). Ma il punto è che secondo Heidegger l’interpretazione in senso accademico deriva dall’interpretazione quotidiana, la quale a sua volta deriva dalla nostra comprensione pratica (“Verstehen”) del mondo.

Come funziona questa doppia trasformazione? Si considerino le famose parole di Heidegger a proposito del martello: “*mit diesem Zuhandenen, das wir deshalb Hammer nennen, hat es die Bewandnis beim Hämmern, mit diesem hat es seine Bewandnis bei Befestigung, mit dieser bei Schutz gegen Unwetter; dieser ‘ist’ um-willen des Unterkommens des Daseins, das heißt, um einer Möglichkeit seines Seins willen*” (1967: 84, corsivo nell’originale)¹⁰. L’idea citata sopra di Millikan secondo cui il significato ha a che fare con lo scopo riecheggia l’analisi di Heidegger. Quello che Heidegger sta dicendo qui è che usare un martello significa capire che ruolo i martelli hanno all’interno di un progetto umano in corso – per esempio, l’autoconservazione. Questa è la “rilevanza” (“Bewandnis”) del martello.

¹⁰ “Questo utilizzabile che noi chiamiamo martello ha a che fare con il martellare, il martellare ha a che fare con il costruire, il costruire ha a che fare con il riparo contro le intemperie. Il riparo è fatto in vista del Dasein che vi si ripara, cioè di una possibilità del suo essere” (1976: 113, traduzione modificata).

Dunque, vale la pena sottolineare due caratteristiche della comprensione che entra nella nostra esperienza quotidiana del mondo: da un lato, si tratta di una comprensione pratica; è un fatto di “knowing-how”, non di “knowing-that” (o conoscenza proposizionale)¹¹. Heidegger sottolinea infatti che “Wir gebrauchen zuweilen . . . den Ausdruck ‘etwas verstehen’ in der Bedeutung von ‘einer Sache vorstehen Können’, ‘ihr gewachsen sein’, ‘etwas können’” (1967: 143)¹². Dall’altro lato, la comprensione è legata strettamente alla struttura temporale del Dasein, e in particolare al suo bisogno di proiettarsi nel futuro. “Im Verstehen liegt existenzial die Seinsart des Daseins als Sein-können. Dasein ist nicht ein Vorhandenes, das als Zugabe noch besitzt, etwas zu können, sondern es ist primär Möglichsein” (1967: 143)¹³. Ecco come Stephen Mulhall esemplifica questo punto: “living as a carpenter means continually projecting oneself in a certain way. One is at present a carpenter because one projected oneself onto that possibility in the past, and in the absence of such continued projection, the present substance of one’s existence as a carpenter would dissolve” (1996: 83).

Finché la nostra interazione con il mondo procede senza intoppi, capiamo le nostre possibilità di interazione in modo pre-riflessivo. Non presto attenzione alla maniglia mentre la giro per aprire la porta; lo faccio e basta, dimostrando di conoscere la funzione e il funzionamento delle maniglie. Eppure, quando qualcosa disturba il flusso del nostro relazionarci pratico al mondo (per esempio, quando mi si rompe in mano la maniglia), l’interpretazione nel senso di “Auslegung” ha luogo. “Das Zuhandene kommt *ausdrücklich* in die verstehende Sicht” (Heidegger 1967: 148)¹⁴. In altre parole,

¹¹ All’interno della tradizione analitica, David Lewis (1999) – sulla scia di Gilbert Ryle (2002 [1949]) – è stato tra i primi a difendere la tesi secondo cui l’esperienza consiste in conoscenza pratica (e non proposizionale o concettuale) nella sua formulazione della famosa “Ability Hypothesis”.

¹² “[Usiamo] sovente l’espressione ‘comprendere qualcosa’ nel senso di ‘essere in grado di affrontare qualcosa’, di ‘essere capace di’, di ‘saperci fare’” (1976: 182).

¹³ “Il modo di essere del Dasein in quanto poter-essere consiste essenzialmente nella comprensione. L’esserci non è una semplice-presenza che, in più, possiede il requisito di potere qualcosa, ma, al contrario, è prima di tutto un esser-possibile” (1976: 183, traduzione modificata).

¹⁴ “L’utilizzabile [ciò che è disponibile come possibilità] accede *esplicitamente* alla visione comprendente” (1976: 189).

diventiamo consapevoli in modo riflessivo dello scopo delle cose: per esempio, cominciamo a vedere le maniglie come strumenti per aprire le porte (Dreyfus 1991: 196). Ma mentre attira la nostra attenzione sullo scopo delle cose, l'interpretazione "[also] lays bare the structures of understanding", la sua natura pratica e proiettiva, rivelando così "something about every aspect of Dasein's existence in the world" (Mulhall 1996: 88). In particolare, l'interpretazione scopre la gettatezza del Dasein, il suo appartenere a un mondo condiviso con pratiche sociali e culturali (o "progetti") preesistenti. Per ritornare all'esempio del falegname di Mulhall, se sono un falegname ma ho l'impressione che questo mestiere non faccia per me, posso fermarmi e considerare altre possibilità, esponendole (ecco il significato letterale di "auslegen") o interpretandole. Facendo così, però, porterò anche alla luce i miei obiettivi personali e i progetti condivisi di cui, in quanto essere umano, faccio parte.

Questa struttura si riflette nell'interpretazione accademica ("Interpretation"): per Heidegger nessuna interpretazione è del tutto libera da pregiudizi e preconcetti, dal momento che questi pregiudizi e preconcetti costituiscono lo sfondo di comprensione contro cui si proietta l'interpretazione. Si tratta, ovviamente, della versione heideggeriana del circolo ermeneutico: "Das Entscheidende ist nicht, aus dem Zirkel heraus-, sondern in ihn nach der rechten Weise hineinzukommen. Dieser Zirkel des Verstehens ist nicht ein Kreis, in dem sich eine beliebige Erkenntnisart bewegt, sondern er ist der Ausdruck der existenzialen *Vor-struktur* des Daseins selbst" (1967: 153, corsivo nell'originale)¹⁵. Nell'insieme, per Heidegger l'interpretazione accademica (inclusa l'interpretazione letteraria) è basata sull'interpretazione quotidiana, che a sua volta è un tentativo di gettare luce sulla comprensione pratica e pre-riflessiva che caratterizza il nostro rapportarci quotidiano al mondo – in una parola, la nostra esperienza. Non è difficile vedere una relazione diretta tra questo sfondo di comprensione e gli standard e i criteri (o, più semplicemente, i valori esperienziali) che, secondo Gibson, l'interpretazione ha la funzione di rivelare nelle opere letterarie. Esplorerò questa connessione più in dettaglio nella sezione 8.3. Per ora, spero di aver

¹⁵ "L'importante non sta nell'uscir fuori del circolo, ma nello starvi dentro nella maniera giusta. Il circolo della comprensione non è un semplice cerchio in cui si muova qualsiasi forma di conoscere, ma l'espressione della *pre-struttura* propria del [Dasein] stesso" (1976: 194).

mostrato che c'è un elemento di comprensione nella nostra interazione pratica con il (o esperienza del) mondo. Nella prossima sezione, cercherò di rafforzare il legame tra esperienza e interpretazione sostenendo che le storie sono *sia* parte integrante della nostra esperienza *che* strumenti per produrre senso.

8.2.3 Narrativa, esperienza e produzione di senso

Cercherò qui di distinguere due filoni all'interno della letteratura scientifico-cognitiva sui rapporti tra narrativa e mente. Il primo mette in relazione la narrativa con l'esperienza umana e include la produzione tarda di Bruner sulla narrativa, la teoria della coscienza di Dennett, e la "Narrative Self-Constitution View" di Marya Schechtman. Come ho già anticipato nell'introduzione e altrove in questo lavoro, questi autori sostengono che la narrativa, in quanto pratica socio-culturale, abbia un ruolo nella costruzione dell'esperienza umana e del suo soggetto, il sé. L'altro filone di ricerca è incentrato sull'idea che la narrativa è uno strumento per la produzione di senso; ha radici nella scienza cognitiva (ancora Bruner, la "Narrative Practice Hypothesis" di Hutto), ma è stato accolto anche da narratologi come David Herman e Richard Walsh. Dopo aver separato questi filoni, li ricongiungerò per mostrare che questa doppia prospettiva sulla narrativa (come costitutiva della nostra esperienza e come strumento per produrre senso) rende più convincente l'argomentazione per il legame tra esperienza e interpretazione. Come cercherò di mostrare nella sezione 8.3, una delle ragioni per cui l'interpretazione può colmare il divario tra esperienza del mondo reale e finzione è che entrambe sono intessute di narrativa.

Due delle prime e più influenti formulazioni dell'idea che le storie hanno un ruolo nella costruzione della nostra esperienza sono quelle di Bruner (1990; 1991; vedi 2003) e di Dennett (1991: 412-430; 1992). Nonostante la diversità delle loro impalcature teoriche e dei loro obiettivi, entrambi gli studiosi sostengono che il sé – il soggetto dell'esperienza – ha una relazione privilegiata con la narrativa. Quello su cui dissentono è la natura precisa di questa relazione. La proposta di Bruner riguarda la funzione della narrativa nella *costruzione* dell'esperienza: "we organize our experience and our memory of human happenings mainly in the form of narrative – stories, excuses, myths, reasons for doing and not doing, and so on", scrive in un articolo su "The Narrative Construction of

Reality” (1991: 4). Altrove, Bruner dichiara che il sé è sia il narratore che il protagonista delle storie che racconta, e che queste “constructions” del sé sono “constrained [both] by the events of a life [and] by the demands of the story the teller was in process of constructing” (1990: 120). Parlare di “costruzione” presuppone che ci sia *già* un’esperienza che preesiste all’ordine narrativo (nei capitoli 1, 3 e 6 ho identificato questa esperienza con la nostra consapevolezza pre-riflessiva del nostro corpo). D’altra parte, come abbiamo visto nei capitoli 3 e 6, la proposta di Dennett è più radicale: la nostra esperienza è costituita *totalmente* dalle storie che raccontiamo agli altri e a noi stessi. Il risultato è che i nostri “strings or streams of narrative issue forth *as if* from a single source . . . 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: 418).

Infine, la “Narrative Self-Constitution View” di Schechtman (1996: 93-135; 2007) cerca di trasformare le intuizioni di Bruner e Dennett in un resoconto dettagliato delle relazioni tra il sé e la narrativa. L’idea fondamentale del suo approccio è che “we constitute ourselves as persons by forming a narrative self-conception according to which we experience and organize our lives. . . . What this means more specifically is that we experience the present in the context of a larger life-narrative” (2007: 162). Rispondendo ad alcune delle obiezioni che Galen Strawson (2004) ha mosso alla visione narrative del sé, Schechtman sostiene che le storie ci costituiscano sia come persone, rendendoci responsabili dei nostri atti pubblici, sia come soggetti, assicurando la continuità della nostra esperienza. Benché le storie che gravitano intorno alla nostra persona possano anche non corrispondere alle storie del nostro sé, Schechtman vede grandi vantaggi nel cercare di far coincidere il più possibile questi due tipi di racconti. Ovviamente, non è necessario entrare nei dettagli di nessuna di queste teorie. La mia intenzione non è di sostenere una versione della visione narrativa del sé a discapito delle altre, ma piuttosto di mostrare che ci sono ottime ragioni per credere che la narrativa abbia davvero un ruolo nel dare struttura alla nostra esperienza vissuta – anche se non seguirei Dennett nel dichiarare che il sé è un’illusione creata dalla narrativa, come ho argomentato nei capitoli precedenti.

Il secondo filone di ricerca che vorrei esaminare qui suggerisce che le storie sono strumenti, dispositivi protesici per produrre senso. Questa tesi è stata avanzata da Herman nel suo “Stories as a

Tool for Thinking” (2003): “Stories provide crucial representational tools for facilitating humans’ efforts to organize multiple knowledge domains” (2003: 165). Attingendo a diverse fonti, tra cui l’ipotesi della “cognizione estesa” di Hutchins (1995), Herman sostiene che la narrativa possa svolgere varie funzioni cognitive, per esempio segmentare (“chunking”) l’esperienza, stabilire relazioni causali tra gli eventi e regolare il comportamento umano. Il saggio di Herman esamina sistematicamente e giustifica l’idea che le storie ci consentono di capire il mondo imponendo un ordine narrativo su di esso – un’idea ben illustrata dalle parole famose di Robert Musil:

. . . fiel ihm ein, daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: “Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!” Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen, wie ein Mathematiker sagen würde, was uns beruhigt; die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten “Faden der Erzählung”, aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht. . . . Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. . . . sie lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen “Lauf” habe, irgendwie im Chaos geborgen. (1981 [1930/1942]: 650)¹⁶

¹⁶ “. . . gli venne in mente che la legge di questa vita a cui si aspira oppressi sognando la semplicità non è se non quella dell’ordine narrativo, quell’ordine normale che consiste nel poter dire: ‘Dopo che fu successo questo, accadde quest’altro’. Quel che ci tranquillizza è la successione semplice, il ridurre a una dimensione, come direbbe un matematico, l’opprimente varietà della vita; infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò che è avvenuto nel tempo e nello spazio! . . . Nella relazione fondamentale con se stessi, quasi tutti gli uomini sono dei narratori. . . . a loro piace la serie ordinata dei fatti perché somiglia a una necessità, e grazie all’impressione che la vita abbia un ‘corso’ si sentono in qualche modo protetti in mezzo al caos” (1957: 629-630).

Più recentemente, commentando il saggio di Herman, Walsh ha sottolineato che, se le storie non finzionali sono strumenti per produrre senso, allora produrre senso a partire dalle storie finzionali (interpretarle) è “making sense of sense-making” (2007: 106). Infatti, la linea di fondo del resoconto della finzionalità di Walsh è che la conoscenza impartita dalle storie di finzione è “not primarily specific knowledge of what is (or was), but of how human affairs work, or, more strictly, of how to make sense of them – logically, evaluatively, emotionally” (2007: 36). Leggere testi di finzione è un esercizio cognitivo che punta a migliorare le nostre capacità di comprensione narrativa – il genere di comprensione che applichiamo al mondo quando riconosciamo un “pattern” narrativo nei suoi eventi ed esistenti. Benché l’argomentazione di Walsh non sia basata sulla teoria evoluzionistica, si avvicina alle idee di studiosi come Paul Hernadi (2002) e Brian Boyd (2009), che hanno sostenuto che le storie finzionali possono conferire un vantaggio evolutivo a chi le racconta e le ascolta. La finzione, spiega Boyd, “does not *establish* but does *improve* our capacity to interpret events. It preselects information of relevance, prefocuses attention on what is strategically important, and thereby simplifies the cognitive task of comprehension. . . . Fiction aids our rapid understanding of real-life social situations, activating and maintaining this capacity at high intensity and low cost” (2009: 192-193). Per finire, come ho mostrato nella sezione 0.2.1, Daniel D. Hutto ha sviluppato una “Narrative Practice Hypothesis”, suggerendo che le storie hanno un ruolo importante nell’acquisizione da parte dei bambini di una “folk psychology” (2007: 44; vedi 2008). Tutti questi approcci convergono sull’idea che le storie (finzionali e non finzionali) sono strumenti sofisticati per interpretare il mondo con cui interagiamo.

Questa veloce rassegna della letteratura su due aspetti cruciali del nostro relazionarci alla narrativa indica che le storie partecipano alla costruzione dell’esperienza per via della loro capacità di suddividere in unità maneggevoli, organizzare e strutturare causalmente il flusso delle nostre vite. Il risultato è che non si può distinguere nettamente la storia “esterna” del proprio coinvolgimento nel mondo dalla costituzione “interna” della propria esperienza e del sé: secondo una visione externalista, raccontare una storia su di me significa raccontare una storia sul mio accoppiamento strutturale con il mondo, sul modo in cui ho tracciato un percorso attraverso un mondo che mi pre-esiste, in cui sono stato “gettato”, come direbbe Heidegger.

Inoltre, facendo leva sulle argomentazioni avanzate in precedenza, possiamo anche sottolineare che le storie – in quanto artefatti interpretativi – si rivelano fondamentali nel costruire la nostra esperienza perché l’esperienza è, essenzialmente, interpretativa. Seguendo Varela, Thompson e Rosch, ho sostenuto che c’è sempre un elemento di comprensione nell’interazione tra gli organismi e l’ambiente – anche per le creature più elementari, il mondo appare saturo di possibilità di significato. Heidegger sottolinea che usare strumenti (nel suo lessico “Zeug”, cioè equipaggiamento) comporta una comprensione pratica e un senso dello scopo delle nostre azioni e dei progetti più ampi a cui partecipiamo. In un certo senso, le storie appartengono alla nostra valigetta degli attrezzi cognitivi: sono dispositivi protesici che ci consentono – proprio come altri strumenti, ma con un livello di dettaglio più alto, grazie alla sofisticatezza del linguaggio umano – di interpretare il mondo e, contemporaneamente, noi stessi, tessendo il filo del senso e avvolgendolo intorno al nostro sé. In un saggio su “Meaning Making and the Mind of the Externalist”, R. A. Wilson ha difeso la tesi secondo cui “external cognitive resources often play the same or similar functional roles in the detection and creation of meaning as do internal cognitive resources, or complement, compensate for, or enhance those roles” (2010: 175). La conclusione che abbiamo raggiunto in questa sezione è ancora più radicale di quella di Wilson, dal momento che le storie – risorse cognitive esterne – sembrano essere entrate, nel corso della nostra storia culturale, e sembrano entrare, a un certo punto del nostro sviluppo ontogenetico, nella costruzione della parte più intima della nostra esperienza, il soggetto. Il nostro coinvolgimento nella realtà, il nostro essere-nel-mondo nella terminologia heideggeriana, è sostenuto *anche* da fili narrativi: proprio come Luzhin, ma meno ciecamente di lui, facciamo esperienza del mondo attraverso i “patterns” narrativi che la nostra familiarità con la narrazione ci consente di identificare nella nostra vita e nelle vite altrui.

È contro *questo* sfondo di comprensione che l’interpretazione letteraria – l’interpretazione di un sottoinsieme di storie (in genere finzionali) cui viene attribuito un valore estetico – ha luogo. Nelle prossime pagine, vorrei esplorare le implicazioni di questa idea, incorporando il legame concettuale tra esperienza e interpretazione in una teoria dell’interpretazione letteraria. Ovviamente, non ho ambizione di offrire una teoria esaustiva dell’interpretazione: mi soffermerò esclusivamente sulla sua implicazione nell’esperienza che il lettore fa delle opere letterarie. Ciò significa spiegare come

funziona l'interpretazione (sezione 8.3.1) e perché le opere letterarie sono speciali per quanto riguarda l'esperienzialità (sezione 8.3.2).

8.3 La base esperienziale dell'interpretazione

8.3.1 Rivelare e ristrutturare lo sfondo esperienziale

Torniamo per un attimo alla narratologia “naturale” di Fludernik. Ho criticato ripetutamente Fludernik per aver isolato l'esperienzialità unicamente al livello della storia, come se potesse essere una caratteristica “autonoma” dei testi – mentre, a mio avviso, l'esperienzialità emerge nella relazione immaginativa tra lettori e testi. In sostanza, ho messo in discussione la priorità assegnata da Fludernik all'esperienzialità *rappresentata*: le storie presentano le esperienze dei personaggi, ma solo nel senso che invitano i lettori a vivere esperienze che *attribuiscono* ai personaggi. Eppure, Fludernik sembra descrivere accuratamente il funzionamento dell'esperienzialità: “Experientiality *includes* this sense of moving with time, of the *now* of experience, but this almost static level of temporal experience is supplemented by more dynamics and evaluative factors” (1996: 29). L'insistenza di Fludernik sull'aspetto valutativo o assiologico dell'esperienzialità dei testi è perfettamente allineata alle idee che ho esposto nelle sezioni precedenti: l'interpretazione ha a che fare con la rilevanza di un testo (sezione 8.1) e l'esperienza comporta sempre un elemento di comprensione che può portare all'interpretazione (sezione 8.2). Ancora una volta, però, dobbiamo ricordare che questa “comprensione” non ha solo a che fare con i concetti, ma anche con le nostre valutazioni (emotive e intellettuali) dell'esperienza. “After-the-fact evaluations become important as a means of making narrative experience relevant to oneself and to others”, aggiunge Fludernik (1996: 29).

Dal momento che qualsiasi esperienza contiene, *in nuce*, un'interpretazione, le esperienze immaginative che viviamo relazionandoci alle storie hanno sempre una dimensione valutativa o assiologica. Non si può negare che leggere un testo narrativo significa comprenderlo al livello locale, processando le parole e le frasi di cui è composto (nel caso di storie trasmesse linguisticamente). In principio, è possibile distinguere questo genere di comprensione *linguistica* dall'interpretazione (vedi capitolo 3) – che, come ho mostrato nella sezione 8.1, si concentra sulla “rilevanza” o “interesse umano” di un testo. Eppure, nella pratica concreta della lettura, le due attività sono intrinsecamente

legate: procedendo attraverso un testo, i lettori hanno sempre un'idea (per quanto imprecisa, e in costante evoluzione) della rilevanza o dell'interesse del testo che stanno leggendo. Nella parole di Walsh, “the investment of interpretative effort in the process of reading a fiction requires an ongoing sense of relevance” (2007: 31). Si può dire che un'interpretazione, in senso critico-letterario, è un tentativo di trasformare questa vaga idea di rilevanza in una vera e propria argomentazione sull'interesse umano di una storia.

Dunque, dobbiamo distinguere lo sforzo interpretativo che tutti i lettori compiono nel loro relazionarsi alle storie dalla pratica accademica dell'interpretazione, ma al tempo stesso sottolineare la loro continuità. Come abbiamo visto nel capitolo 1, l'esperienza fornita dalle storie può ristrutturare il nostro sfondo esperienziale. Estrarre la rilevanza (o “tellability”, secondo la terminologia di Labov) dalle storie con cui ci relazioniamo ci può spingere a riconsiderare (o, letteralmente, ri-valutare) intere porzioni della nostra esperienza passata, incidendo in modo significativo sulla nostra visione del mondo. Va da sé che non tutte le storie sono identiche sotto questo aspetto, ed ecco perché ha senso distinguere tra le storie letterarie e quelle non letterarie (tornerò su questo punto nella prossima sezione). In generale, il gesto con cui ci apriamo alle storie segnala la nostra volontà di essere toccati, sia nel senso emotivo che nel senso cognitivo, dalle storie stesse. La spiegazione di questa disponibilità potrebbe risiedere nel valore di sopravvivenza delle storie raccontate dai nostri antenati, che – possiamo immaginare – avevano conseguenze dirette sia per il narratore che per gli ascoltatori (vedi Scalise Sugiyama 2001a; 2001b). Se qualcuno annunciava di aver avvistato alcuni membri di un gruppo ostile a breve distanza dal villaggio, l'intera comunità provava un interesse immediato per la storia, che poteva fare la differenza tra la vita e la morte.

Anche oggi, risposte emotive come la commozione per la morte di un personaggio sono segni rivelatori di interesse umano: la nostra vita può non essere in pericolo, ma i valori implicati nell'esperienza umana lo sono chiaramente (come Gibson ha dimostrato in modo convincente – vedi sezione 8.1)¹⁷. Si prenda, per esempio, la scena da *The Road* di Cormac McCarthy (2006: 113) in cui

¹⁷ Analogamente, ma chiamando “conoscenza sociale” quelli che io chiamo “valori” Mar e Oatley hanno sostenuto che “the abstraction of experience found in stories evokes, through various mechanisms that

un uomo mostra a suo figlio come si fa a suicidarsi con una pistola – sottintendendo, ovviamente, che se il bambino dovesse rimanere solo, persino la morte sarebbe preferibile a cadere tra le mani dei cannibali. Tutti i lettori coglieranno il significato di questo atto drammatico, ed è probabile che la comprensione linguistica sia accompagnata da una risposta emotiva, “partecipatoria” secondo la terminologia di Gerrig (vedi 1993: 66-67). In un certo senso, l’interesse umano a cui sono legate le interpretazioni critico-letterarie non è che una amplificazione e una razionalizzazione della partecipazione emotiva innescata da scene come quella di McCarthy: le interpretazioni “professionali” dirigono la nostra attenzione verso il modo in cui le storie possono avere un effetto su di noi, nel senso di “rifigurare” – come direbbe Ricoeur – la nostra esperienza.

Per tornare alla visione di Heidegger secondo cui l’interpretazione fa risaltare uno sfondo di comprensione: nell’interpretazione la ristrutturazione del nostro sfondo esperienziale emerge al livello della coscienza riflessiva, e la dinamica valutativa che è silenziosamente coinvolta nell’atto di lettura (attraverso reazioni emotive) diventa esplicita. Un recensore del romanzo di McCarthy, per esempio, usa la scena che ho appena citato come base per un’affermazione interpretativa:

Not even Hemingway touches the human desolation in scenes like the one in which the father, very practically, must instruct his son in how to shoot himself in the head. He doesn’t, but it’s a testament to the book’s darkness that we’re never sure he shouldn’t. Death has always been McCarthy’s major subject, but here he reaches beyond that into the “the crushing black vacuum of the universe”. What he finds there, ultimately, is a spark of humanity that won’t be snuffed out. (Gehrke 2007: 152)

Ciò che l’interpretazione del recensore sta cercando di mettere a fuoco è, evidentemente, il contenuto tematico o “aboutness” della scena: la persistenza di una scintilla di umanità in un mondo disumanizzato, e come persino il suicidio possa essere un gesto di affermazione del valore della vita stessa. Un germe di questo giudizio è contenuto nella reazione emotiva dei lettori al brano di McCarthy: per *ogni* lettore, assistere a questa scena comporta uno sforzo interpretativo, e dunque

depend on imagery and literary language, a simulative experience that allows for the compelling and efficient transmission of social knowledge” (2008: 187).

un'attivazione dei valori che fanno parte dello sfondo esperienziale. Le interpretazioni professionali, critico-letterarie cercano di articolare questo tipo di risposta più pienamente, intrecciandola a un'argomentazione volta a specificare meglio il funzionamento del testo e a mostrarne il contenuto tematico. Ma non dovremmo dimenticare che non c'è nessuna argomentazione nella scena di McCarthy, la quale mostra soltanto un uomo nell'atto di spiegare accuratamente a suo figlio come spararsi. È vero, infatti, che le storie possono essere usate a scopo argomentativo; ma è altrettanto vero che le storie – e in particolare quelle letterarie – non *sono* argomentazioni (vedi John Gibson 2007: 99-100): sono esperienze che viviamo e che ci possono toccare in modi diversi, a seconda del nostro sfondo esperienziale.

Come ho cercato di mostrare nei capitoli 1 e 3, le nostre risposte emotive e intellettuali alle storie sono in gran parte basate sull'interazione tra il nostro sfondo esperienziale e le esperienze che abbiamo leggendo una storia – per esempio, nell'eseguire la coscienza di un personaggio finzionale. Il fatto che il nostro sfondo esperienziale sia non soltanto determinato dalla biologia e dalla cultura, ma anche dalla nostra storia personale (o dalla storia del nostro “accoppiamento strutturale” con il mondo, come direbbero gli enattivisti) spiega le considerevoli variazioni nelle nostre risposte emotive, intellettuali e anche critico-letterarie alle storie. Inoltre, la ristrutturazione della nostra esperienza può avere luogo perché il nostro relazionarci alle storie è esperienziale (è basato su un'esperienza immaginativa) e perché la nostra esperienza reale è, almeno in parte, costruita narrativamente. In altre parole, il divario tra realtà e finzione è colmato dal fatto che la nostra interazione con entrambe è al tempo stesso esperienziale, strutturata dalla narrativa e fondamentalmente interpretativa.

8.3.2 Sull'interpretazione letteraria

Lamarque ha sostenuto che “[it is odd] to speak of interpretation in a conversational context” (2002: 288), dal momento che non siamo, in genere, interessati al contenuto tematico (in un senso critico-letterario) delle parole di un'altra persona. Ora dovremmo essere in grado di capire perché quella di Lamarque è solo una mezza verità: l'interpretazione letteraria è fondamentalmente continua con la nostra partecipazione a storie conversazionali (o comunque non letterarie), dal momento che entrambe consistono nell'estrazione di quella che ho chiamato “rilevanza”. Se suona strano parlare di

interpretazione in contesti conversazionali, è solo per via di una convenzione terminologica – ma ciò non significa che le operazioni coinvolte non siano simili. Proponendo la sua concezione “istituzionale” della letteratura, Lamarque stesso afferma (più avanti nello stesso libro) che tutti i testi letterari s’imperniano su “some broad human interest”, incoraggiando “multiple readings because they offer content with depth, inviting reflection” (2008: 63). Non si può negare, però, che la storia assai poco letteraria di come un mio amico ha bucato una gomma in un posto sperduto ha un qualche interesse per me, o non la ascolterei affatto. Visto che sto cercando di ricavare la rilevanza della (o “ciò che c’è in gioco nella”) storia del mio amico, prestare attenzione alle sue parole deve coinvolgere qualcosa di simile all’interpretazione. Generalmente, però, non interpretiamo (in un senso critico-letterario) le storie conversazionali perché non sono *abbastanza* interessanti da passare per letteratura – in altre parole, il loro interesse umano non è abbastanza *ampio*. Ma questa è una differenza che riguarda il grado o la profondità dei valori esperienziali in gioco – non è una differenza di natura. Costruire una barriera non permeabile tra letteratura e non letteratura, come Lamarque sembra fare, rende molto difficile spiegare da dove viene la letteratura in quanto pratica socio-culturale (“istituzionale”).

Al contrario, la mia proposta è che le storie letterarie hanno senso solo contro lo sfondo costituito dalle pratiche narrative quotidiane (si ricordi l’idea di Walsh che la finzione è un’esercitazione “a vuoto” della nostra comprensione narrativa di tutti i giorni). La letteratura include le storie finzionali che sono considerate di maggior rilevanza in specifici contesti storici e socio-culturali, al punto da diventare oggetto di attenzione critico-letteraria. Nel panorama della letteratura contemporanea, per esempio, può essere difficile identificare i testi che meritano questo tipo di attenzione: i confini della letteratura sono continuamente rinegoziati – un fatto che, a sua volta, presuppone una continuità di fondo (e una differenza di grado piuttosto che di natura) tra la letteratura e le altre pratiche narrative. Se questo è vero, tutto quello che ho detto nella sezione precedente a proposito dell’interpretazione in generale si applica anche all’interpretazione letteraria; l’unica differenza è la misura in cui un gruppo di interpreti più o meno istituzionalizzati ritiene che il nostro sfondo esperienziale sia rivelato e ristrutturato dalle esperienze immaginative fornite dai testi.

La rivelazione offerta dal leggere queste storie attira l'attenzione del lettore sul suo stesso sfondo esperienziale, contribuendo a farne un oggetto di riflessione. Ma c'è di più: non solo le opere letterarie possono rivelare aspetti della nostra esperienza personale; possono anche orientare in modo decisivo i valori che tacitamente assegniamo a interi settori delle nostre vite, gli "standard" e i "criteri" (nelle parole di Gibson) che permeano le nostre interazioni sociali in un determinato contesto e in una determinata cultura. Infatti, questo tipo di "rifigurazione" della nostra esperienza è soggetto a variazioni sia soggettive che storiche e culturali. Come abbiamo visto nel capitolo 1, alcuni testi incidono maggiormente sulla nostra sensibilità – individuale e collettiva – perché pongono domande che sembrano risuonare profondamente con la nostra esperienza, o semplicemente perché ci sono stati imposti attraverso forme di condizionamento socio-culturale.

Eppure, l'idea di Olsen che *tutti* i testi letterari sembrano sollevare "mortal questions" non è da scartare, specie se la intendiamo non nel senso che la letteratura dà risposte definitive (e universali) a queste domande, ma nel senso che ne evidenzia la rilevanza a dispetto di variazioni storiche e culturali nelle comunità dei lettori. In definitiva, il potere cognitivo della letteratura non può essere colto nei termini della conoscenza proposizionale perché i testi letterari sembrano interrogare il valore e il significato dell'esperienza umana senza arrivare a soluzioni illusoriamente semplici – e l'esperienza, come sottolineano Heidegger e gli enattivisti, è un relazionarsi attivo, pratico al mondo, irriducibile a verità proposizionali. Come ho sostenuto ripetutamente in questo lavoro, l'interesse umano della narrativa e della letteratura in particolare va oltre le intenzioni comunicative di chi la produce: è il lettore ad avere l'ultima parola nell'interpretare l'esperienza che ha avuto leggendo. Per via di questa apertura interpretativa (quella che Jackson, nell'articolo che ho commentato all'inizio di questo capitolo, chiama "indeterminatezza") o per via dell'ampiezza del suo "interesse umano" la letteratura può rivelare e ristrutturare l'esperienza di svariati lettori. In ultima analisi, l'apertura della letteratura è – e insieme mette in luce – l'apertura dell'esperienza stessa. Heidegger ha scritto che il Dasein è "ausgezeichnet, daß es diesem Seienden in seinem Sein *um* dieses Sein selbst geht" (1967: 12)¹⁸. In un certo senso, la letteratura porta avanti la ricerca del senso dell'esperienza umana

¹⁸ "[Caratterizzato] dal fatto che, . . . nel suo essere, ne va di questo essere stesso" (1976: 28).

offrendosi, almeno in potenza, come un'esperienza di rivelazione per i suoi lettori. Le interpretazioni critico-letterarie si appoggiano a e sviluppano la dimensione interpretativa (cioè valutativa) del relazionarsi alla letteratura di qualunque lettore, cercando di articolare il nostro senso di rilevanza. Ma la diversità degli sfondi esperienziali che sono rivelati e ristrutturati dalla nostra interazione con la letteratura giustifica la diversità delle interpretazioni, anche in un senso critico-letterario. In quanto discussione continua sul significato di alcuni testi cruciali per una cultura, la critica letteraria può essere vista come una testimonianza sulla re-interpretabilità dell'esperienza e dunque sul legame inestricabile tra fare esperienza del mondo e interpretarlo.

8.4 Conclusione

L'intento di questo capitolo era di dare una risposta alla domanda di Jackson sulla possibilità di trovare un terreno comune tra la scienza cognitiva e l'interpretazione letteraria. La proposta che ho delineato in queste pagine ruota intorno al concetto di esperienza: la scienza cognitiva, ho suggerito, ci fornisce alcune intuizioni sull'esperienza che possono gettare luce sul problema dell'interpretazione dei testi letterari. Per cominciare, il resoconto enattivista dell'esperienza di base (con le sue radici heideggeriane) ci permette di concludere che il nostro relazionarci pratico al mondo comporta sempre un elemento di comprensione che può portare a un'interpretazione. L'interpretazione critico-letteraria è in continuità con le altre attività attraverso cui produciamo senso, e perciò non può essere compresa in astrazione dai nostri tentativi quotidiani di "afferrare" il mondo. La stessa metafora concettuale AFFERRARE È COMPRENDERE – come vedremo meglio nel prossimo capitolo – ci ricorda che il nostro relazionarci pratico al mondo è tutt'uno con il pensiero concettuale (vedi Johnson 2007: cap. 9). Nel complesso, è a causa del profondo legame tra esperienza e produzione di senso che le opere letterarie hanno una dimensione esperienziale agli occhi dei loro lettori.

Nella seconda parte di questo lavoro ho insistito su come il "feel" esperienziale della letteratura sia legato alla sua capacità di attingere allo sfondo esperienziale del lettore anche al livello più elementare, quello corporeo. In questo capitolo mi sono concentrato, invece, sull'intersezione tra esperienza, linguaggio e cultura, sostenendo che la continuità tra esperienza reale e opere letterarie è assicurata dal ruolo fondamentale che la narrativa ha nel costruire entrambe. Vari scienziati cognitivi

e psicologi hanno avanzato l'idea che l'esperienza è una costruzione narrativa, ed è questa la seconda strada attraverso cui possiamo portare argomenti scientifico-cognitivi alla nostra comprensione dell'interpretazione letteraria. Tra tutte le attività che ci permettono di generare senso, la partecipazione a pratiche narrative (sia dal lato della produzione che dal lato della ricezione) è la più vicina alla nostra relazione con la letteratura. In un certo senso, è grazie alla nostra esposizione costante alle storie che acquisiamo la capacità di estrarre la rilevanza di una storia – un gesto che, a mio parere, sta alla base dell'interpretazione letteraria. La letteratura include quei testi narrativi cui una determinata cultura attribuisce un ampio interesse umano perché possono essere letti come rivelatori e – al tempo stesso – costitutivi dei valori che sono implicati nella nostra esperienza individuale e collettiva.

Ho anche cercato di spiegare perché l'incompatibilità metodologica tra le scienze cognitive e gli studi letterari è meno grave di quanto la dipinga Jackson. È possibile, almeno sulla carta, applicare modelli scientifico-cognitivi allo studio della letteratura in modo non riduzionista; possiamo essere rispettosi della specificità dell'interpretazione letteraria – e della letteratura stessa – pur situando entrambi nel contesto più generale della cognizione umana. Ciò richiede, ovviamente, di evitare distinzioni binarie, adottando invece un approccio scalare. La letteratura non dovrebbe essere contrapposta alla non letteratura in modo dicotomico: i testi possono essere più o meno “centralmente” o “prototipicamente” letterari, e i confini della letteratura stessa subiscono variazioni costanti a causa del cambiamento culturale. Dunque, piuttosto di ipostatizzare l'interpretazione letteraria, dovremmo aprirla alla natura plurale e mutevole del suo oggetto.

Ho cercato di fare spazio a questa idea stabilendo una scala – ispirata alla filosofia di Heidegger – che va dalla comprensione pratica implicata nel nostro relazionarci quotidiano al mondo alla comprensione narrativa all'interpretazione in quanto attività critico-letteraria. Ma se l'interpretazione accademica ha radici nella nostra abilità a estrarre la rilevanza di una storia, dobbiamo costruire un'altra scala: le interpretazioni accademiche sono in continuità con lo sforzo interpretativo che ogni lettore compie nel leggere una storia. A mio parere, tutti i lettori mirano al significato (o meglio alla rilevanza) delle storie che leggono, anche se non lo formulano con la destrezza degli interpreti professionisti. Walsh ha espresso un'idea simile nella sua *Rhetoric of*

Fictionality: “it is possible to theorize narrative, and fiction in particular, in a way that avoids any incommensurability between attitudes of direct engagement and critical knowingness; between participation in, and consciousness of, the game of fictive discourse” (2007: 172). Dopo tutto, si tratta di una conseguenza inevitabile della connessione tra interpretazione ed esperienza che ho cercato di stabilire in questo capitolo.

9. *Foe* di J. M. Coetzee e l'embodiment del significato

Un'altra interpretazione di una singola opera – *Foe* di J. M. Coetzee (1987) – chiude la terza parte di questo lavoro. Ciò che giustifica l'inclusione del romanzo di Coetzee qui è che la sua conclusione, lunga appena cinque pagine, può essere letta come una nitida illustrazione di una delle idee che ho sostenuto nell'ultimo capitolo – l'idea, cioè, che l'interpretazione abbia una base esperienziale e corporea. Questa, almeno, è la mia risposta alla sfida che il testo di Coetzee pone al suo lettore. Lubomír Doležel, uno dei suoi più autorevoli commentatori, non usa mezze parole: “I quote in some detail from this short part in order to attempt what some critics have thought impossible: to make sense of it” (1998: 221). L'affermazione di Doležel può apparire un po' sovradimensionata, specie perché la letteratura del Novecento ci ha abituato a ben altre difficoltà interpretative. Ma la ragione per cui queste pagine si rivelano così problematiche non va trovata tanto all'interno delle pagine stesse quanto nelle aspettative che i capitoli precedenti avevano creato nel lettore: fino a questo punto, il romanzo di Coetzee è una variazione postmodernista sul *Robinson Crusoe* di Defoe; nonostante qualche episodio bizzarro, il mondo finzionale “regge”, lasciando il lettore libero di adottare una strategia di lettura mimetica. Al contrario, l'ultimo capitolo di *Foe* – il capitolo IV – confonde il lettore distorcendo quel mondo in una situazione onirica satura di contraddizioni e punti di indeterminazione. Preparato dall'effetto mimetico complessivo delle prime centocinquanta pagine del romanzo, il lettore – anche il sofisticato Doležel – cerca una spiegazione ugualmente mimetica e mimeticamente logica di ciò che succede in queste cinque pagine. Ma il posizionamento del capitolo alla fine del romanzo esclude ogni possibilità di recupero mimetico esplicito (per esempio, l'episodio non può essere presentato più avanti come il sogno di un personaggio). Ciò spiega perché i lettori rimangano con la sensazione che ci sia un mistero da risolvere. Chiaramente, questo mistero non può essere risolto al di fuori della retorica dell'interpretazione; essendo costantemente rimesso in gioco ogni volta che un lettore cerca di interpretare queste pagine, il mistero non ammette soluzioni, ma solo ipotesi, congetture, speculazioni.

Il suggerimento di Doležel è di trasformare quello che è generalmente visto come l'ostacolo principale alla comprensione di questo capitolo – la sua contraddittorietà – in un punto di leva per

l'interpretazione. Per cominciare, Doležel nota che questo non è un mondo finzionale ordinario: “Coetzee’s radical fiction making proceeds beyond ontological contradictions of metafiction to logical contradictions of an impossible world: Friday is alive/Friday is dead . . . Susan lies dead in Foe’s bed/Susan floats dead in the shipwreck” (1998: 221). Friday è, ovviamente, lo schiavo nero del romanzo di Defoe – qui incapace di parlare per aver perso la lingua in circostanze misteriose. Tuttavia, nelle ultime pagine del capitolo III, Friday aveva cominciato a scrivere alcune lettere sotto la guida di Susan. Ed è precisamente su Friday che fa perno l'interpretazione di Doležel: “Friday is a possible author, but in an impossible world, in a world whose signs do not signify, whose stories are full of contradictions, whose authors give up authority” (1998: 221-222). Insomma: solo in questo mondo Friday – uno schiavo nero condannato al silenzio in un romanzo in cui tutti i personaggi sono ossessionati dall'idea di autorità (anche nel senso letterale di “chi è autore di cosa”) – può avere diritto di parola.

Questa interpretazione convince, ma lascia senza risposta una delle domande più urgenti sollevate da questo capitolo – la domanda che riguarda l'identità del suo narratore in prima persona. Nonostante le apparenze, infatti, Doležel non sta affermando che Friday è l'autore/narratore di queste pagine; sarebbe una spiegazione peregrina, dal momento che vediamo Friday tre volte nel capitolo IV, ma sempre dall'esterno, sempre come personaggio. L'interpretazione di Doležel è basata, allegoricamente, sull'ultima scena, dove Friday apre la bocca ed emette un flusso (“stream”) misterioso che si espande attraverso il mondo finzionale. Chi è l'anonimo narratore, allora? Secondo Doležel, è “obviously a fictional counterpart of the actual author” (1998: 221). Tra gli argomenti di Doležel, questo sembra essere il più debole, probabilmente perché non è affatto un argomento: l'onere della prova è affidato interamente all'ovvietà dell'identificazione del narratore con una controparte finzionale di Coetzee.

Ma l'unica cosa che sembra ovvia, almeno dopo aver letto ripetutamente questo capitolo, è che il narratore non corrisponde a nessuno dei personaggi apparsi nel resto del romanzo. A parte questo, non ci sono prove per un'identificazione tanto rapida e sicura quanto quella suggerita dall'“obviously” di Doležel: da qui il bisogno di un'argomentazione ulteriore. Sosterrò che il narratore è una controparte finzionale del *lettore*, che sta cercando di interpretare il romanzo nella sua

interezza. Nella misura in cui si può dire che gli autori sono interpreti delle loro stesse opere (ho spiegato perché nel capitolo 3), l'ipotesi di Doležel prepara il terreno alla mia: che il narratore sia una controparte dell'autore o del lettore, non è sullo stesso piano ontologico degli altri personaggi del romanzo. Se questo è vero, la relazione tra questo capitolo e il resto del romanzo è obliqua: non si tratta tanto di una continuazione degli altri capitoli quanto del tentativo di fare qualcosa con essi. A mio avviso, la conclusione di *Foe* è un'allegoria dell'interpretazione in cui le costruzioni di significato del lettore sono proiettate sull'esplorazione, da parte del narratore, di un ambiente (è naturale qui il rimando alla teoria enattivista dell'esperienza, delineata più volte in questo lavoro). Il narratore di Coetzee sembra essere l'erede di una tradizione ottocentesca di narratori-investigatori che accompagnano il lettore in un mondo finzionale enigmatico¹. *Foe* di Coetzee, però, dà un tocco postmodernista a questa tradizione, dal momento che è il narratore stesso ad essere all'origine delle perplessità del lettore.

La mia argomentazione attinge a due fonti metodologiche già citate in questo lavoro, la linguistica cognitiva (vedi sezione 0.2.1) e la visione secondo cui il sé è narrativamente costruito (vedi capitolo 8). Uno dei fondamenti della linguistica cognitiva contemporanea è che i concetti sono basati sull'interazione fisica tra un soggetto e un ambiente, attraverso la mediazione dei cosiddetti "schemi d'immagine" ("image schemas") e di proiezioni metaforiche. Per tornare a un esempio già fatto alla fine dell'ultimo capitolo: quando parlo di "afferrare" il significato di qualcosa, sto proiettando il processo di comprensione sull'azione fisica di afferrare un oggetto. Un concetto astratto è così "mappato" su un'azione corporea che si svolge nello spazio. È questa l'idea che sostiene la mia lettura del capitolo finale di *Foe*: esattamente come il gioco del mondo di Cortázar (vedi capitolo 2), lo spazio esplorato dal narratore di Coetzee è uno spazio interpretativo. Si tratta, più precisamente, di un'allegoria metafinzionale dell'interazione ermeneutica tra lettori e testi, un'allegoria che porta allo scoperto la base corporea dell'interpretazione secondo il processo di ristrutturazione e rivelazione

¹ Un esempio è l'anonimo narratore che ascolta un amico leggere il manoscritto della governante all'inizio di *The Turn of the Screw* di Henry James. Altri esempi includono il narratore di *A Descent into the Maelström* di Edgar Allan Poe e Mr. Lockwood in *Wuthering Heights* di Emily Brontë.

descritto nell'ultimo capitolo. Come vedremo, queste cinque pagine sono ricche di schemi d'immagine, assegnano grande importanza all'embodiment del narratore e contengono chiari riferimenti alla dinamica della lettura. Coetzee combina questi elementi in un "pattern" ripetitivo e onirico, in cui frammenti del romanzo sembrano tornare insistentemente alla memoria del lettore. A sua volta, la contraddittorietà interna di queste pagine (il fatto che presentano non una ma tre sequenze narrative diverse e incongruenti) allude ai tentativi ripetuti da parte del lettore di interpretare uno dei misteri centrali del romanzo di Coetzee – il silenzio di Friday.

Nella mia ipotesi, ciò che il narratore scopre attraverso Friday è un'idea che ho già avanzato in vari punti di questo studio – l'idea, cioè, che l'esperienza ha una dimensione corporea che va oltre il linguaggio e la narrativa. A mio parere, la conclusione di *Foe* esplora i limiti dell'idea che l'esperienza è una costruzione narrativa, sfiorando il punto in cui tutte le storie identitarie si riducono a un nucleo essenziale di embodiment. Mettendo in guardia contro la narrazione di sé e la sua tendenza irresistibile alla finzionalità, queste pagine sembrano attingere alle fonti corporee del sé. Come nella mia lettura di *Company* di Beckett (vedi sezione 1.3) e di *The Defense* di Nabokov (vedi capitolo 7), esse contrappongono i "patterns" narrativi e linguistici all'esperienza corporea e pre-concettuale. Concordo con Doležel: ciò che emerge da questo capitolo è che solo in un mondo finzionale impossibile Friday può parlare; ciò che aggiungo alla sua interpretazione è che questo mondo finzionale è impossibile perché oltrepassa i limiti del senso narrativamente costruito, protendendosi invece verso le sue radici corporee.

9.1 Una visione d'insieme

Per cominciare, darò una visione d'insieme della conclusione di *Foe*. Nelle prime due pagine, il personaggio-narratore sale delle scale, ma a causa del buio inciampa su un corpo senza vita. Si ritrova in una stanza dove scopre altri due corpi – stesi fianco a fianco nel letto – e Friday, ancora vivo (gli altri personaggi non sono nominati). Il narratore si avvicina a Friday, apre lentamente la sua bocca e ascolta i suoni dell'isola (onde, vento e uccelli marini) che ne escono. Dopo uno stacco tipografico, la scena sembra ricominciare, con la differenza che questa volta il narratore, prima di salire le scale, legge una placca affissa sulla casa con le parole "Daniel Defoe, Author". Ci sono solo minimi

cambiamenti nella scena (è giorno, Friday è in un'altra posizione) e le parole sono leggermente diverse, fino al punto in cui il personaggio-narratore, invece di aprire la bocca di Friday, prende una scatola e ne estrae un manoscritto. Leggendo le prime parole, il narratore è trasportato in mezzo al mare, vicino all'isola di Cruso. La transizione non è affatto chiara, ma stavolta non c'è nessun tipo di stacco tipografico (ci torneremo). Circondato da alghe, il narratore nuota sott'acqua e scopre il relitto di una nave. All'ingresso, i suoi piedi sbattono contro un corpo stranamente avvolto. Dopo aver salito un'altra rampa di scale, si ritrova nella cabina, con i corpi di "Susan Barton and her dead captain" (sono nominati per la prima volta qui) in vestiti da notte. Friday è in un angolo; apre la bocca ed emette un flusso che scorre in tutte le direzioni, "to the end of the earth" (1987: 157).

Nel mio riassunto, ho cercato di mettere in luce una delle caratteristiche più salienti di questa conclusione, la divisione interna in tre parti: la prima e la seconda sono ambientate in una casa e sono separate da asterischi; la terza è ambientata in mezzo al mare, ma non ci sono segni tipografici che la separano dalla precedente. Il "pattern" narrativo, però, è identico: il narratore entra in un ambiente chiuso (casa/nave), sale le scale, inciampa in un corpo e si ritrova infine in una stanza con due cadaveri e con Friday, che è ancora vivo. È importante sottolineare che il lettore riconoscerà in queste pagine diversi esistenti finzionali già apparsi nella prima parte del romanzo. Susan Barton è l'autrice della storia che leggiamo, compresa tra virgolette, nel capitolo I: dopo essere naufragata sull'isola di Friday e Cruso (la variante grafica di Crusoe usata da Coetzee), è salvata con i suoi compagni da una nave di passaggio. Nell'ultimo capitolo l'identificazione con Susan Barton del corpo femminile che giace sul letto è quasi immediata, ed è d'altra parte resa esplicita nella terza scena. L'altro corpo, maschile, solleva qualche problema in più: come abbiamo visto, il narratore lo identifica con "her dead captain" nella terza scena (il capitano della nave che ha salvato Susan), ma nelle altre due scene i lettori lo assoceranno più probabilmente a Foe – l'autore famoso a cui Susan ha inviato il resoconto della sua permanenza sull'isola (quello stesso che abbiamo letto nel capitolo I).

La casa in cui entra il narratore nelle prime due scene è chiaramente la casa di Foe, come viene segnalato dalla ripetizione quasi esatta delle prime parole del capitolo precedente all'inizio di questo capitolo: "The staircase was dark and mean" (1987: 113) è l'incipit del capitolo III, dove Susan sale le scale della casa di Foe; mentre "The staircase is dark and mean" (1987: 153) è l'incipit del

capitolo IV (tornerò su questa ripetizione a breve). Inoltre, i due cadaveri del capitolo IV sono stesi a letto, e questo ci ricorda di come Susan è entrata nel letto di Foe nel capitolo III: “‘For a while we lay in silence, Foe on his side, I on mine,’ Susan said” (1987: 137). In breve, mentre non possiamo sbagliarci sull’identificazione del corpo di Susan, l’altro corpo sembra oscillare tra Foe e il capitano. Un’ambiguità simile circonda il relitto scoperto dal narratore anonimo del capitolo IV: a causa della presenza del capitano, i lettori assoceranno questo relitto con la nave che ha riportato Susan in Inghilterra – ma, ovviamente, quell’identificazione è resa problematica dal fatto che quella nave non è mai affondata; d’altra parte, può anche essere visto come il relitto della nave su cui navigavano Cruso e Friday². La casa, invece, è senza dubbio quella di Foe – anche se la placca, per la prima volta nel romanzo e per nessun motivo evidente, invoca il nome della controparte reale di Foe, Daniel Defoe. Cosa si può dire, allora, del cadavere su cui il narratore del capitolo IV inciampa ripetutamente? Deve appartenere alla bambina misteriosa che nel romanzo seguiva ovunque Susan, sostenendo di essere sua figlia. Veniamo a sapere che si tratta del corpo di “a woman or a girl”, che “her limbs are unnaturally short” e che porta “a long grey dress” (1987: 153) – un abbigliamento simile, ci accorgiamo, ai “grey cloak and cape” (1987: 72) che la ragazza aveva durante il suo primo incontro con Susan nel capitolo II.

Data questa fitta rete di relazioni intratestuali, non è difficile capire perché i commentatori abbiano trovato questo capitolo sconcertante. Ogni cosa ha un aspetto stranamente familiare per il lettore; eppure ci sono numerose contraddizioni tra questo capitolo e il resto del libro – per non parlare del carattere enigmatico di ciò che accade all’interno di queste pagine. Come ho anticipato nella sezione precedente, la mia proposta è di vedere il personaggio che dice “io” in questo capitolo come una controparte finzionale del lettore nell’atto di interpretare il romanzo nella sua interezza. L’autore tende uno specchio ai tentativi dei lettori di capire il romanzo che hanno appena letto, e ciò porta al loro smarrimento e dunque a più interpretazione. Come Doležel stesso riconosce, “the metafictional and impossible character of the fictional world of *Foe* is underdetermined and,

² Nel capitolo I Susan dichiara di aver visto Friday spargere alcuni petali vicino al punto in cui è affondata la nave (1998: 31-32).

therefore, open to other interpretations” (1998: 222). Nella mia ipotesi, la trottola dell’interpretazione si può fermare soltanto sulle fondamenta corporee e spaziali del significato, che questo capitolo porta allo scoperto. Svilupperò questa linea di argomentazione nella sezione 9.3; nella prossima sezione presenterò alcune prove a sostegno della mia idea che questo anonimo personaggio-narratore è una controparte finzionale del lettore.

9.2 “Who will dive into the wreck?”

Molte cose suonano familiari al lettore di questo capitolo; ma ce ne è una che sembra del tutto nuova: la voce del narratore. Susan Barton è il narratore degli altri capitoli del romanzo, ma ben pochi lettori la assocerebbero con il personaggio che dice “io” qui. Una ragione è, ovviamente, che il corpo femminile sul letto è apertamente identificato con Susan. L’insistenza sull’embodiment del personaggio-narratore esclude la possibilità che questo capitolo sia narrato dalla voce incorporea di Susan. Inoltre, nel seguente brano ci si riferisce a Susan in terza persona: aprendo la bocca di Friday, il narratore comincia “to hear the faintest faraway roar: as she said, the roar of waves in a seashell” (1987: 154). Questo “she” coincide, ovviamente, con Susan, che appena dieci pagine prima di questo capitolo aveva proposto a Foe: “It is for us to open Friday’s mouth and hear what it holds: silence, perhaps, or a roar, like the roar of a seashell held to the ear” (1987: 142). Il narratore raccoglie l’invito di Susan, e proprio per questo è facile pensare che si tratti di un altro personaggio, probabilmente uno che fa la sua prima apparizione in questo capitolo.

Che prove ci sono, allora, per collegare questo nuovo personaggio con il lettore? Un indizio importante è fornito dalla frase citata sopra: perché mai il narratore dovrebbe dare per scontata l’identità di Susan, al punto da riferirsi a lei con un “she” senza un antecedente? Perché dovrebbe seguire il suggerimento di Susan di ascoltare i suoni che escono dalla bocca di Friday? Una possibile spiegazione è che alcuni frammenti del romanzo si siano depositati nella mente del narratore, come se avesse appena finito di leggere *Foe* e stesse cercando di risolverne i misteri. La ripetizione dell’incipit del capitolo III all’inizio di questo capitolo è un altro esempio di questa possibilità; e qualcosa del genere accade nel brano seguente:

The sand under my hands is soft, dank, slimy, outside the circulation of the waters. It is like the mud of Flanders, in which generations of grenadiers now lie dead, trampled in the postures of sleep. (1987: 156)

La similitudine suona fuori luogo: a differenza di altre figure metaforiche³ esaminate in precedenza (vedi per esempio la sezione 4.2.3), non solo non ci aiuta a capire la qualità fenomenologica di questa sabbia, ma contiene un riferimento enigmatico a granatieri “trampled in the postures of sleep”. Tuttavia, i lettori di *Foe* si ricorderanno che in vari brani del romanzo Susan si interroga sui granatieri che popolano le storie di Foe (1987: 52, 53, 151), temendo di essere abbandonata da lui proprio come “his grenadiers fall into an enchanted sleep whenever he absents himself” (1987: 66). È come se questa frase, lasciata andare alla deriva nell’immaginazione di un lettore, emergesse qui. La similitudine può essere strana, ma stabilisce un collegamento tra il narratore di questo capitolo e il lettore del romanzo. Lo stesso si può dire della placca “Daniel Defoe, Author”: in questo caso, è una memoria non intratestuale ma extratestuale ad essere attivata dai tentativi del lettore di interpretare il romanzo. In questo brano, il narratore – in quanto controparte finzionale del lettore – sembra indagare la connessione tra un personaggio finzionale, Foe (nella cui casa sta per entrare), e Daniel Defoe, l’autore reale di due romanzi (*Robinson Crusoe* e *Roxana*) a cui Coetzee attinge a piene mani (vedi Spivak 1991).

Il capitolo contiene anche altri indizi importanti a proposito dell’identità del narratore. Torniamo per un attimo al suggerimento di Susan di ascoltare i suoni che escono dalla bocca di Friday. “It is for us to open Friday’s mouth and hear what it holds” (1987: 142), dice Susan, ripetendo un’idea che Friday aveva avanzato appena una pagina prima (con un piccolo cambiamento): “To us [Friday] leaves the task of descending into that eye” (1987: 141). A chi si riferisce il “noi” di Susan e Foe? Susan stessa sembra sollevare questa domanda quando Foe dichiara:

“We must make Friday’s silence speak, as well as the silence surrounding Friday”.

³ Seguo le teorie linguistico-cognitive più recenti nell’assimilare similitudini e metafore (vedi per es. Fludernik, Donald C. Freeman e Margaret H. Freeman 1999).

“But who will do it?” I [Susan] asked. “It is easy enough to lie in bed and say what must be done, but who will dive into the wreck? . . . But if Friday cannot tell us what he sees, is Friday in my story any more than a figuring (or prefiguring) of another diver?” (1987: 142)

Il narratore del capitolo IV si tufferà nel relitto. E chi potrebbe essere questo “diver”, se non un’incarnazione del lettore che cerca di interpretare il romanzo, e in particolare il silenzio di Friday? Bisogna notare che, nella conversazione citata sopra, Foe e Susan stanno già parlando da lettori, dal momento che il racconto della permanenza di Susan sull’isola (riportato nel capitolo I) è stato già redatto e, immaginiamo, messo nella scatola in cui il narratore del capitolo IV lo troverà. Infatti, “noi” può significare una sola cosa in questo contesto: noi lettori della storia di Susan – e, per metalessi, del romanzo stesso di Coetzee.

L’affermazione di Susan che Friday è “the figuring (or prefiguring) of another diver” appare specialmente interessante se vediamo il narratore del capitolo IV (che si tuffa nel relitto) come una controparte del lettore. Uno dei misteri impenetrabili del romanzo è il silenzio di Friday. Come Susan stessa spiega, “if the story seems stupid, that is only because it so doggedly holds its silence. The shadow whose lack you feel is there: it is the loss of Friday’s tongue” (1987: 117). Secondo Cruso, la lingua di Friday è stata tagliata dai mercanti di schiavi quando era bambino (1987: 22). Tuttavia, la spiegazione di Cruso non è del tutto convincente; per lo meno, non convince Susan, che arriva persino a sospettare che possa essere stato Cruso a tagliarla. Ma queste sono solo speculazioni, dal momento che, nelle parole di Susan, “the only tongue that can tell Friday’s secret is the tongue he has lost!” (1987: 67). Questa impossibilità si riflette, come sappiamo, nell’interpretazione che Doležel dà del capitolo IV: solo in un mondo finzionale impossibile uno schiavo nero, Friday, può avere voce. Ma se sosteniamo che Friday è *anche* “a figuring (or prefiguring)” del lettore, il suo silenzio assume un significato ulteriore: allude all’inabilità del lettore di intervenire nel mondo finzionale del romanzo, di qualsiasi romanzo. Il taglio della sua lingua sta per la mutilazione che i lettori subiscono ogni volta che si relazionano a un’opera di finzione: non possono incidere sul corso degli eventi, dal momento che devono seguire le istruzioni dell’autore per la ricostruzione del mondo finzionale (vedi capitoli 3 e

4). Come scrive Kendall Walton, i lettori hanno una “rather ‘sketchy’ or ‘ghostly’ presence in the world of [the] game” che giocano con un’opera d’arte (1990: 237). Analogamente, in *Foe* Friday è spesso paragonato a un’ombra (1987: 24, 115, 117, 150): è presente nel mondo finzionale, ma è costretto a ubbidire ai suoi padroni (prima Cruso, poi Susan); non può interagire con quel mondo.

Come ho argomentato a lungo nel capitolo 3, è solo al livello dell’interpretazione che i lettori godono di un certo grado di libertà; ed è questo che il capitolo IV di *Foe* ci mostra invitandoci a tracciare una connessione tra il narratore e il lettore: all’interno di uno spazio interpretativo (un’allegoria per l’interazione tra lettori e testi), i lettori possono esplorare attivamente i significati di un’opera. In questo caso, la controparte finzionale del lettore cerca di penetrare il mistero del silenzio di Friday tuffandosi nel relitto (come suggerito da Susan); ciò che scopre è che l’incapacità di parola di Friday non è altro che un “figuring (or prefiguring)” interno al romanzo stesso del silenzio del lettore. Parafrasando l’idea di Doležel secondo cui solo in un mondo impossibile Friday può parlare, possiamo aggiungere che solo in un tale spazio interpretativo il lettore si può liberare pienamente del controllo dell’autore, diventando un narratore in prima persona. Nella prossima sezione, mi concentrerò su un’altra importante scoperta che il narratore fa in questo capitolo: il silenzio di Friday rimanda all’embodiment del significato, e dell’interpretazione stessa.

L’ultimo indizio per l’identificazione del narratore con il lettore è dato dalla transizione tra la scena in cui il narratore entra nella casa di Foe per la seconda volta e la scena in cui nuota sott’acqua, verso il relitto:

Bringing the candle nearer, I read the first words of the tall, looping script: ‘Dear Mr Foe, At last I could row no further.’

With a sigh, making barely a splash, I slip overboard. Gripped by the current, the boat bobs away, drawn south toward the realm of the whales and eternal ice. Around me on the waters are the petals cast by Friday. (1987: 155)

A parte le parole “Dear Mr Foe”, l’incipit del manoscritto ricorda da vicino l’incipit del romanzo: ““At last I could row no further. My hands were blistered, my back was burned, my body ached. With a sigh, making barely a splash, I slipped overboard. . . .”” (1987: 5). La prima frase è

identica in entrambi i brani, mentre nel capitolo IV la seconda frase è omessa, la terza è volta al presente. La differenza cruciale è che il capitolo I è racchiuso tra virgolette (essendo la riproduzione del manoscritto di Susan), mentre nel capitolo IV solo le parole “At last I could row no further” sono citate dal manoscritto; il testo continua *senza* virgolette. Il risultato è che leggere le prime parole del manoscritto sembra trasportare il narratore dalla casa di Foe/Defoe a un punto indeterminato in mezzo al mare: il narratore si proietta nel mondo finzionale di cui sta leggendo, con una dissoluzione completa del confine tra il mondo del narratore e la storia di Susan. Ma questo salto metalettico corrisponde a quello che Ryan ha chiamato “fictional recentering” (2001: 103-105; e vedi anche il capitolo 5 di questo lavoro), cioè la proiezione immaginaria del corpo del lettore in un mondo finzionale – con la differenza che, in questo caso, il movimento del lettore è presentato come *reale*, non come immaginario (ed è per questo che è metalettico). Insomma, il narratore varca fisicamente il confine ontologico tra i due mondi, vivendo la stessa esperienza che i lettori hanno avuto, immaginativamente, leggendo queste parole all’inizio del romanzo. Nella prossima sezione, cercherò di spiegare perché una controparte finzionale del lettore appare nella conclusione del romanzo di Coetzee, e perché si può dire che questo capitolo ruota intorno all’embodiment del significato.

9.3 “Bodies are their own signs”

L’interpretazione della conclusione di *Foe* che vorrei offrire fa tesoro di alcune idee avanzate dai linguisti cognitivi. L’intuizione fondamentale del loro approccio al linguaggio (sviluppato da Gilles Fauconnier, Mark Turner e altri) è che le concettualizzazioni del significato sono fatte “su misura” per esseri corporei e situati come noi. Così, le strutture semantiche riflettono sia la nostra costituzione fisica (“embodiment”) che le nostre possibilità di interazione sensorimotoria con il mondo (“situatedness”). Ciò è reso possibile dall’azione congiunta di schemi d’immagine e di proiezioni metaforiche. Nelle parole di Evans e Green, gli schemi d’immagine sono “relatively abstract conceptual representations that arise directly from our everyday interaction with and observation of the world around us” (2006: 176). Come ho già detto nella sezione 0.2.1, esempi di schemi d’immagine sono CONTENIMENTO, ORIGINE-PERCORSO-DESTINAZIONE, CENTRO-PERIFERIA, EQUILIBRIO e COLLEGAMENTO. Attraverso il linguaggio metaforico, questi schemi sono applicati a

concetti astratti – e questa intuizione giustifica l’idea che le strutture concettuali e semantiche sono informate dalla nostra percezione e dall’interazione con lo spazio fisico. Peter Werth chiarisce: “the input from physical experience is so central to the organism – experience of the self, the body, extensions to other people, experience of location and movement in space – that it is readily extended to conceptual domains that are not physical – emotions, relationships, abstractions and so on” (1999: 357). La mia proposta è che la conclusione di *Foe* costruisce un’allegoria dell’interpretazione del romanzo da parte del lettore assimilando idee astratte e corpi concreti: nell’evocare l’interazione tra un soggetto e un ambiente, essa mette in luce le fondamenta corporee e spaziali del significato.

Per cominciare, notiamo che l’ultimo capitolo di *Foe* è ricco di “patterns” analoghi a schemi d’immagine: ripete tre volte una sequenza di tipo ORIGINE-PERCORSO-DESTINAZIONE in cui il narratore entra in uno spazio chiuso (CONTENIMENTO), sale le scale (SU-GIÙ) e si ritrova in una stanza (DENTRO-FUORI). Anche al di là di questa struttura schematica, queste cinque pagine si concentrano esclusivamente sulle percezioni e sulle azioni del narratore; essendo interamente al tempo presente, sono un esempio di narrazione simultanea, in cui non c’è nessun “commentary” nel senso di Booth (1983: 155), ma solo informazioni fattuali (con una sola eccezione, che discuterò presto). Ecco un esempio di questo racconto “in diretta”: “I raise a hand to [Friday’s] face. His teeth part. I press closer, and with an ear to his mouth lie waiting” (1987: 154). Inoltre, il testo si sofferma a lungo sull’embodiment del personaggio-narratore: dopo aver imparato che il battito del suo cuore è così forte da coprire i suoni che escono dalla bocca di Friday, veniamo a sapere della qualità sensoriale delle alghe che gli sfiorano le gambe e della sabbia in cui affondano le sue mani. Questa insistenza sull’esperienza corporea non può essere casuale. Mark Johnson scrive che “if we reduce meaning to words and sentences (or to concepts and propositions), we miss or leave out where meaning really comes from” (2007: 11) – e il significato ha le sue radici nel nostro corpo e nel nostro accoppiamento strutturale con l’ambiente. Questa idea è espressa a chiare lettere nel brano che rappresenta la sola eccezione al carattere fattuale del resoconto del narratore. Viene dalla terza scena, ambientata all’interno del relitto:

I tug [Friday’s] wooly hair, finger the chain about his throat. “Friday”, I say, I try to say, kneeling over him, sinking hands and knees into the ooze, “what is this ship?”

But this is not a place of words. Each syllable, as it comes out, is caught and filled with water and diffused. This is a place where bodies are their own signs. It is the home of Friday. (1987: 157)

La narrazione riconosce esplicitamente l'embodiment del significato: in questo spazio, i corpi sono i segni di loro stessi, cioè stanno per loro stessi e solo per loro stessi. Un riconoscimento, questo, che si riallaccia ad uno dei temi principali del romanzo, gli effetti distorsivi della narrazione, gli errori inevitabili introdotti da ogni tentativo di raccontare la propria esperienza. Ma questa falsità non è limitata alle storie di finzione, dal momento che si diffonde anche nelle storie apparentemente vere che raccontiamo su di noi stessi (come la storia di Susan, riportata nel capitolo I). In questo senso, Coetzee sembra anticipare gli psicologi cognitivi e i filosofi della mente che abbiamo passato in rassegna nel capitolo precedente, e in particolare la loro idea che il sé è una costruzione narrativa.

La differenza tra questa concezione e quella che emerge dal romanzo di Coetzee è che i personaggi di quest'ultimo continuano a mettere il dito sulla falsità dei nostri sé narrativi, sul nostro essere i protagonisti spettrali delle storie spettrali che raccontiamo su di noi: "When I reflect on my story I seem to exist only as the one who came, the one who witnessed, the one who longed to be gone: a being without substance, a ghost beside the true body of Cruso", dice Susan (1987: 51). E poi supplica: "Return to me the substance I have lost, Mr Foe: that is my entreaty" (1987: 51). Ma Foe può solo aggiungere strati su strati di narrativa al sé di Susan, minacciando di diventare il suo autore, finché lei non replica: "I am not a story, Mr Foe. I may impress you as a story because I began my account of myself without preamble, slipping overboard into the water and striking out for the shore" (1987: 131). Quello che c'è in gioco qui è l'embodiment di Susan; è come se una crescita patologica del suo sé narrativo portasse Susan a perdere contatto con il suo corpo – a perdere "substance", nelle sue parole. Infatti, il corpo di Susan diventa "a mere receptacle ready to accommodate whatever story is stuffed in [her]" (1987: 130-131): le parole rimpiazzano la carne, il sé narrativo cancella il sé corporeo.

Al contrario, la conclusione di *Foe* sembra andare nella direzione opposta, avvicinandosi alla posizione di scienziati cognitivi come Zahavi (2007) e Menary (2008), che (come già sappiamo)

hanno rettificato l'idea della costituzione narrativa del sé. Questi pensatori sottolineano che le storie partecipano davvero alla costruzione del senso di sé e dell'identità personale, ma solo perché si agganciano a un "core self" preesistente, nella terminologia di Damasio (2000). Questo "core self" fornisce le basi dell'"autobiographical self", costruito narrativamente. Menary riassume questa concezione scrivendo che "the self is constituted both by an embodied consciousness whose experiences are available for narration and narratives themselves" (2008: 63). In breve, le storie hanno un ruolo nel definire chi siamo perché organizzano un'esperienza corporea che è essenzialmente pre-narrativa – e questo si riallaccia all'idea fondamentale della linguistica cognitiva che le concettualizzazioni di significato sono basate sulla nostra interazione corporea con un ambiente.

È questo nucleo di embodiment che l'ultimo capitolo di *Foe* di Coetzee, con la sua insistenza sull'esperienza corporea del narratore, rivela. Ciò spiega perché queste cinque pagine sottopongono al lettore una struttura ripetitiva e un fascio di contraddizioni, resistendo – dunque – ad essere descritte in termini di comprensione narrativa. Inoltre, non può essere un caso che la connessione tra il sé e il corpo sia stabilita dal narratore con l'aiuto di Friday, che scopriamo essere non un'ombra (come veniva rappresentato dalla storia di Susan) ma un essere dotato di corpo e di "sostanza" proprio perché il suo silenzio lo tiene al di fuori del regno della narrativa. La catena potenzialmente infinita di storie identitarie cui allude *Foe* non può essere rotta con gli strumenti forniti dalla narrativa stessa; non c'è modo di dare sostanza alla presenza spettrale di Susan se non uscendo dalla narrativa e raggiungendo la terra ferma del significato corporeo – che è precisamente l'esperienza con cui i lettori si confrontano leggendo la conclusione del romanzo. C'è una notevole somiglianza tra queste pagine e l'interpretazione di *Company* di Beckett che ho offerto nel capitolo 1. Tuttavia, il romanzo breve di Beckett è – prevedibilmente – più radicale nel negare al corpo quel significato liberatorio e apparentemente positivo che non possiamo fare a meno di leggere nel flusso che esce dalla bocca di Friday alla fine di *Foe* – un'immagine vivida delle fonti corporee del significato che avvolge il mondo:

His mouth opens. From inside him comes a slow stream, without breath, without interruption. It flows up through his body and out upon me; it passes through the cabin, through the wreck; washing the cliffs and shores of the island, it runs northward and

southward to the ends of the earth. Soft and cold, dark and unending, it beats against my eyelids, against the skin of my face. (1987: 157)

9.4 Conclusione

In queste pagine, ho suggerito che il narratore del capitolo IV non è altro che una controfigura finzionale del lettore, un po' come il sostituto focalizzatore di Forster di cui ho parlato nel capitolo 5. Ma se la mia interpretazione è corretta c'è un altro rappresentante del lettore in questo capitolo. Si tratta di Friday, che è sia un promemoria dell'embodiment del significato (come scopre il narratore) che un "figuring (or prefiguring)" del lettore, dal momento che il suo silenzio allude all'accettazione delle regole dell'autore da parte dei lettori.

Com'è possibile riconciliare l'idea che i lettori hanno una certa libertà interpretativa con l'idea che i lettori sono, come Friday, silenziosi e condannati a seguire le istruzioni dell'autore? Ho già cercato di rispondere a questa domanda nel capitolo 3: il gioco interpretativo del lettore con i testi letterari è reso possibile dalle limitazioni imposte su di esso dall'autore, attraverso le sue intenzioni comunicative. Si pensi agli elementi linguistici come a mattoni da costruzione: siamo liberi di giocare con questi mattoni nei limiti imposti dalla dimensione, dalla forma e dalle possibilità di connessione tra i mattoni stessi. Come Friday, i lettori non possono intervenire nel mondo finzionale, non possono cambiare il corso degli eventi narrati. Ma hanno una certa libertà nell'interpretare quegli eventi. Nelle parole di Gregory Currie, "[there] are times when a narrative's audience will strike out in its own direction, pursuing a line of inquiry about a character or situation just because that line of inquiry looks interesting and rewarding and without finding, or seeking, any direct sanction for that line of inquiry from what can be understood of the maker's intentions" (2010: 11). Ecco perché Friday, silenzioso per la maggior parte del romanzo, ha diritto di parola nello spazio interpretativo costruito dalla conclusione del romanzo. Ed è per questo che in questo spazio allegorico il narratore è libero di investigare il mistero del silenzio di Friday. Ma, ovviamente, una volta che lo spazio interpretativo entra nel mondo finzionale, esso stesso diventa una limitazione sull'interpretazione dei lettori.

C'è un'altra conseguenza della mia lettura della conclusione di *Foe* che vorrei esplicitare qui. Queste pagine illustrano perfettamente le idee che ho avanzato nel capitolo precedente a proposito

della connessione tra interpretazione ed esperienza, invitandoci a riflettere in particolare sulle basi *corporee* dell'interpretazione. Il capitolo finale di *Foe* suggerisce che le concettualizzazioni di significato sono basate sulla nostra esplorazione corporea dello spazio fisico, che si rivela essere la dimensione fondamentale della cognizione – e la limitazione definitiva sulla produzione di senso da parte dei lettori. Il corpo del lettore ha, insomma, un ruolo di primo piano nell'interpretazione. Ciò implica che c'è una continuità tra le immaginazioni di base del lettore (che, come sappiamo dalla seconda parte di questo lavoro, simulano la percezione e sono intrinsecamente corporee) e le sue interpretazioni di un testo. La lettura immersiva (che si concentra sul “feel” quasi esperienziale delle storie) e quella interpretativa, critico-letteraria non sono due strategie di lettura radicalmente diverse ma possono essere posizionate su un continuum di embodiment.

In un articolo sulla connessione tra spazio, embodiment e pensiero concettuale, Peter Woelert ha sostenuto che il corpo umano funziona come l'husserliano “‘point of conversion’ between concrete structures of spatial experience and abstract structures of conceptual thought Human embodiment, and embodied spatial existence in particular, can . . . broadly be regarded as constituting from the very beginning an essential condition for the possibility of the symbolic domestication of the world” (2011: 132-133). Queste osservazioni si applicano altrettanto bene all'embodiment del lettore – ed è questa stessa condizione di possibilità che la conclusione di *Foe* rivela.

Coda: Macchine joyciane?

Ho avviato il mio studio discutendo una presunta macchina, il giocatore di scacchi di Mälzel, e vorrei concluderlo discutendo un'altra presunta macchina, la "Joycean Machine" di Dennett. Abbiamo visto nel capitolo 3 che Dennett usa questa metafora per sottolineare l'idea che la coscienza è una finzione fenomenologica creata e nutrita dall'evoluzione biologica e culturale, e che nessun divario incolmabile separa le creature viventi – e gli esseri umani in particolare – dalle macchine: la differenza, se c'è, sta nella complessità degli ingranaggi. La coscienza è, letteralmente, una finzione perché è un costrutto linguistico, narrativo e, per di più, finzionale. Il mio cervello produce una sequenza di parole vagamente simile alla tecnica (che Dennett attribuisce a Joyce) del flusso di coscienza – da qui l'illusione che "io" sto avendo un'esperienza soggettiva. Ma non la sto avendo, perché di fatto "io" non esisto, non ho un sé. In questo lavoro ho cercato di mostrare perché ci sono valide ragioni per ritenere che Dennett si sbaglia, e perché la coscienza non è più una macchina del giocatore a scacchi di Mälzel – che, per chi non l'abbia ancora capito, conteneva veramente un essere umano. Questa, dopo tutto, è l'idea fondante dell'approccio enattivista alla cognizione: la visione computazionale della mente non ci porterà più lontano di così; se vogliamo perfezionare la nostra comprensione di come funziona la mente, dobbiamo prendere in considerazione sia il nostro corpo vivente sia i mondi biologici, culturali e sociali con cui interagiamo. Abbiamo davvero esperienze soggettive, e fanno la differenza.

Eppure, con quel "Joycean" anteposto, la metafora di Dennett per la coscienza mantiene un certo fascino per lo studioso di letteratura. Qui vorrei stravolgere l'argomentazione di Dennett riportando la sua metafora sul terreno degli studi letterari. L'esperienza non è una finzione, ma la storia del nostro coinvolgimento corporeo e pratico nel mondo naturale e umano. Le storie giocano un ruolo nell'organizzare il materiale grezzo dell'esperienza corporea, ma questo non fa necessariamente dell'esperienza una finzione, per la semplice ragione che il sé (il soggetto della nostra esperienza) ha le radici in un corpo reale. È quando perdiamo contatto con il nostro sé corporeo – come Luzhin in

The Defense, come Susan in *Foe* – che il nostro sé narrativo corre un serio pericolo di distorsione. E infatti, sono pronto a concedere a Dennett che alcuni sé sono costruiti *solo* linguisticamente e narrativamente. Ma questi sé sono i personaggi finzionali, e hanno un corpo finzionale. In altre parole, anche la loro esperienza di base, corporea, fenomenologica è costituita da finzioni linguistiche e narrative – proprio quello che Dennett affermava dei sé reali. È solo appropriato, dunque, che le uniche macchine joyciane disponibili sul mercato siano testi narrativi – o, per lo meno, quei testi narrativi che costruiscono sé finzionali esprimendo in modo continuato l’esperienza di un personaggio. Ma anche queste macchine esperienziali non funzionerebbero senza le esperienze *reali* di coloro che le operano.

Di conseguenza, la tesi che ho difeso in questo lavoro è che le storie attingono all’esperienza dei lettori: i personaggi finzionali sono più che “word-masses” perché li eseguiamo alimentando la narrazione – la macchina esperienziale, se vogliamo – con la nostra stessa esperienza. I lettori applicano ai testi la loro familiarità con la diversità, complessità e ricchezza fenomenologica dell’esperienza umana in generale. Così, non ha senso parlare di esperienzialità “rappresentata” senza tener conto del lettore: un sé finzionale non è altro che il sé narrativamente costruito che sostituisce, temporaneamente, il sé narrativo del lettore mentre questi si relaziona a una storia. Ma – e questa è una delle idee principali che ho cercato di avanzare – proprio come il nostro sé reale, i sé finzionali che eseguiamo sono basati sulla nostra esperienza corporea, sulle memorie dei “patterns” sensorimotori che abbiamo tracciato nell’interagire con il mondo. In un certo senso, dunque, il corpo finzionale dei personaggi ha bisogno dell’esperienza corporea del lettore per funzionare, ed è per questo che – come ho sostenuto nel capitolo 5 – alcuni testi incoraggiano una sovrapposizione immaginativa tra il corpo del lettore e il corpo finzionale dei personaggi.

Ma c’è un’altra ragione per cui i testi narrativi possono essere visti come macchine esperienziali. Le esperienze che apportiamo ai testi narrativi non ne escono sempre immutate, dal momento che il mondo finzionale che immaginiamo può interagire con (e ristrutturare) il nostro sfondo esperienziale. Non dovremmo dimenticare che l’interazione è la struttura fondante dell’esperienza: non esiste un’esperienza singola, indipendente, perché ogni nuova esperienza assume il suo significato alla luce di esperienze passate. Il risultato è che quando le nostre immaginazioni

interagiscono con il nostro sfondo in modo significativo, esse aumentano il profilo esperienziale della storia che stiamo leggendo. Per esempio, le esperienze che attribuiamo a un personaggio hanno, a volte, un impatto così considerevole sul nostro sfondo esperienziale che diventano esperienze vissute – o piuttosto eseguite – da noi. In questo modo, i lettori “assumono” il sé di un personaggio finzionale. La forza di questo impatto dipende dalla misura in cui il nostro relazionarci alla narrativa può rivelare ciò che c’è in gioco nella nostra esperienza, i suoi significati o valori. Non tutte le storie sono uguali sotto questo aspetto, dal momento che alcune di esse risuonano con il nostro sfondo esperienziale più profondamente, producendo un “feel” esperienziale più intenso. Per dirla altrimenti, le storie hanno effetti diversi su di noi a seconda di chi siamo, a seconda del nostro sfondo personale e culturale. Il nostro relazionarci alla narrativa è, dunque, fondamentalmente qualitativo: il suo spessore immaginativo ed emozionale, attingendo alla nostra familiarità con l’esperienza reale, ha una chiara dimensione assiologica. Alcune storie – in particolare quelle letterarie – sono considerate di grande interesse umano perché i significati o valori che rivelano trovano riscontro nello sfondo collettivo di una cultura. È questo potere rivelatore che l’interpretazione come pratica critico-letteraria cerca di cogliere non attraverso le emozioni ma in modo riflessivo e intellettualistico.

Non solo le storie si combinano al nostro sfondo esperienziale, ma *producono* nuova esperienza facendo entrare in gioco – e invitandoci a riconsiderare – i significati e i valori a cui l’esperienza umana è inestricabilmente legata. Analogamente, John Dewey ha scritto che l’arte “[effects] a broadening and deepening of our own experience, rendering it less local and provincial as far as we grasp, by their means, the attitudes basic in other forms of experience” (2005: 346). Ciò che spero di aver mostrato in queste pagine è che, ancor più di altre pratiche culturali e artistiche, le storie sono macchine esperienziali così eccezionali a causa della dinamica complessa che le unisce all’esperienza: la narrativa ha un ruolo nell’organizzare e interpretare la nostra esperienza, che a sua volta illumina e dà vita alla narrativa.

Bibliografia

- Abbott, H. Porter. 2008. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Adler, Hans e Sabine Gross. 2002. Adjusting the Frame: Comments on Cognitivism and Literature. *Poetics Today* 23, no. 2: 195-220.
- Alber, Jan. 2002. The “Moreness” or “Lessness” of “Natural” Narratology: Samuel Beckett’s “Lessness” Reconsidered. *Style* 36, no. 1: 54-75.
- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen e Brian Richardson. 2010. Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models. *Narrative* 18, no. 2: 113-136.
- Alexandrov, Vladimir. 1991. *Nabokov’s Otherworld*. Princeton: Princeton University Press.
- Aliaga-Buchenau, Ana-Isabel. 2003. Reading as the Path to Revolt? Emile Zola’s *Germinal*. *Postscript* 20, no. 3: 14-23.
- Anscombe, G. E. M. 2002 [1965]. The Intentionality of Sensation: A Grammatical Feature. In *Vision and Mind: Selected Readings in the Philosophy of Perception*, a cura di Alva Noë e Evan Thompson. Cambridge, MA: MIT Press.
- Aarseth, Espen. 1997. *Cybertext*. Baltimore e Londra: Johns Hopkins University Press.
- Bachtin, Michail. 2001. *Estetica e romanzo*. Trad. it. Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi.
- Banfield, Ann. 1982. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge and Kegan Paul.
- . 1987. Describing the Unobserved: Events Grouped Around an Empty Center. In *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*, a cura di Nigel Fabb, Colin MacCabe, Derek Attridge e Alan Durant, 265-285. Manchester: Manchester University Press.
- Baroni, Raphaël. 2009. Tellability. A cura di Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid e Jörg Schönert. *Handbook of Narratology*. Berlino: de Gruyter.
- Barsalou, Lawrence W. 1999. Perceptual Symbol Systems. *Behavioral and Brain Sciences* 22: 577-660.

- Bateson, Gregory. 1972. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago e Londra: University of Chicago Press.
- Beardsley, Monroe C. 1981. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis: Hackett.
- Beckett, Samuel. 1996 [1979]. *Company*. In *Nohow On*. New York: Grove Press.
- Bergen, Benjamin K., Shane Lindsay, Teenie Matlock e Srinu Narayanan. 2007. Spatial and Linguistic Aspects of Visual Imagery in Sentence Comprehension. *Cognitive Science* 31: 733–764.
- Bernini, Marco. 2011. “Thoughts in Action”: *Mondi cognitivi e risposta estetica a partire da Beckett*. Tesi di dottorato, Università di Parma.
- Bertoni, Federico. 2007. *Realismo e letteratura: Una storia possibile*. Torino: Einaudi.
- Booth, Wayne C. 1983 [1961]. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago e Londra: University of Chicago Press.
- Bortolussi, Marisa e Peter Dixon. 2002. *Psychonarratology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boyd, Brian. 1987. The Problem of Pattern: Nabokov’s Defense. *Modern Fiction Studies* 33, no. 4: 575-604.
- . 1992. Review of Nabokov’s *Invitation of a Beheading*. *Modern Fiction Studies* 38, no. 2: 447-448.
- . 2001 [1985]. *Nabokov’s Ada: The Place of Consciousness*. Second edition. Christchurch, New Zealand: Cybereditions.
- . 2009. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Brentano, Franz. 1997 [1874]. *La psicologia dal punto di vista empirico*. A cura di Liliana Albertazzi. Bari: Laterza.
- Brooks, Peter. 1985. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Vintage.
- Brooks, Rodney A. 1990. Elephants Don’t Play Chess. *Robotics and Autonomous Systems* 6: 3-15.
- Bruner, Jerome. 1990. *Acts of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1991. The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry* 18: 1-21.
- . 2003. *Making Stories: Law, Literature, Life*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York e Londra:

Routledge.

Butte, George. 2004. *I Know that You Know that I Know: Narrating Subjects from Moll Flanders to Marnie*. Columbus: Ohio State University Press.

Caillois, Roger. 1958. *Les jeux et les hommes*. Parigi: Gallimard.

Calvino, Italo. 1993 [1972]. *Le città invisibili*. Milano: Mondadori.

Carruthers, Peter. 1996. Simulation and Self-Knowledge: A Defense of Theory-Theory. In *Theories of Theories of Mind*, a cura di Peter Carruthers e Peter K. Smith, 22-38. Cambridge: Cambridge University Press.

Chalmers, David J. 1996. *The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory*. New York e Oxford: Oxford University Press.

Churchland, Paul M. 1991. Folk Psychology and the Explanation of Human Behavior. In *The Future of Folk Psychology: Intentionality and Cognitive Science*, a cura di John D. Greenwood, 51-69. Cambridge: Cambridge University Press.

Coetzee, J. M. 1987 [1986]. *Foe*. Londra: Penguin.

Cohen, Patricia. 2010. Next Big Thing in English: Knowing They Know That You Know. *New York Times*, March 31. <http://www.nytimes.com/2010/04/01/books/01lit.html#>.

Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.

Colombetti, Giovanna. 2010. Enaction, Sense-Making, and Emotion. In *Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, a cura di John Stewart, Olivier Gapenne e Ezequiel A. Di Paolo, 145-164. Cambridge, MA: MIT Press.

Connolly, Julian W. 1992. *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*. Cambridge: Cambridge University Press.

Coplan, Amy. 2004. Empathic Engagement with Narrative Fictions. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62, no. 2: 141-152.

Cortázar, Julio. 1984 [1963]. *Rayuela*. Madrid: Cátedra.

———. 2004. *Il gioco del mondo*. Trad. it. Flaviarosa Nicoletti Rossini. Torino: Einaudi.

Crane, Tim. 2001. *Elements of Mind: An Introduction to the Philosophy of Mind*. Oxford e New York:

- Oxford University Press.
- . 2003. The Intentional Structure of Consciousness. In *Consciousness: New Philosophical Perspectives*, a cura di Aleksander Jokic e Quentin Smith, 33-56. Oxford e New York: Oxford University Press.
- Currie, Gregory. 1995. Visual Imagery as the Simulation of Vision. *Mind and Language* 10, no. 1-2: 25-44.
- . 2010. *Narratives and Narrators: A Philosophy of Stories*. Oxford e New York: Oxford University Press.
- Currie, Gregory e Ian Ravenscroft. 2002. *Recreative Minds*. Oxford e New York: Oxford University Press.
- Damasio, Antonio. 2000. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. Londra: William Heinemann.
- Dennett, Daniel C. 1987. *The Intentional Stance*. Cambridge, MA: MIT Press.
- . 1991. *Consciousness Explained*. Londra: Penguin.
- . 1992. The Self as a Center of Narrative Gravity. In *Self and Consciousness: Multiple Perspectives*, a cura di Frank S. Kessel, Pamela M. Cole e Dale L. Johnson, 103-115. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Dewey, John. 2005 [1934]. *Art as Experience*. New York: Perigee Books.
- Diengott, Nilli. 2010. Fludernik's Natural Narratological Model: A Reconsideration and Pedagogical Implications. *Journal of Literary Semantics* 39: 93-101.
- Doležel, Lubomír. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore e Londra: Johns Hopkins University Press.
- Dreyfus, Hubert L. 1991. *Being-in-the-World: A Commentary on Heidegger's Being and Time, Division I*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Duchan, Judith F., Gail A. Bruder e Lynne E. Hewitt, eds. 1995. *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Von Eckardt, Barbara. 1999. Mental Representation. A cura di Robert A. Wilson e Frank C. Keil. *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- . 1990. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- Eder, Jens. 2003. Narratology and Cognitive Reception Theories. In *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, a cura di Tom Kind e Hans-Harald Müller, 277-301. Berlino: de Gruyter.
- Emmott, Catherine. 1997. *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- Evans, Vyvyan e Melanie Green. 2006. *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Fauconnier, Gilles e Mark Turner. 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Faulkner, William. 1995 [1929]. *The Sound and the Fury*. Londra: Vintage.
- Fischer, Martin H. e Rolf A. Zwaan. 2008. Embodied Language: A Review of the Role of the Motor System in Language Comprehension. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology* 61, no. 6: 825-850.
- Flanagan, Owen. 2000. *Dreaming Souls: Sleep, Dreams, and the Evolution of the Conscious Mind*. Oxford e New York: Oxford University Press.
- Flaubert, Gustave. 1966. *L'educazione sentimentale*. Trad. it. Giovanni Raboni. Milano: Garzanti.
- . 1972 [1969]. *L'éducation sentimentale*. Parigi: Gallimard.
- Fludernik, Monika. 1993. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Londra e New York: Routledge.
- . 1996. *Towards a "Natural" Narratology*. Londra: Routledge.
- . 2003. Natural Narratology and Cognitive Parameters. In *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, a cura di David Herman, 243-267. Stanford: CSLI Publications.
- . 2009. *An Introduction to Narratology*. Trad. ingl. Patricia Häusler-Greenfield e Monika Fludernik. Londra e New York: Routledge.
- . 2010. Naturalizing the Unnatural: A View from Blending Theory. *Journal of Literary*

Semantics 39: 1-27.

Fludernik, Monika, Donald C. Freeman e Margaret H. Freeman. 1999. Metaphor and Beyond: An Introduction. *Poetics Today* 20, no. 3: 383-396.

Fodor, Jerry. 1975. *The Language of Thought*. Sussex: Harvester.

Forster, E. M. 1985 [1927]. *Aspects of the Novel*. San Diego: Harcourt.

———. 1989 [1924]. *A Passage to India*. Harmondsworth: Penguin.

Gadamer, Hans-Georg. 1986 [1960]. *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr.

Gadamer, Hans-Georg e Paul Ricoeur. 1982. The Conflict of Interpretations. In *Phenomenology: Dialogues and Bridges*, a cura di Ronald Bruzina e Bruce Wilshire, 299-321. Albany: State University of New York Press.

Gallagher, Shaun. 2009. Philosophical Antecedents of Situated Cognition. In *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, 35-51. Cambridge: Cambridge University Press.

Gallagher, Shaun e Dan Zahavi. 2008. *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. Abingdon: Routledge.

Gallese, Vittorio. 2005. Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 1: 23-48.

Gallese, Vittorio e George Lakoff. 2005. The Brain's Concepts: The Role of the Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge. *Cognitive Neuropsychology*, no. 22: 455-479.

Gallese, Vittorio e Corrado Sinigaglia. 2009. The Bodily Self as Power for Action. *Neuropsychologia* 48, no. 3: 746-755.

Garfield, Evelyn Picón. 1981. *Cortázar por Cortázar*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Gehrke, Steve. 2007. Review of *The Road*. *The Missouri Review* 30, no. 1: 151-152.

Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Parigi: Éditions du Seuil.

Gerrig, Richard J. 1993. *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Haven e Londra: Yale University Press.

Gibbs, Raymond W. 2005. *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gibson, James J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.

- Gibson, John. 2007. *Fiction and the Weave of Life*. Oxford e New York: Oxford University Press.
- Giglioli, Daniele. 2001. *Tema*. Scandicci: La nuova Italia.
- Goldie, Peter. 2003. Narrative, Emotion, and Perspective. In *Imagination, Philosophy, and the Arts*, a cura di Matthew Kieran e Dominic Lopes, 54-68. Londra: Routledge.
- Goldman, Alvin I. 2006a. *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading*. Oxford e New York: Oxford University Press.
- . 2006b. Imagination and Simulation in Audience Responses to Fiction. In *The Architecture of the Imagination: New Essays on Pretence, Possibility, and Fiction*, a cura di Shaun Nichols, 41-56. Oxford e New York: Oxford University Press.
- Gordon, Robert M. 1996. “Radical” Simulationism. In *Theories of Theories of Mind*, a cura di Peter Carruthers e Peter K. Smith, 11-21. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guignon, Charles. 2002. Truth in Interpretation: A Hermeneutic Approach. In *Is There a Single Right Interpretation?*, a cura di Michael Krausz, 264-284. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Hamburger, Käte. 1957. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett.
- Hamilton, Craig A. e Ralf Schneider. 2002. From Iser to Turner and Beyond: Reception Theory Meets Cognitive Criticism. *Style* 36, no. 4: 640-658.
- Heidegger, Martin. 1967 [1927]. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- . 1976. *Essere e tempo*. Trad. it. Pietro Chiodi. Milano: Longanesi.
- Herman, David. 2002. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln e Londra: University of Nebraska Press.
- . 2003. Stories as a Tool for Thinking. In *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, 163-192. Stanford: CSLI Publications.
- . 2007. Cognition, Emotion, and Consciousness. In *The Cambridge Companion to Narrative*, a cura di David Herman, 245-259. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2008. Narrative Theory and the Intentional Stance. *Partial Answers* 6, no. 2: 233-260.
- . 2009a. Cognitive Narratology. A cura di Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid e Jörg Schönert. *Handbook of Narratology*. Berlino: de Gruyter.

- . 2009b. *Basic Elements of Narrative*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- . 2009c. Beyond Voice and Vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory. In *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, a cura di Peter Hühn, Wolf Schmid e Jörg Schönert, 119-142. Berlino: de Gruyter.
- . 2011. Introduction. In *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*, a cura di David Herman, 1-40. Lincoln e Londra: University of Nebraska Press.
- Herman, David, a cura di 1999. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press.
- Hernadi, Paul. 2002. Why Is Literature: A Coevolutionary Perspective on Imaginative Worldmaking. *Poetics Today* 23, no. 1: 21-42.
- Hogan, Patrick Colm. 1996. *On Interpretation: Meaning and Inference in Law, Psychoanalysis, and Literature*. Athens e Londra: University of Georgia Press.
- Holland, Norman N. 1975. *5 Readers Reading*. New Haven e Londra: Yale University Press.
- Holquist, Michael. 2002. *Dialogism: Bakhtin and His World*. Londra e New York: Routledge.
- Hutchins, Edwin. 1995. *Cognition in the Wild*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Hutto, Daniel D. 2000. *Beyond Physicalism*. Philadelphia e Amsterdam: John Benjamins.
- . 2005. Knowing What? Radical Versus Conservative Enactivism. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 4: 389-405.
- . 2006a. Against Passive Intellectualism: Reply to Crane. In *Radical Enactivism: Focus on the Philosophy of Daniel D. Hutto*, a cura di Richard Menary, 121-149. Philadelphia e Amsterdam: John Benjamins.
- . 2006b. Impossible Problems and Careful Expositions: Reply to Myin and De Nul. In *Radical Enactivism: Focus on the Philosophy of Daniel D. Hutto*, a cura di Richard Menary, 45-64. Philadelphia e Amsterdam: John Benjamins.
- . 2007. The Narrative Practice Hypothesis: Origins and Applications of Folk Psychology. In *Narrative and Understanding Persons*, a cura di Daniel D. Hutto, 43-68. Cambridge: Cambridge University Press.

- . 2008. *Folk Psychological Narratives: The Sociocultural Basis of Understanding Reasons*. Cambridge, MA: MIT Press.
- . 2010. Enactivism: Why Be Radical? In *Sehen und Handeln*, a cura di H. Bredekamp e J. M. Krois. Berlino: Akademie Verlag.
- . 2011. Understanding Fictional Minds without Theory of Mind! *Style* 45, no. 2: 276-282.
- . 2012a. Exposing the Background: Deep and Local. In *Knowing without Thinking: Mind, Action, Cognition and the Phenomenon of the Background*, a cura di Zdravko Radman. Basingstoke: Palgrave.
- . 2012b. Elementary Mind Minding, Enactivist-Style. In *Joint Attention: New Developments in Psychology, Philosophy of Mind, and Social Neuroscience*, a cura di Alex Seemann. Cambridge, MA: MIT Press.
- Ingarden, Roman. 1973 [1931]. *The Literary Work of Art*. Trad. ingl. George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press.
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore e Londra: Johns Hopkins University Press.
- . 2000. *The Range of Interpretation*. New York: Columbia University Press.
- Jackson, Frank. 1982. Epiphenomenal qualia. *Philosophical Quarterly* 32: 127-136.
- Jackson, Tony E. 2003. "Literary Interpretation" and Cognitive Literary Studies. *Poetics Today* 24, no. 2: 191-205.
- Jahn, Manfred. 1996. Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept. *Style* 30, no. 2: 241-267.
- . 1997. Frames, Preferences, and the Reading of Third Person Narratives. *Poetics Today* 18, no. 4: 441-468.
- . 1999. More Aspects of Focalization: Refinements and Applications. *GRAAT*, no. 21: 85-110.
- John, Eileen. 2005. Art and Knowledge. In *The Routledge Companion to Aesthetics*, a cura di Berys Gaut e Dominic Lopes, 417-430. Abingdon: Routledge.
- Johnson, Mark. 1987. *The Body in the Mind*. Chicago e Londra: University of Chicago Press.
- . 2007. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago e Londra:

- University of Chicago Press.
- Joyce, James. 2000 [1916]. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Londra: Penguin.
- Kanizsa, Gaetano. 1955. Margini quasi-percettivi in campi con stimolazione omogenea. *Rivista di Psicologia* 49, no. 1: 7-30.
- Kaschak, Michael P. e Arthur M. Glenberg. 2000. Constructing Meaning: The Role of Affordances and Grammatical Constructions in Sentence Comprehension. *Journal of Memory and Language* 43: 508-529.
- Kaschak, Michael P., John L. Jones, Jacqueline M- Coyle e Andrea Sell. 2009. Language and Body. In *Beyond Decoding: The Behavioral and Biological Foundations of Reading Comprehension*, a cura di Richard K. Wagner, Christopher Schatschneider e Caroline Phythian-Sence, 3-26. New York: Guilford Press.
- Kieran, Matthew. 2003. In Search of a Narrative. In *Imagination, Philosophy, and the Arts*, a cura di Matthew Kieran e Dominic Lopes, 69-87. Londra: Routledge.
- Kosslyn, Stephen M., Giorgio Ganis e William L. Thompson. 2001. Neural Foundations of Imagery. *Neuroscience*, no. 2: 635-642.
- Kosslyn, Stephen M., William L. Thompson e Giorgio Ganis. 2006. *The Case for Mental Imagery*. Oxford e New York: Oxford University Press.
- Krausz, Michael. 2002. Interpretation and Its Objects. In *Is There a Single Right Interpretation?*, a cura di Michael Krausz, 122-144. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Labov, William e Joshua Waletzky. 1967. Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience. In *Essays on the Verbal and Visual Arts*, a cura di J. Helm, 12-44. Seattle: University of Washington Press.
- Lakoff, George. 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Our Categories Reveal about the Mind*. Chicago e Londra: University of Chicago Press.
- Lakoff, George e Mark Johnson. 1999. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Lamarque, Peter. 2002. Appreciation and Literary Interpretation. In *Is There a Single Right Interpretation?*, a cura di Michael Krausz, 285-306. University Park, PA: Pennsylvania State

- University Press.
- . 2008. *The Philosophy of Literature*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Lee, Hermione. 1977. *The Novels of Virginia Woolf*. Londra: Methuen.
- Leech, Geoffrey e Michael Short. 1981. *Style in Fiction*. Londra: Longman.
- Lennon, Kathleen. 2010. Feminist Perspectives on the Body. A cura di Edward N. Zalta. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/feminist-body>.
- Levinson, Stephen C. 2003. *Space in Language and Cognition: Explorations in Cognitive Diversity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lévy, Pierre. 1995. *Qu'est-ce que le virtuel?* Parigi: La Découverte.
- Lewis, David. 1999 [1988]. What Experience Teaches. In *Papers in Metaphysics and Epistemology*, 262-289. Cambridge: Cambridge University Press.
- Livingston, Paisley. 1988. *Literary Knowledge: Humanistic Inquiry and the Philosophy of Science*. Ithaca: Cornell University Press.
- Locatelli, Carla. 1990. *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works after the Nobel Prize*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lockwood, Michael. 1993. Dennett's Mind. *Inquiry* 36: 59-72.
- Lodge, David. 2002. Consciousness and the Novel. In *Consciousness and the Novel: Connected Essays*, 1-91. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Lopes, Dominic. 2003. Out of Sight, Out of Mind. In *Imagination, Philosophy, and the Arts*, a cura di Matthew Kieran e Dominic Lopes, 208-224. Londra: Routledge.
- Lycan, William. 2008. Representational Theories of Consciousness. A cura di Edward N. Zalta. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/consciousness-representational/>.
- Malina, Debra. 2002. *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: Ohio State University Press.
- Mar, Raymond A. e Keith Oatley. 2008. The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience. *Perspectives on Psychological Science* 3, no. 3: 173-192.
- Margolin, Uri. 2003. Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative. In *Narrative*

- Theory and the Cognitive Sciences*, 271-294. Stanford: CSLI Publications.
- Marr, David. 1982. *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*. New York: Freeman.
- Maude, Ulrika. 2009. *Beckett, Technology and the Body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mazzarella, Arturo. 2008. *La grande rete della scrittura: la letteratura dopo la rivoluzione digitale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- McCarthy, Cormac. 2006. *The Road*. New York: Knopf.
- McGinn, Colin. 2004. *Mindsight*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Melville, Herman. 1994 [1851]. *Moby Dick*. Londra: Penguin.
- Menary, Richard. 2008. Embodied Narratives. *Journal of Consciousness Studies* 15, no. 6: 63-84.
- Menary, Richard, a cura di. 2006. *Radical Enactivism: Focus on the Philosophy of Daniel D. Hutto*. Philadelphia e Amsterdam: John Benjamins.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Parigi: Gallimard.
- . 2003. *Fenomenologia della percezione*. Trad. it. Andrea Bonomi. Milano: Bompiani.
- Miall, David S. 2005. Beyond Interpretation: The Cognitive Significance of Reading. In *Cognition and Literary Interpretation in Practice*, a cura di Harri Veivo, Bo Pettersson e Merja Polvinen. Yliopistopaino: Helsinki University Press.
- Miall, David S. e Don Kuiken. 1994. Foregrounding, Defamiliarization, and Affect: Response to Literary Stories. *Poetics* 22, no. 5: 389-407.
- Millikan, Ruth Garrett. 2004. *Varieties of Meaning: The 2002 Jean Nicod Lectures*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Mulhall, Stephen. 1996. *Heidegger and Being and Time*. Routledge Philosophy GuideBooks. Londra e New York: Routledge.
- Musil, Robert. 1957. *L'uomo senza qualità*. Trad. it. Anita Rho. Torino: Einaudi.
- . 1981 [1930/1942]. *Der Mann ohne Eigenschaften*. In *Gesammelte Werke*, a cura di Adolph Frisé. Hamburg: Reinbek.
- Nabokov, Vladimir. 1979 [1930]. *Zashchita Luzhina*. Ann Arbor: Ardis.
- . 1990 [1973]. *Strong Opinions*. New York: Vintage.

- . 2000a [1930/1964]. *The Luzhin Defense*. Trad. ingl. Michael Scammell e Vladimir Nabokov. Londra: Penguin.
- . 2000b [1967]. *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. Londra: Penguin.
- . 2010 [1947]. *Bend Sinister*. Londra: Penguin.
- Nagel, Thomas. 1974. What Is It Like to Be a Bat? *Philosophical Review* 83: 435-450.
- Naiman, Eric. 1998. Litland: The Allegorical Poetics of The Defense. *Nabokov Studies* 5: 1-46.
- Nell, Victor. 1988. *Lost in a Book: The Psychology of Reading for Pleasure*. New Haven e Londra: Yale University Press.
- Noë, Alva. 2004. *Action in Perception*. Cambridge, MA: MIT Press.
- O'Neill, Patrick. 1992. Points of Origin: On Focalization in Narrative. *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 19, no. 3: 331-350.
- O'Regan, J. Kevin e Alva Noë. 2001. A Sensorimotor Account of Vision and Visual Consciousness. *Behavioral and Brain Sciences* 24, no. 5: 939-1031.
- O'Regan, J. Kevin, Erik Myin e Alva Noë. 2005. Sensory Consciousness Explained (Better) in Terms of "Corporality" and "Alerting Capacity." *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 4: 369-387.
- Oatley, Keith. 1999. Why Fiction May Be Twice as True as Fact: Fiction as Cognitive and Emotional Simulation. *Review of General Psychology* 3, no. 2: 101-107.
- Ochs, Elinor e Lisa Capps. 2001. *Living Narrative*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Olsen, Stein Haugom. 1987. *The End of Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Palmer, Alan. 2004. *Fictional Minds*. Lincoln e Londra: University of Nebraska Press.
- . 2010. *Social Minds in the Novel*. Columbus: Ohio State University Press.
- Di Paolo, Ezequiel A., Marieke Rohde e Hanne De Jaegher. 2010. Horizons for the Enactive Mind: Values, Social Interaction, and Play. In *Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, a cura di John Stewart, Olivier Gapenne e Ezequiel A. Di Paolo, 33-87. Cambridge, MA: MIT Press.
- Pavel, Thomas. 1986. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Pecher, Diane e Rolf A. Zwaan. 2005. *Grounding Cognition: The Role of Perception and Action in*

- Memory, Language, and Thinking*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pettersson, Torsten. 2002. The Literary Work as a Pliable Entity: Combining Realism and Pluralism. In *Is There a Single Right Interpretation?*, a cura di Michael Krausz, 211-230. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Phelan, James. 1989. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 2005. *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.
- . 2007. *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.
- Pier, John. 2010. Metalepsis. A cura di Peter Hühn. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metalepsis>.
- Poe, Edgar Allan. 1982. *The Complete Tales and Poems*. Londra: Penguin.
- Pouillon, Jean. 1946. *Temps et roman*. Parigi: Gallimard.
- Poulet, Georges. 1969. Phenomenology of Reading. *New Literary History* 1, no. 1: 53-68.
- Pratt, Mary Louise. 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pred, Ralph. 2005. *Onflow: Dynamics of Consciousness and Experience*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Prince, Gerald. 2003 [1987]. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln e Londra: University of Nebraska Press.
- Ramsey, William M. 2007. *Representation Reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Richards, I. A. 1930. *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. Londra: Kegan Paul.
- Richardson, Brian. 2006. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- Richardson, Daniel C., Michael J. Spivey, Lawrence W. Barsalou e Ken McRae. 2003. Spatial Representations Activated During Real-time Comprehension of Verbs. *Cognitive Science* 27, no. 5: 767-780.
- Ricoeur, Paul. 1983. *Temps et Récit: Tome I*. Parigi: Éditions du Seuil.

- . 1984. *Temps et Récit II: La configuration du temps dans le récit de fiction*. Parigi: Éditions du Seuil.
- . 1987. *Tempo e racconto. Volume 2: La configurazione nel racconto di finzione*. Trad. it. Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 1996. *A Glance Beyond Doubt: Narration, Representation, Subjectivity*. Columbus: Ohio State University Press.
- Rohrer, Tim. 2005. Image Schemata in the Brain. In *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*, a cura di Beate Hampe e Joseph E. Grady, 165-196. Berlino: de Gruyter.
- Ronen, Ruth. 1986. Space in Fiction. *Poetics Today* 7, no. 3: 421-438.
- . 1994. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ryan, Marie-Laure. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- . 2001. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore e Londra: Johns Hopkins University Press.
- . 2003. Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space. In *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, a cura di David Herman, 214-242. Stanford: CSLI Publications.
- . 2006. *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2010. "Narratology and Cognitive Science: A Problematic Relation." *Style* 44 (4): 469-495.
- Ryle, Gilbert. 2002. *The Concept of Mind*. Chicago e Londra: University of Chicago Press.
- Saramago, José. 1995. *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisbona: Caminho.
- . 2003. *Cecità*. Trad. it. Rita Desti. Torino: UTET.
- Scalise Sugiyama, Michelle. 2001a. Food, Foragers, and Folklore: The Role of Narrative in Human Subsistence. *Evolution and Human Behavior* 22: 221-240.
- . 2001b. Narrative Theory And Function: Why Evolution Matters. *Philosophy and Literature* 25, no. 2: 233-250.
- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York e Oxford: Oxford University Press.

- . 2001. *Dreaming by the Book*. Princeton: Princeton University Press.
- Schank, Roger C. e Robert P. Abelson. 1977. *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Schechtman, Marya. 1996. *The Constitution of Selves*. Ithaca: Cornell University Press.
- . 2007. Stories, Lives, and Basic Survival: A Refinement and Defense of the Narrative View. In *Narrative and Understanding Persons*, a cura di Daniel D. Hutto, 155-178. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schneider, Ralf. 2001. Towards a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction. *Style* 35, no. 4: 607-640.
- Schulte, Joachim. 1993. *Experience and Expression: Wittgenstein's Philosophy of Psychology*. Oxford: Clarendon Press.
- Searle, John. 1983. *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1992. *The Rediscovery of the Mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
- . 1997. *The Mystery of Consciousness*. Londra: Granta.
- Sellars, Wilfrid. 1997 [1956]. *Empiricism and the Philosophy of Mind*. A cura di Robert Brandom. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sharkey, Joseph E. 2001. Rayuela's Confused Hermeneutics. *Hispanic Review* 69, no. 4: 423-442.
- Shen, Dan. 2002. Defense and Challenge: Reflections on the Relation between Story and Discourse. *Narrative* 10, no. 3: 222-243.
- Shklovskij, Viktor. 1973 [1919]. On the Connection Between Devices of Syuzhet Construction and General Stylistic Devices. In *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*, a cura di Stephen Bann e John E. Bowlt, Trad. ingl. Jane Knox, 48-72. Edimburgo: Scottish Academic Press.
- Siewert, Charles. 2008. Consciousness and Intentionality. A cura di Edward N. Zalta. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/consciousness-intentionality>.
- Simons, Daniel e Christopher Chabris. 1999. Gorillas in Our Midst: Sustained Inattentive Blindness

- for Dynamic Events. *Perception* 28, no. 9: 1059–1074.
- Sperber, Dan e Deirdre Wilson. 1995. *Relevance: Communication and Cognition*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1991. Theory in the Margin: Coetzee's Foe Reading Defoe's Crusoe/Roxana. In *Consequences of Theory*, a cura di Jonathan Arac e Barbara Johnson, 154-180. Baltimore e Londra: Johns Hopkins University Press.
- Standish, Peter. 2001. *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Stanzel, Franz Karl. 1979. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- . 1984. *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stecker, Robert. 2003. *Interpretation and Construction: Art, Speech, and the Law*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Sterelny, Kim. 1999. Language of Thought. A cura di Robert A. Wilson e Frank C. Keil. *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Sternberg, Meir. 1993. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 2001. How Narrativity Makes a Difference. *Narrative* 9, no. 2: 115-122.
- . 2003. Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I). *Poetics Today* 24, no. 2: 297-395.
- Stitch, Stephen e Shaun Nichols. 1997. Cognitive Penetrability, Rationality, and Restricted Simulation. *Mind and Language* 12.
- Strawson, Galen. 2004. Against Narrativity. *Ratio* XVII, no. 4: 428-452.
- Tammi, Pekka. 1985. *Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Thagard, Paul. 2010. Cognitive Science. A cura di Edward N. Zalta. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/archives/sum2010/entries/cognitive-science>.
- Thomas, Nigel J. T. 1999. Are Theories of Imagery Theories of Imagination? An Active Perception Approach to Conscious Mental Content. *Cognitive Science* 23, no. 2: 207-245.
- . 2010. The Multidimensional Spectrum of Imagination: Images, Dreams, Hallucinations, and

- Active, Imaginative Perception. <http://www.imagery-imagination.com/spectrum.htm>.
- Thompson, Evan. 2007. Look Again: Phenomenology and Mental Imagery. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 6: 137-170.
- Toker, Leona. 1989. *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*. Ithaca e Londra: Cornell University Press.
- Tomasello, Michael. 1999. *The Cultural Origins of Human Cognition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Torrance, Steve. 2005. In Search of the Enactive. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 4: 357-368.
- Turner, Mark. 1996. *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*. New York e Oxford: Oxford University Press.
- Tversky, Barbara. 1996. Spatial Perspectives in Descriptions. In *Language and Space*, a cura di Paul Bloom, Mary A. Peterson, Lynn Nadel e Merrill F. Garrett, 462-491. Cambridge, MA: MIT Press.
- . 2009. Spatial Cognition: Embodied and Situated. In *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, a cura di Philip Robbins e Murat Aydede, 201-216. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tye, Michael. 1996. *Ten Problems of Consciousness: A Representational Theory of the Phenomenal Mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
- . 1997. A Representational Theory of Pains and Their Phenomenal Nature. In *The Nature of Consciousness*, a cura di Ned Block, Owen Flanagan e Güven Güzeldere, 329-340. Cambridge, MA: MIT Press.
- . 2009. Qualia. A cura di Edward N. Zalta. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/archives/sum2009/entries/qualia/>.
- Varela, Francisco J. 1979. *Principles of Biological Autonomy*. New York: Elsevier North Holland.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson e Eleanor Rosch. 1991. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Vermeule, Blakey. 2010. *Why Do We Care about Literary Characters?* Baltimore e Londra: Johns

- Hopkins University Press.
- Walsh, Richard. 2007. *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- Walton, Kendall. 1990. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Werth, Paul. 1999. *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. Londra: Longman.
- Wetzel, Linda. 2011. Types and Tokens. A cura di Edward N. Zalta. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <http://plato.stanford.edu/archives/spr2011/entries/types-tokens/>.
- Wider, Kathleen. 1997. *The Bodily Nature of Consciousness: Sartre and Contemporary Philosophy of Mind*. Ithaca e Londra: Cornell University Press.
- Wilcocks, Robert. 1994. *Maelzel's Chess Player: Sigmund Freud and the Rhetoric of Deceit*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Wilson, Robert A. 2010. Meaning Making and the Mind of the Externalist. In *The Extended Mind*, a cura di Richard Menary, 167-188. Cambridge, MA: MIT Press.
- Wimsatt, William K. e Monroe C. Beardsley. 2001 [1946]. The Intentional Fallacy. In *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, a cura di Vincent B. Leitch, 1374-1387. New York: Norton.
- Winnicott, Donald W. 1982. *Playing and Reality*. New York: Routledge.
- Wittgenstein, Ludwig. 1980. *Remarks on the Philosophy of Psychology*. A cura di G. E. M. Anscombe e G. H. von Wright. Trad. ingl. G. E. M. Anscombe. Vol. I. Oxford: Basil Blackwell.
- Woelert, Peter. 2011. Human Cognition, Space, and the Sedimentation of Meaning. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 10, no. 1: 113-137.
- Woolf, Virginia. 2000a [1931]. *The Waves*. Londra: Penguin.
- . 2000b [1925]. *Mrs. Dalloway*. Londra: Penguin.
- Zahavi, Dan. 2007. Self and Other: The Limits of Narrative Understanding. In *Narrative and Understanding Persons*, a cura di Daniel D. Hutto, 179-201. Cambridge: Cambridge University Press.

- Zola, Émile. 1978 [1885]. *Germinal*. Parigi: Gallimard.
- . 1994. *Germinal*. Trad. it. Luigi Galeazzo Tenconi. Milano: Rizzoli.
- Zunshine, Lisa. 2006. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press.
- Zwaan, Rolf A. 2004. The Immersed Experiencer: Towards an Embodied Theory of Language Comprehension. In *The Psychology of Learning and Motivation*, a cura di Brian H. Ross, 44:35-63. San Diego e Londra: Elsevier Academic Press.
- . 2008. Experiential Traces and Mental Simulations in Language Comprehension. In *Symbols and Embodiment: Debates on Meaning and Cognition*, a cura di Manuel De Vega, Arthur M. Glenberg e Arthur C. Graesser, 165-180. Oxford e New York: Oxford University Press.
- Zwaan, Rolf A. e Carol J. Madden. 2005. Embodied Sentence Comprehension. In *Grounding Cognition: The Role of Perception and Action in Memory, Language, and Thinking*, a cura di Rolf A. Zwaan e Diane Pecher. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zwaan, Rolf A. e Gabriel A. Radvansky. 1998. Situation Models in Language Comprehension and Memory. *Psychological Bulletin* 123, no. 2: 162-185.
- Zwaan, Rolf A. e Lawrence J. Taylor. 2006. Seeing, Acting, Understanding: Motor Resonance in Language Comprehension. *Journal of Experimental Psychology* 135, no. 1: 1-11.
- Zwaan, Rolf A., Carol J. Madden, Richard H. Yaxley e Mark E. Aveyard. 2004. Moving Words: Dynamic Representations in Language Comprehension. *Cognitive Science* 28, no. 4: 611-619.