

RICCARDO CASTELLANA

Quando la narratologia conquistò l'America. Appunti su Seymour Chatman e Dorrit Cohn

Abstract: Il saggio rilegge i lavori principali di Seymour Chatman e di Dorrit Cohn nel rapporto dialettico che questi intrattengono con la narratologia francese e altre tradizioni, dagli studi sulla narrativa di E.M. Forster e di W. C. Booth, nel primo caso, alla narratologia non strutturalista di K. Hamburger e F. K. Stanzel, nel secondo. Scopo dell'analisi è quello di dimostrare come la narratologia nordamericana sia stata da un lato guidata da un pragmatismo di fondo e dall'altra orientata, più che a costruire una teoria generale della narrativa, a proporre una vera e propria "narratologia della finzione".

Parole chiave: Narratologia, Narrativa, Fiction, Strutturalismo, Teoria della letteratura

1. Millenovecentosettantotto

L'*annus mirabilis* della narratologia nordamericana è stato molto probabilmente il 1978, quando *Story and Discourse* di Seymour Chatman e *Transparent Minds* di Dorrit Cohn realizzarono, in modi diversi ma complementari, la sintesi da tempo auspicata tra il razionalismo algebrico e deduttivista dello strutturalismo francese e la tradizione neo-aristotelica e pragmatista nordamericana.

Sbarcata negli Stati Uniti già verso la fine degli anni Sessanta, la narratologia parigina vi aveva trovato un ambiente favorevole, non solo grazie all'operato del New Criticism, che nei decenni precedenti aveva sgomberato il campo dall'idealismo astratto e denunciato l'*intentional fallacy* (Wimsatt e Beardsley) della critica biografica, ma soprattutto grazie a un libro di teoria, per molti versi ancora attuale, come *The Rhetoric of Fiction* (1961) di Wayne C. Booth incentrato sull'arte narrativa. Fu in questo clima che, grazie all'antologia di Lee Lemon e Marion Reis (*Russian formalist Criticism*, 1965), cominciarono a circolare gli scritti sulla prosa dei formalisti russi, mentre le riviste specializzate nella poetica del romanzo proponevano in traduzione e

discutevano i saggi dei narratologi francesi, a partire da quello di Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, apparso originariamente sul celebre n. 8 di «Communications» del 1966, che «Novel» tradusse nell'autunno del 1969. Da quella discussione, che coinvolse non solo i dipartimenti di Francese e di Romance Studies, dove i saggi di Barthes e di Genette circolavano già in lingua originale, ma anche quelli di Inglese, nacquero le prime monografie dello strutturalismo nordamericano, come *Structuralism in Literature* di Robert Scholes (1974) e *Structuralist Poetic* (1975) di Jonathan Culler. E tuttavia, per i motivi che vedremo tra breve, sono stati proprio *Story and Discourse* e, soprattutto, *Transparent Minds*, alla fine del decennio, a imprimere una curvatura precisa alla narratologia statunitense, a contaminarla con altre tradizioni teoriche e, nel caso specifico di Cohn, persino ad allontanarla dall'impostazione strutturalista originaria.

Nessuno dei due libri, in Italia, ha avuto la fortuna che entrambi avrebbero meritato. Forse per via dello stretto legame accademico che quasi subito si venne a stabilire tra lo strutturalismo (e poi la semiologia) italiana e quello francese, gli editori maggiori come Einaudi e Bompiani tradussero Todorov, Barthes, Genette, Bremond e Greimas, ignorando invece sia Chatman che Cohn. E se il primo ebbe nel 1981 una meritoria traduzione per le edizioni Pratiche di Parma, la seconda vedrà la luce solo nel 2025 per i tipi di Carocci e grazie alla lungimiranza del suo editor Gianluca Mori.

Ma quale idea di narratologia si ricava da questi due libri? E cosa hanno aggiunto, di inedito, al nucleo originario della narratologia francese?

2. *Basta che funzioni*

Quando Seymour Chatman (1928-2015) pubblicò nel 1978 *Story and Discourse* era (dal 1960) professore di Retorica nell'Università di Berkeley in California, dove le istanze di rinnovamento delle discipline umanistiche non erano state spente insieme agli ultimi focolai delle proteste studentesche del decennio precedente. Coltissimo intellettuale di origine ebraica formatosi all'Università del Michigan, Chatman si era occupato fino ad allora soprattutto di metrica (*A Theory of Meter*, 1965) e dello stile del tardo James (*The Later Style of Henry James*, 1972), e più di recente aveva iniziato ad interessarsi anche al grande cinema europeo. La sua idea di narratologia, perciò, non si limitava al campo letterario ma, come precisa il sottotitolo del suo libro, era aperta anche all'analisi strutturale del film e guardava direttamente, oltre alle categorie di Todorov e, soprattutto, di Genette, anche alle riflessioni sul cinema di Christian Metz.

Come scrive lui stesso nella *Premessa* al libro, negli Stati Uniti, e più in generale nella critica anglofona, abbondavano le analisi sui singoli generi letterari (romanzo, epica, novella, favola ecc.) mentre in pochi erano stati coloro che avevano riflettuto sul «problema di determinare quello che la narrativa è *di per sé*». Di qui la necessità di individuare categorie che ne spieghino il funzionamento prescindendo non solo dalla distinzione tra i generi ma anche da quella tra i media: «I critici letterari», proseguiva, «tendono a pensare troppo esclusivamente al mezzo verbale, anche se giornalmente consumano storie sotto forma di films, fumetti, dipinti, sculture, musica e movimenti di danza»¹.

Quanto al titolo, è dallo strutturalismo francese che Chatman mutua la distinzione tra storia (*histoire*) e discorso (*discours*) su cui è edificata (con qualche libertà) la struttura bipartita del volume. Dopo il primo capitolo di carattere introduttivo, infatti, ai due dedicati a *che cosa* si racconta (ambientazioni, tipi di eventi, varietà di intreccio, personaggi) ne seguono altri due dedicati al *come* lo si fa (tipologie di autore, punto di vista, narratori e narratori ecc.), con un bilanciamento quasi perfetto tra espressione e contenuto. E ciò tanto nel romanzo quanto nel film, a cui sono dedicati paragrafi specifici che completano (e in parte correggono) un'impostazione di origine sostanzialmente letteraria.

Ciò che più interessava a Chatman era per un verso selezionare, tra le molte categorie deduttive di Genette e degli altri teorici francesi, solo quelle che gli sembravano in grado di spiegare concretamente il funzionamento del testo narrativo di finzione, e per l'altro adottarne di nuove, aprendo la teoria strutturalista all'esterno o recuperandone alcuni presupposti, per valorizzarli ulteriormente. È esattamente in questa felice congiuntura che lo strutturalismo si contamina con una tradizione critica molto americana: e non tanto con quella dei New Critics (Wimsatt, nel libro, non è mai menzionato, mentre di Cleanth Brooks si cita solo, di sfuggita, il saggio scritto a quattro mani con Robert Penn Warren, *Understanding Fiction*, 1959), quanto con studiosi di *fiction* pre-strutturalisti e neo-aristotelici come Booth o con romanzieri come Forster. Gli esempi potrebbero essere molti ma ne farò solo due.

La riflessione sul personaggio, centrale nel capitolo 2, riprende per un verso le analisi attanziali di Todorov, Bremond, Greimas e Barthes, ma quando Chatman si rende conto che l'eroe non può essere solo l'operatore astratto di una *funzione* e va descritto anche in base ad altri parametri (come lo spessore psicologico, la

¹ S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di E. Graziosi, Parma, Pratiche ("Nuovi saggi"), 1987 (1^a ed. "Forme del discorso", 1981), p. 5. La stessa traduzione è stata riproposta, nel 2010, dal Saggiatore.

complessità, l'ambiguità ecc.) respinge il rigore dei francesi e recupera alle pp. 136-137 l'efficace (benché poco scientifica) distinzione tra personaggio a tutto tondo e personaggio piatto (*round e flat character*) che uno scrittore come E. M. Forster aveva proposto, ragionando da *insider* sull'arte narrativa, in *Aspects of the Novel* (1927)².

Ancora più stretto il legame con Booth, di cui Chatman riprende la distinzione, accolta ad onore del vero già da Genette in *Figures III*, tra *autore reale* e *autore implicito* (pp. 155-156); e la riprende non certo con spirito sciovinista, ma perché in Genette la nozione di *implied reader* era stata citata molto rapidamente nel paragrafo sulla prospettiva³. D'accordo con Booth, Chatman vede invece nell'autore implicito non il narratore, bensì «il principio che ha inventato il narratore insieme a tutto il resto della narrazione, che ha sistemato le carte in un certo modo, ha fatto succedere queste cose a questi personaggi, in queste parole o in queste immagini»⁴. Istanza muta e priva di voce, l'autore implicito «ci istruisce in silenzio, attraverso il disegno del tutto», e lo si può (anzi lo si deve) presupporre sempre, anche nel caso di un'autorialità diffusa e collettiva (come quella del film di Hollywood, alla cui realizzazione concorrono regista, sceneggiatore, direttore della fotografia, attori, troupe ecc.), anonima (come nel caso della letteratura orale) e persino artificiale, se la narrazione avviene «per generazione casuale da un *computer*»⁵. Se poi quanto afferma la voce narrante è in palese contrasto con il mondo culturale e morale dell'autore implicito, diventa indispensabile il ricorso alla categoria, ripresa ancora una volta da Booth, di *narratore inattendibile*, di grande utilità soprattutto quando si ha a che fare col modernismo.

In conclusione, più che alla coerenza dell'insieme, Chatman tiene a offrire al lettore un libro di teoria generale della narrativa utile ed efficace, che accogliendo nei suoi tratti essenziali il quadro metodologico dello strutturalismo lo faccia però interagire con gli interrogativi della critica, nella consapevolezza della mutua dipendenza tra teoria letteraria e lettura del testo, e della provvisorietà di entrambe. Con queste parole, infatti, si chiude *Story and Discourse*:

Da un dibattito teorico può uscire solo del bene, se il dibattito è onesto, tollerante e obiettivo. Nessuno può vedere, leggere, ascoltare tutte le narrative che mai sono state composte, e così in pratica la teoria narrativa dipende dalla esperienza di una comunità di studiosi, tanto critici quanto teorici. Se i critici mi

² Per un quadro aggiornato delle teorie del personaggio si veda ora G. SCARFONE, *Anatomie del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria*, Roma, Carocci, 2024.

³ G. GENETTE, *Figures III*, Seuil, Paris 1972; *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, p. 235.

⁴ CHATMAN, *Storia e discorso* cit., p. 155.

⁵ Ivi, p. 157.

offrono esempi interessanti, non posso che essere riconoscente per l'opportunità di migliorarla⁶.

3. *Menti trasparenti*

Ancora più importante per la storia della narratologia è però *Transparent Minds*, la cui genesi è peraltro molto diversa da quella di *Story and Discourse*, e per capire la specificità del libro è utile ripercorrere prima, molto brevemente, l'irregolare *cursus honorum* della sua autrice.

Nata a Vienna nel 1924 da una famiglia dell'agiata e colta borghesia ebraica assimilata che nel 1939 riuscì fortunatamente ad emigrare negli Stati Uniti e a sfuggire alla Shoah, Dorrit Zucker conseguì nel 1945 una prima laurea in Fisica ed ebbe subito dopo la guerra una formazione da comparatista a Yale, essendosi convertita agli studi letterari dalla sconvolgente scoperta di Thomas Mann e della *Montagna incantata*. Dopo una lunga interruzione degli studi (dovuta alla nascita dei due figli avuti col marito Robert Greer Cohn: difficile, per una donna, allora molto più che oggi, conciliare famiglia e carriera accademica), ottenne nel 1964 un dottorato in Germanistica a Stanford. Studiosa di Broch, di Mann, di Kafka e del modernismo tedesco, cominciò a insegnare molto tardi, ormai quarantenne, alla Indiana University, per trasferirsi nel 1971 da Bloomington alla più prestigiosa Harvard, dove occupò prima la cattedra di Letteratura tedesca e poi, dal 1984, quella di Letteratura comparata, che avrebbe mantenuto fino al pensionamento avvenuto nel 1995. È durante il periodo bostoniano che Cohn pubblica il suo primo e più importante libro, *Transparent Minds. Narrative Modes for presenting Consciousness in Fiction* (1978), mentre il secondo (e ultimo), una collezione di saggi già proposti tra gli anni Ottanta e Novanta intitolata *The Distinction of Fiction* (1999), contribuirà a consolidare la fama di una studiosa tanto acuta e intelligente quanto schiva e riservata, ben lontana dall'assumere le pose narcisistiche di tante star della critica letteraria francese e nordamericana coeve. Dopo aver ampliato negli ultimi anni i suoi interessi esplorando argomenti nuovi, come le opere di Platone e il dialogo socratico, si sarebbe spenta quasi novantenne a Durham, nel North Carolina, nel 2012⁷.

È stata con tutta evidenza la sua formazione da germanista a indirizzare Dorrit Zucker Cohn verso una teoria della narrativa molto lontana sia dalla tradizione

⁶ Ivi, p. 292.

⁷ Ricavo le notizie biografiche su Dorrit Cohn dal necrologio pubblicato dalla «Harvard Gazette» il 3 giugno 2013 (<https://news.harvard.edu/gazette/story/2013/06/dorrit-cohn/>).

accademica nordamericana degli anni Sessanta sia, e soprattutto, dal più effervescente strutturalismo parigino. Già allora, infatti, i suoi punti di riferimento teorici non erano affatto Barthes, Todorov o Genette (che pure l'autrice di *Menti trasparenti* cita spesso e mostra di conoscere molto bene), ma piuttosto Käte Hamburger e Franz Karl Stanzel: la prima per quanto riguarda il concetto di finzione (*Fiktion*), il secondo per la proposta di una fenomenologia del testo alternativa a quella della genettiana narratologia del “discorso” e finalizzata a un obiettivo diverso. È soprattutto grazie al dialogo incrociato con Hamburger e Stanzel che, già all'altezza del primo libro, la teoria di Cohn assume una forma chiaramente definita, mentre i saggi raccolti in *The Distinction of Fiction*, se da un lato permettono al lettore di comprendere meglio, retrospettivamente, gli scopi del primo libro, di cui approfondiscono taluni aspetti, dall'altro testimoniano anche un confronto più serrato e dialettico con lo strutturalismo francese, che nel frattempo aveva scoperto a sua volta *Transparent Minds* favorendone quasi subito la traduzione nella blasonata Collection Poétique di Seuil⁸. Non è un caso, tra l'altro, che solo in *The Distinction of Fiction* Cohn dichiarerà apertamente di fare *narratologia*, mentre nel primo libro il sostantivo coniato da Todorov alla fine degli anni Sessanta e poi ripreso da Genette in *Discours du récit* (1972), aveva fatto capolino solo un paio di volte (e in un caso con riferimento polemico proprio ai francesi).

Quella di Cohn è essenzialmente, e soprattutto se vista dalla prospettiva più matura di *The Distinction of Fiction*, una *narratologia della finzione*⁹. Il suo obiettivo è infatti quello di individuare ciò che, sul piano puramente discorsivo (e al di là dell'annoso problema del referente esterno), “fa finzione” in un testo letterario, e che qualifica come inequivocabilmente finzionale, agli occhi di qualunque lettore, un romanzo o una *short story* (cioè i due generi letterari presi in esame in *Transparent Minds*). Anche da questi primi cenni, si capisce bene quanto fosse radicale la distanza rispetto a Genette, che in *Discours du récit* pretendeva invece di elaborare una teoria valida per *qualunque* testo narrativo¹⁰ e che raramente si poneva il problema della finzionalità dei propri testi-campione (a partire dalla stessa *Recherche* di Proust, di cui *Discorso del racconto* si proponeva come è noto una sorta di “guida” alla lettura). Ma a questa riduzione del

⁸ D. COHN, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil 1981.

⁹ Di «fictional narratology» si parla infatti a p. 111 di *The Distinction of Fiction*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press 1999.

¹⁰ Sintomatico che nella Premessa a *Discorso del racconto* Genette definisca la narratologia come una «teoria del racconto» (p. 70), e non solo del racconto di finzione. La stessa Cohn (cfr. *The Distinction of Fiction*, cit., p. 109) rimprovererà alla narratologia francese una scarsa sensibilità nei confronti della questione della finzionalità.

campo prospettico attuata da Cohn corrisponde una capacità di penetrazione più incisiva nel territorio ancora per molti versi inesplorato e oscuro della fiction. *Less is more*, insomma.

La tesi sostenuta da Hamburger in *Die Logik der Dichtung* (1957) era molto chiara: nei testi in terza persona, un certo uso del *Präteritum* e della deissi, ma soprattutto l'impiego di verbi che descrivono i processi interiori dei personaggi (*pensare, sentire, temere*, ecc.), sono «sintomo e risultato del legame finzionale che si instaura tra la narrazione e la cosa narrata», sono «il segno caratteristico della narrazione finzionale» e i «sintomi del mondo fittivo prodotto dalla finzione, in cui non ci sono né tempo né spazio reali»¹¹. Da questo semplice rilievo consegue un effetto di importanza capitale anche sul piano conoscitivo (e etico), e cioè che la «finzione è l'unico luogo, sia in termini di teoria del linguaggio, sia in termini gnoseologici, in cui è possibile parlare di persone terze non solo in quanto oggetti ma anche in quanto soggetti – l'unico luogo, cioè, in cui la soggettività di un altro può essere presentata come soggettività»¹². In termini più semplici, leggendo narrativa di finzione noi impariamo a vedere il mondo con gli occhi degli altri, immedesimandoci in menti (finzionali) diverse dalle nostre; proviamo cioè qualcosa di più e di diverso da quella empatia nei confronti dell'altro che si dà (quando si dà) nelle relazioni intersoggettive reali: *diventiamo* letteralmente l'altro rimanendo però noi stessi.

Punto di partenza di Cohn è l'argomento più persuasivo di Hamburger, e cioè quello relativo alla possibilità concessa al narratore (e quindi al lettore) di “leggere” quasi telepaticamente nelle menti dei personaggi di finzione: sono queste, appunto, le “menti trasparenti” che danno il titolo al libro. Cohn, però, fa due cose in più rispetto a chi l'aveva preceduta: descrive con maggior precisione, come vedremo tra breve, le condizioni specifiche in cui, anche in assenza di *verba cogitandi* e *sentiendi*, il narratore mette in chiaro la psiche del personaggio e non segue Hamburger nella proposta di espulsione del racconto in prima persona (*Ich-Erzählung*) dal regno della fiction, ma al contrario lo riabilita, osservando che, anche nella narrazione di forma autobiografica, sono possibili fenomeni di “trasparenza mentale” di natura chiaramente fittiva. A questo argomento, in *The Distinction of Fiction* se ne aggiungerà un altro, di tipo pragmatico e paratestuale, che potremmo riassumere così: non esiste un indicatore di finzione più certo, nelle narrazioni in prima persona, della non-corrispondenza tra nome dell'autore in copertina e nome del narratore inscritto nel testo¹³.

¹¹ K. HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1957, trad. it. *La logica della letteratura*, Bologna, Pendragon 2015, p. 153.

¹² Ivi, pp. 155.

¹³ Cfr. *The Distinction of Fiction*, cit., p. 59.

Quanto a Stanzel, un altro grande studioso di lingua tedesca (e austriaco come Cohn) colpevolmente ignorato dalla nostra editoria universitaria, in *Narrative situations in the novel*¹⁴, basti dire qui che la teoria stanzeliana prevede tre situazioni narrative (*Erzählsituationen*) tipiche o paradigmatiche: quella in prima persona, quella autoriale e quella personale (termine incongruamente tradotto in inglese, e talvolta anche in italiano, con l'aggettivo *figural/figurale*): nel primo caso (*Ich-Erzählsituation*) abbiamo un narratore-personaggio che vive i fatti raccontati e li racconta; nel secondo (*Auktoriale Erzählsituation*) un narratore esterno che narra "epicamente" in terza persona; nel terzo (*Personale Erzählsituation*) un *reflector character*, e cioè uno o più personaggi-riflettore che, per così dire, "soggettivizzano" il racconto, formalmente affidato anche in questo caso a un narratore in terza persona. Una tripartizione, come si vede, solo in parte sovrapponibile alla proposta di Genette, che si basava invece su un sistema tipologico a più entrate ottenuto essenzialmente (e a prescindere dalla questione dei livelli narrativi), incrociando *voce* (prima e terza persona, o più esattamente omodiegesi e eterodiegesi) da una parte e *prospettiva* o *punto di vista* dall'altra (con tre sole possibilità: racconto non focalizzato, a focalizzazione interna oppure a focalizzazione esterna). Della teoria di Stanzel, fertilissima per alcuni versi ma discutibile per altri (basti solo pensare alla forte ambiguità insita nel sintagma *narrazione autoriale*, che fa pensare a un'ingenua persistenza della categoria di "autore" laddove ormai da tempo la teoria della narrativa, e non solo quella di impostazione strutturalista, aveva operato una drastica e ormai irrinunciabile distinzione tra autore e narratore), Cohn riprende solo alcuni aspetti, senza accogliere le tante (troppe) sottigliezze del famoso "cerchio tipologico" in cui lo studioso riassumeva sinotticamente le mille gradazioni e sfumature esistenti tra le diverse *Erzählsituationen*¹⁵. Quello che le interessa è infatti solo il modo in cui le categorie di Stanzel possono illuminare la questione dei dispositivi di presentazione della coscienza (fanzionale) dei personaggi; e bisogna dire che in questo caso l'approccio pragmaticamente nordamericano di Cohn riesce a

¹⁴ F. K. STANZEL, *Narrative Situations in the Novel*, trad. ingl. di J. Pusack, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1971, ma naturalmente Cohn aveva presente la versione originale: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an «Tom Jones», «Moby Dick», «The Ambassadors», «Ulysses»*, Wien, Braumüller, 1965. Un ulteriore sviluppo della teoria in F. K. STANZEL, *A Theory of Narrative* [1979], Preface by P. Hernadi, translated from German by C. Goedsche, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1984. In Italia, le teorie di Stanzel sono state diffuse e valorizzate soprattutto da Paolo Giovannetti (di cui si veda soprattutto *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, anche con applicazioni a testi italiani).

¹⁵ Cfr. ad es. STANZEL, *A Theory of Narrative*, cit. p. XVI. Una illustrazione molto chiara e concisa della teoria di Stanzel è quella proposta da F. PENNACCHIO, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, pp. 217-38 (a p. 229, la prima traduzione italiana del cerchio tipologico).

prendere il meglio di una teoria la cui estrema sottigliezza rischia troppo spesso l'inapplicabilità.

Sulla base di queste premesse fondamentali, *Menti trasparenti* articola il proprio discorso in due parti distinte: la prima dedicata alle narrazioni in terza persona, la seconda a opere (o ampie sezioni di opere, come il monologo di Molly che chiude l'*Ulisse* di Joyce) in prima. Sempre, e in ogni caso, sono gli esempi testuali (tratti principalmente dalla grande letteratura francese, anglo-americana, tedesca e russa) ad essere interrogati nella loro veste formale (discorsiva). E da questo punto di vista il libro può anche essere letto anche oggi come un ottimo manuale di comparatistica.

Nella Prima parte si esaminano le tre modalità con cui il narratore ha accesso alla coscienza del personaggio: la *psiconarrazione*, quando chi narra è in grado di padroneggiare senza difficoltà e in modo "onnisciente" (ma è la stessa Cohn a mettere in guardia, giustamente, da un uso troppo disinvolto dell'aggettivo) il mondo interiore del personaggio, rispetto al quale chi narra può essere sia consenziente sia dissenziente; il *monologo citato*, se il narratore non fa altro che cedere interamente la parola (anzi il pensiero) al personaggio stesso, delimitando di solito (ma non necessariamente) la citazione mentale tra virgolette o altri segni paragrafematici equivalenti; il *monologo narrato*, dove si realizza una fusione tra le due precedenti istanze. L'aspetto più innovativo della teoria sta nell'aver introdotto quest'ultimo concetto, e nella distinzione tra discorso indiretto libero "parlato" e "pensato": distinzione inessenziale per la stilistica e per la linguistica testuale ma di importanza decisiva per la narratologia di Cohn, dato che solo il secondo, con la sua implicita paradossalità, può essere rubricato come (indubabilmente) finzionale. A questa terza modalità (la più ambigua e difficile da individuare, ma anche quella con maggiori potenzialità artistiche e capace di affondi più audaci nella psiche del personaggio) che sono dedicate alcune tra le pagine più belle di *Menti trasparenti*, con letture assai fini di brani di Flaubert, Joyce, Kafka, Woolf e altri autori.

Non meno ricca di osservazioni convincenti è la Seconda parte, dove si rovescia anzitutto il luogo comune in base al quale un narratore in prima persona che parla di sé non ricorrerebbe, a differenza di quello in terza, a procedimenti come quelli appena descritti. L'*autonarrazione* è invece, nei testi in prima persona, il corrispettivo della *psiconarrazione* e come quella può essere dissonante o consonante, può fare da schermo all'ignoranza, alla malafede o all'inattendibilità dell'io narrante e più in generale giovare della dialettica tra *erzählendes Ich* e *erlebendes Ich*, cioè (nei termini di Spitzer ai quali la stessa Cohn si richiama più volte nel corso del libro), tra l'«io che narra» e l'«io che vive» (o che, più precisamente, fa esperienza del mondo mentre vive

e agisce). Anche nella narrativa in prima persona, e non solo in quella di natura eterodiegetica, si possono scorgere dunque una struttura dialogica e una dimensione intersoggettiva sul piano strettamente formale. Il libro si chiude infine con lo splendido (e notissimo) capitolo sul monologo interiore autonomo, dove la costante preoccupazione di definire tipologie molto precise si sposa, più che altrove forse, con finissime e tuttora valide osservazioni di carattere storico e diacronico.

4. Riconoscere la finzione

Resta da dire, per chiudere, del secondo libro di Cohn. Apparso alla fine degli anni Novanta, mentre Chatman si dedicava sempre più assiduamente al cinema e al linguaggio filmico (*Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, 1990 e *New Directions in Voice-Narrated Cinema*, raccolto in *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, curato da David Herman per la Ohio U. P. nel 1999), *The Distinction of Fiction* non possiede l'impianto compatto e organico di *Transparent Minds* ma si propone come raccolta di saggi di approfondimento o di sondaggio su singole questioni: le differenze tra romanzi di forma biografica e biografie fattuali (con una brillante disamina sul valore euristico dei casi-limite come *Marbot*, di Wolfgang Hildesheimer, biografia ineccepibile di una persona mai esistita, che in quanto eccezione aiuta a capire meglio come funzioni la regola, sia della biografia fattuale sia di quella fittizia); la natura non finzionale del caso clinico freudiano; il paradosso della narrazione simultanea omodiegetica (dove attraverso la lettura di *Waiting for the Barbarians* di J. M. Coetzee Cohn mostra persuasivamente come questa tecnica narrativa sia *di per sé* capace di produrre un effetto di fiction); la presenza dei personaggi storici e delle loro menti nel romanzo (il Napoleone di Tolstoj che pensa e sogna nelle ore drammatiche della battaglia di Borodino)¹⁶.

Centro nevralgico del libro è il saggio sugli indicatori di finzionalità¹⁷, dove si individuano i tre parametri distintivi della fiction: un modello a due livelli

¹⁶ Che a un certo punto della storia del romanzo (dopo *Guerra e pace* appunto) anche le menti dei personaggi storici finzionalizzati diventino "trasparenti" non è una nozione scontata tra gli studiosi di letteratura italiana. Si è notato da poco, per esempio, che ancora nei *Promessi sposi* questo tipo di personaggio è caratterizzato da una sostanziale opacità mentale (cfr. R. CASTELLANA, «Nel cervello di Ferrer» (e in quello del cardinale Borromeo): cosa possono e non possono fare i personaggi storici dei "Promessi sposi", in *L'amorosa inchiesta: studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di Stefano Brugnolo, Ida Campeggiani, Luca Danti, Firenze, Cesati 2020, pp. 587-606).

¹⁷ Cfr. il Cap. 7. *Signposts of Fictionality. A Narratological Perspective* (*The Distinction of fiction* cit., pp. 109-131), pubblicato nel 1990 su «Poetics Today» e tradotto in italiano (dalla versione in rivista) da Alessio

(storia/discorso) anziché quello a tre che (con buona pace di Barthes, le cui capziose argomentazioni sono smontate una per una da Cohn) qualifica la narrazione storiografica (storia/discorso/referente); la caratteristica modale che le permette di rappresentare la coscienza dei personaggi in regime eterodiegetico (è di nuovo la tesi centrale di *Menti trasparenti*); la netta separazione tra autore e narratore, che permette tra l'altro di definire la finzionalità delle narrazioni omodiegetiche sulla base di una distinzione strutturale molto semplice, come abbiamo visto.

Cambiando in parte gli oggetti dell'analisi formale, con il conseguente ampliamento della mappa dei fenomeni di finzione discorsiva (in un saggio pubblicato dopo *The Distinction of Fiction*, Cohn tratterà anche la più corteggiata tra le figure della narratologia nel nuovo millennio: la metalessi)¹⁸, cambia anche, a partire dal secondo libro, il linguaggio della studiosa, che diventa molto più inclusivo e conciliante nei confronti di Genette, al quale però non risparmia critiche, come ad esempio quella sulla vaghezza della categoria di racconto a focalizzazione zero. Non muta invece lo scopo ultimo della sua ricerca, che è ancora una volta quello, lo abbiamo visto, di *distinguere* la finzione dal discorso ordinario.

Quanto questo approccio “segregazionista”, come lo chiamerebbe maliziosamente Thomas Pavel¹⁹, possa essere messo in discussione a partire dalle acquisizioni più recenti della teoria della letteratura, sarebbe impossibile riferire qui²⁰, ma certo gli argomenti di Cohn sono tutt'altro che facili da ignorare e servono (quanto meno) a fare piazza pulita della famosa (e ahimè avventata) dichiarazione di John Searle secondo cui «non c'è proprietà testuale, sintattica o semantica che possa identificare

Baldini con il titolo *Indicatori di finzionalità. Una prospettiva narratologica*, in «Allegoria», 60, 2009, pp. 42-72.

¹⁸ D. COHN, *Métalepse et mise en abyme*, in J. PIER e J.-M. SCHAEFFER, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Éditions de l'EHESS, Paris 2005, pp. 121-130 (e in trad. inglese col titolo *Metalepsis and Mise en Abyme*, in «Narrative», 20, 2012, pp. 105-114). Sulla metalessi cfr. soprattutto G. GENETTE, *Figure III*, cit., pp. 282-85 e ID., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Paris 2004, e, per un aggiornamento recente, C. PAGLIUCA, *Note per una teoria della metalessi*, in «Status Quaestionis», 26, 2024, pp. 277-306.

¹⁹ T. PAVEL, *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, trad. it *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992, p. 19 e ss.

²⁰ Per una trattazione ampia di questi problemi v. F. LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, trad. it. *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Bracciano, Del Vecchio, 2021, da confrontare con le mie osservazioni al libro contenute in R. CASTELLANA, *A proposito di: Françoise Lavocat, “Fatto e finzione”*. *Per una frontiera*, «Polythesis», n.2, 2021, pp. 101-116.

un testo come un prodotto di finzione»²¹. Quelle proprietà esistono ed è bene che anche i filosofi e i teorici degli atti linguistici se ne facciano una ragione²².

²¹ J. SEARLE, *The Logical Status of Fictional Discourse*, in «New Literary History», 6, 2, 1975, pp. 319-32; poi in Id., *Expression and meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 58-75: 65.

²² In un volumetto agile e molto brillante intitolato *Filosofia della letteratura* (Carocci, Roma 2013), Carola Barbero discute molte delle teorie (letterarie e filosofiche), e tuttavia i suoi ragionamenti, spesso provocatori e intelligenti, sono viziati alla base proprio dalla mancata conoscenza degli argomenti proposti da Cohn (e da Hamburger) a favore della presenza di tratti *testuali*, e dunque oggettivamente riconoscibili, della fiction.