

GABRIELE D'AMATO

Temporalità innaturali e narrazioni multiprospettiche

Abstract: Prendendo le mosse dal *crossover* tra narratologia cognitiva e innaturale, questo articolo si concentra sulla relazione tra temporalità innaturali e narrazioni multiprospettiche, distinguendo due categorie di multiprospettivismo innaturale e indagandone le implicazioni sul piano cognitivo ed etico. Dopo aver riassunto alcuni momenti chiave nello sviluppo della narratologia innaturale nell'introduzione, la seconda e la terza sezione prendono in esame due tipologie di temporalità innaturale – il viaggio nel tempo e il loop temporale – per introdurre il concetto di «nodi multiprospettici», sequenze in cui uno stesso evento è riportato da prospettive lineari e prospettive innaturali. Nell'ultima sezione mi soffermo sul romanzo *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo* di Audrey Niffenegger per discutere un doppio livello multiprospettico in cui il lettore è chiamato a coordinare i punti di vista di due personaggi e di diverse versioni di quegli stessi personaggi, articolando la loro prospettiva *del* tempo e *nel* tempo.

Parole chiave: narratologia; innaturalità; multiprospettivismo; temporalità; etica

1. *Introduzione: narratologia cognitiva e narratologia innaturale*

A partire dagli anni Novanta, la teoria della narrazione è stata caratterizzata da approcci innovativi e talvolta contrastanti, solitamente raggruppati sotto l'etichetta di «narratologia postclassica»¹. Per David Herman, l'obiettivo della narratologia postclassica è quello di adottare strumenti e metodi ai quali la teoria classica della narrazione non aveva accesso al fine di ripensare i limiti dello strutturalismo in una nuova ottica interdisciplinare. Tra le linee di indagine di maggior diffusione e rilievo,

¹ D. HERMAN, *Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology*, «PMLA», 112, 5, 1997, pp. 1046-1059.

la narratologia cognitiva svolge senz'altro un ruolo di primo piano². Uno dei saggi fondativi dell'area di ricerca, *Towards a 'Natural' Narratology* di Monika Fludernik³, ha posto le basi per l'analisi di concetti come "esperienzialità" ed "embodiment", che saranno successivamente oggetto d'indagine nell'ambito dei cosiddetti approcci cognitivi di «seconda generazione»⁴. Non solo: il concetto di narrazione "naturale" di Fludernik ha anche innescato, per contrasto, la nascita di una linea di ricerca narratologica che si pone l'obiettivo di superare il «pregiudizio mimetico» che caratterizzerebbe narratologia classica e postclassica. Nello specifico, un gruppo di teorici della narrazione autodefinitosi «innaturale», ha dato voce a una critica serrata del paradigma mimetico promosso da Fludernik⁵. Nonostante un articolo-manifesto e numerose pubblicazioni collettanee, l'interpretazione del concetto di innaturalità varia significativamente da un teorico all'altro⁶. In generale, i teorici dell'innaturale evidenziano come molte narrazioni violino le convenzioni mimetiche, resistendo a facili processi di naturalizzazione e assimilazione da parte dei lettori, sovvertendo pertanto parametri cognitivi e situazioni di vita quotidiana. Brian Richardson distingue tra approcci intrinseci (Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen e il proprio) ed estrinseci (Jan Alber): se, per i primi, priorità è data alla violazione delle convenzioni mimetiche, per Alber l'elemento di maggior rilievo è l'esplorazione della funzione cognitiva degli eventi innaturali e la loro naturalizzazione attraverso strategie di lettura⁷.

È importante sottolineare come la ricezione di questa linea di indagine nella comunità narratologica sia tutt'altro che pacifica: voci illustri, tra cui la stessa Fludernik, hanno sollevato perplessità intorno all'uso di dicotomie come «naturale» e

² Il testo di riferimento in italiano è M. BERNINI, M. CARACCILO, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013.

³ In Italia, Filippo Pennacchio ha introdotto e tradotto un articolo omonimo di Fludernik: M. FLUDERNIK, *Verso una narratologia 'naturale'*, traduzione e introduzione di F. Pennacchio, «Enthymema», 8, 2013, pp. 141-191. Riconoscendo il valore della «Bussola» di Bernini e Caracciolo (cfr. nota precedente), Pennacchio già lamentava la scarsa ricezione dell'opera fondativa di Fludernik in Italia: «operazioni come quelle promosse da Carocci finiscono per rimarcare una sorta di scollamento temporale: l'asimmetria tra la (scarsa – o peggio: nulla) ricezione nostrana e la (notevole) fortuna di cui nel resto del mondo godono i suoi testi» (p. 142).

⁴ K. KUKKONEN, M. CARACCILO, *Introduction: What is the 'Second Generation?'*, «Style», 48, 3, 2014, pp. 261-274.

⁵ Si deve ancora alla rivista «Enthymema» l'introduzione in Italia dell'articolo-manifesto della narratologia innaturale: J. ALBER, S. IVERSEN, H. S. NIELSEN, B. RICHARDSON, *Narrativa innaturale, narratologia innaturale. Oltre i modelli mimetici*, introduzione e traduzione di R. Pasetti, M. Procaccianti, S. Rizzi e M. Tedoldi, «Enthymema», 24, 2019, pp. 229-258.

⁶ Si veda a proposito J. ALBER, S. IVERSEN, H. S. NIELSEN, B. RICHARDSON, *What is Unnatural about Unnatural Narratology?: A Response to Monika Fludernik*, «Narrative», 20, 3, 2012, pp. 371-382.

⁷ B. RICHARDSON, *Unnatural Narrative: Theory, History and Practice*, Columbus, Ohio State University Press, 2015, p. 19.

«innaturale», o «mimetico» e «antimimetico»⁸. In uno *special issue* di «Style» del 2016, un «Target Essay» di Richardson su alcuni concetti fondamentali della narratologia innaturale è stato oggetto di critiche da parte di diversi teorici della narrazione. Marco Caracciolo, per esempio, ha sottolineato come la narratologia innaturale risulti paradossalmente bloccata in una concezione del testo come oggetto. In questo modo, l'area di ricerca risulta involontariamente più allineata con la narratologia strutturalista rispetto ad altri approcci postclassici, come la narratologia retorica, cognitiva o contestualista: «[i]l gesto fondamentale della narratologia innaturale è quello di categorizzare le narrazioni come oggetti; lo fa distinguendo il “naturale” dall’“innaturale” (per quanto possiamo definire questi termini) e sostenendo che quest’ultimo richiede una teoria separata»⁹. In altre parole, ciò che la narratologia innaturale è chiamata a fare è spostare l'enfasi dal testo-come-oggetto (che la rende ancora legata a paradigmi strutturalisti) al processo interpretativo dei lettori. Per Maria Mäkelä, per esempio, la narratologia innaturale non ha mai riguardato «narrazioni strane», ma la «distorsione dell'esperienza umana che persino la narrazione più realistica può produrre¹⁰». Il contributo più significativo degli approcci innaturali alla teoria della narrazione sembra dunque essere l'indagine di questa «distorsione».

Nel 2018, un altro *special issue*, *Unnatural and Cognitive Perspectives on Narrative (A Theory Crossover)*, stavolta sulla rivista «Poetics Today», segna un punto di incontro tra le posizioni divergenti dei teorici cognitivisti e innaturali. Il numero monografico è composto da articoli redatti a quattro (o più) mani da almeno un esponente della narratologia cognitiva e uno della narratologia innaturale. In particolare, l'articolo firmato da Alber, Caracciolo e Irina Marchesini riflette sul tanto contestato concetto di «mimesi», sottolineando come l'incontro tra approcci cognitivisti e innaturali possa gettare luce su meccanismi fondamentali dell'atto di lettura, permettendo così alla narratologia innaturale di ancorare le sue intuizioni a processi di livello cognitivo¹¹. L'approccio estrinseco di Alber sembra pertanto preferibile per l'esplorazione della distorsione esperienziale prodotta dalle narrazioni innaturali. Secondo la definizione di Alber, l'elemento chiave delle narrazioni innaturali è la presa di distanza da ciò che (una cultura considera essere) logicamente o fisicamente possibile nella realtà¹²: per

⁸ M. FLUDERNIK, *How Natural Is “Unnatural Narratology”: or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology?*, «Narrative», 20, 3, 2012, pp. 357-370.

⁹ M. CARACCILO, *The Binder's Blunder; or, Where is Narrative?*, «Style», 50, 4, 2016, pp. 445-450.

¹⁰ M. MÄKELÄ, *Narratology and Taxonomy: A Response to Brian Richardson*, «Style», 50, 4, 2016, pp. 462-467.

¹¹ J. ALBER, M. CARACCILO, I. MARCHESINI, *Mimesis: The Unnatural between Situation Models and Interpretive Strategies*, «Poetics Today», 39, 3, 2018, pp. 447-471.

¹² J. ALBER, *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*, Lincoln-Londra, University of Nebraska Press, 2016.

Alber, l'innaturale può riguardare narratori impossibili (come animali o personaggi morti), temporalità innaturali o spazi anti-mimetici. Il suo approccio si focalizza su una serie di strategie adottate dai lettori per naturalizzare le deviazioni dai parametri di vita quotidiana prodotte dagli elementi innaturali, convergendo così in maniera significativa con gli interessi della narratologia cognitiva.

Prendendo le mosse dal *crossover* teorico tra approcci cognitivisti e innaturali, questo articolo si propone di esplorare l'incontro tra temporalità innaturali e narrazioni multiprospettiche, una forma narrativa che è stata oggetto di studio attraverso approcci quasi esclusivamente cognitivisti. L'incrocio tra narratologia cognitiva e innaturale consente di indagare una serie di narrazioni multiprospettiche che producono una significativa distorsione dell'esperienza umana, problematizzando ulteriormente una forma narrativa già nota per lo sforzo cognitivo attivo richiesto ai lettori¹³. Le narrazioni multiprospettiche sono state analizzate, per esempio, attraverso la teoria del «conceptual blending» da Marcus Hartner, un'operazione psicologica per cui due scenari (nel caso specifico, due prospettive diverse) vengono uniti per formare un terzo scenario¹⁴. Proprio il *conceptual blending* viene considerato da Alber, Caracciolo e Marchesini come uno strumento chiave nell'attività di comprensione dei testi innaturali. Attraverso il *conceptual blending*, infatti, è possibile intrecciare due scenari naturali per produrne uno innaturale: «[s]iamo in grado di interpretare [un] evento innaturale fondendo due situazioni fisicamente possibili in una situazione fisicamente impossibile»¹⁵. Le narrazioni multiprospettiche sembrano quindi particolarmente adatte per mettere in dialogo approcci cognitivi e innaturali alla teoria della narrazione.

Nella seconda sezione, distinguerò due tipologie di narrazioni multiprospettiche “innaturali”. Nel primo caso, il multiprospettivismo è innescato direttamente dalla temporalità innaturale, e si riferisce a sequenze specifiche, «nodi multiprospettici», che adottano la «struttura della ripetizione». Nel secondo, una narrazione multiprospettica “convenzionale” interagisce con una temporalità innaturale per produrre un doppio livello di multiprospettivismo. Per esplorare la relazione tra temporalità innaturali e narrazioni multiprospettiche sarà fondamentale prima indicare quali tipologie di manipolazioni temporali possano effettivamente produrre multiprospettivismo: non tutti i viaggi nel tempo, per esempio, possono innescare sequenze multiprospettiche secondo la struttura della ripetizione. Nella

¹³ Si veda V. NÜNNING, *Reading Fictions, Changing Minds: The Cognitive Value of Fiction*, Heidelberg, Winter, 2014, p. 275.

¹⁴ M. HARTNER, *Narrative Theory Meets Blending: Multiperspectivity Reconsidered*, in *The Literary Mind*, a cura di J. Schläger, G. Stedman, Tübingen, Narr, pp. 181-193.

¹⁵ ALBER, CARACCIOLO, MARCHESINI, *Mimesis*, cit., p. 458.

terza sezione, mi soffermerò sul romanzo *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo*¹⁶ (*The Time Traveler's Wife*) di Audrey Niffenegger per analizzare un esempio della seconda tipologia, sottolineandone implicazioni cognitive ed etiche. L'adozione di una temporalità innaturale, come vedremo, consente infatti di esplorare un'ulteriore dimensione del concetto di «prospettiva», ovvero la prospettiva temporale.

2. *Viaggi nel tempo e nodi multiprospettici*

In *Unnatural Narrative*, Alber dedica un capitolo alle «temporalità innaturali», ovvero, tutto ciò che contraddice la logica temporale della nostra vita quotidiana: viaggi nel tempo, temporalità retrograde, e così via. È importante sottolineare come il riferimento qui sia a ciò che una determinata cultura considera logicamente o fisicamente possibile: come sottolineato da Rüdiger Heinze, infatti, alcuni di questi elementi “innaturali” possono in realtà corrispondere a determinati assunti della meccanica quantistica, per cui, per esempio, un multiverso potrebbe effettivamente esistere¹⁷. In questo senso, l'innaturalità nasce dalla deviazione dagli assunti basati sull'esperienza di vita quotidiana dei lettori, contraddicendo, più che il fisicamente possibile, ciò che è possibile secondo la «naïve» o «folk physics»¹⁸, ovvero la percezione umana prescientifica dei fenomeni fisici di base¹⁹. In questa sezione prendo in considerazione due esempi di temporalità innaturale in grado di innescare sequenze multiprospettiche: il viaggio nel tempo e il loop temporale. Entrambe le tipologie contraddicono più di uno degli assiomi proposti da Alber, ma possono essere più o meno facilmente naturalizzate (in particolare il viaggio nel tempo) ricorrendo alla strategia di lettura definita come «generification»²⁰, ovvero, la convenzionalizzazione dell'elemento innaturale in determinati generi narrativi: per cui, come nota lo stesso Alber, «sappiamo che il viaggio nel tempo è possibile nelle narrazioni fantascientifiche»²¹. Tuttavia, esistono diverse tipologie di viaggio nel tempo e comprenderne il funzionamento non è sempre un compito agevole per i

¹⁶ A. NIFFENEGGER, *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo*, Milano, Mondadori, 2005.

¹⁷ R. HEINZE, *The Whirligig of Time: Towards a Poetics of Unnatural Temporality*, in *A Poetics of Unnatural Narrative*, a cura di J. Alber, H. S. Nielsen, B. Richardson, Columbus, Ohio State University Press, 2013, pp. 31-44.

¹⁸ D. PROFFITT, *Naïve Physics*, in *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, a cura di R. A. Wilson, F. C. Keil, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 577-579.

¹⁹ ALBER, CARACCILO, MARCHESINI, *Mimesis*, cit., p. 457.

²⁰ Ivi, pp. 49-50.

²¹ Ivi, p. 50.

lettori. Nel mio caso di studio, per esempio, la naturalizzazione del viaggio nel tempo è problematizzata dall'assenza di un *frame* di genere chiaro (il romanzo è un incrocio di *romance* e fantascienza) e dalla complessa struttura multiprospettica. Inoltre, non tutti i viaggi nel tempo possono produrre sequenze multiprospettiche: il multiprospettivismo si verifica infatti solo nel caso in cui il viaggio temporale rimanga in una logica di linearità. In altre parole, l'evento che viene riportato da più punti di vista deve ogni volta appartenere al medesimo *storyworld*. Prima di discutere nello specifico i miei esempi di multiprospettivismo innaturale, è necessario restringere il campo intorno al concetto di narrazione multiprospettica.

Il multiprospettivismo è una delle categorie più scivolose nel dibattito narratologico, spesso considerato un «termine ombrello» che riassume concetti e fenomeni molto diversi tra di loro²². Non ho qui lo spazio per approfondire le diverse posizioni teoriche, né per proporre una definizione originale del concetto: mi limiterò pertanto a considerare il multiprospettivismo come «struttura della ripetizione». Originariamente coniato da Meir Sternberg²³, il concetto di struttura della ripetizione è stato più recentemente analizzato in ambito cinematografico da Inbar Shaham, la quale sottolinea le differenze tra la concezione di Sternberg e la «narrazione iterativa» di Gérard Genette, il cui focus non è «sulla rappresentazione multipla e quindi “ridondante” dello stesso evento, ma su un modo generalizzato ed “economico” di presentare eventi simili nel mondo [narrativo] come se fossero uno solo»²⁴. Quindi, seguendo Sternberg, la struttura della ripetizione «vera e propria appartiene al livello della rappresentazione»²⁵. Inoltre, in una panoramica esaustiva del concetto di inattendibilità, Sternberg e Tamar Yacobi evidenziano come i resoconti multiprospettici degli stessi eventi siano spesso legati alla struttura della ripetizione²⁶. Essa prevede quindi che un unico evento della *fabula* venga presentato più di una volta nell'intreccio: nel caso delle narrazioni multiprospettiche, presentato attraverso punti di vista, più o meno divergenti, di diversi personaggi. In *Jackie Brown* (1997) di Quentin Tarantino, per esempio, un unico evento della *fabula* (la scena dello scambio di denaro

²² C. BODE, *The Novel: An Introduction*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 198-199. Per una panoramica sul concetto, si veda M. HARTNER, *Multiperspectivity*, in *The Living Handbook of Narratology*, a cura di P. Hühn et al., 2014 [2012]. Il saggio di riferimento è ancora oggi, solo in tedesco: *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, a cura di A. Nünning, V. Nünning, Trier, WVT, 2000.

²³ M. STERNBERG, *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, pp. 367-368.

²⁴ I. SHAHAM, *The Structure of Repetition in the Cinema: Three Hollywood Genres*, «Poetics Today», 34, 4, 2013, pp. 438-518, p. 447.

²⁵ Ivi, p. 448.

²⁶ M. STERNBERG, T. YACOBI, *(Un)Reliability in Narrative Discourse: A Comprehensive Review*, «Poetics Today», 36, 4, 2015, pp. 327-498, p. 475.

nel centro commerciale) è ripetuto tre volte nell'intreccio, seguendo le prospettive di Jackie, Max e Louis: in questo caso, il multiprospettivismo agisce a livello *locale*, dal momento che si tratta di un'unica sequenza multiprospettica in una più ampia narrazione che non segue strettamente le logiche del multiprospettivismo²⁷.

Lo stesso avviene nella prima tipologia di multiprospettivismo innaturale: in queste narrazioni, una o più sequenze vengono ripetute da punti di vista diversi, rappresentando inoltre dei nodi rilevanti per la progressione narrativa. Nelle narrazioni che adottano il viaggio nel tempo, infatti, è frequente che un determinato evento, solitamente cruciale a livello della trama, venga presentato sia dal punto di vista del personaggio che lo esperisce "linearmente", sia dal viandante del tempo. Ovviamente, questi due personaggi possono essere due versioni del medesimo personaggio. Leif Frenzel parla a proposito di «story knots» (nodi narrativi), ovvero eventi che consentono di giustapporre l'«external» e il «personal time» dei personaggi nelle temporalità innaturali: «da un lato, [lo *story knot*] mette in evidenza il carattere soggettivo di ciò che viene narrato (sono prospettive che si fondono, ossia punti di vista di un personaggio nella storia), mentre dall'altro ci sono necessariamente due esperienze diverse da raccontare (poiché abbiamo due istanze del personaggio, che differiscono almeno in alcune delle loro esperienze) – ma esperienze che riguardano comunque una stessa situazione (il nodo narrativo)»²⁸. Per quanto la definizione di Frenzel sia puntuale, la scelta terminologica risulta troppo generica²⁹: data la rilevanza che Frenzel stesso riconosce alla giustapposizione di prospettive diverse intorno alla stessa situazione narrativa, propongo quindi di chiamare questa sequenza diegetica «nodo multiprospettico».

Ciò che è fondamentale nell'ottica di un multiprospettivismo innaturale, tuttavia, è che l'evento ripetuto sia effettivamente uno stesso e unico evento: in caso contrario, non si potrebbe parlare di struttura della ripetizione in senso stretto. Per Paul Nahin è possibile individuare diverse tipologie di «time travel stories»³⁰: qui, in

²⁷ Per il concetto di località e globalità in relazione alla «fictionality» di una narrazione si veda H. S. NIELSEN, J. PHELAN, R. WALSH, *Ten Theses about Fictionality*, «Narrative», 23, 1, 2015, pp. 61-73. Per un'analisi più estesa delle narrazioni multiprospettiche nel cinema, G. D'AMATO, *A Taxonomy of Multiperspective Narratives in Contemporary Cinema*, in revisione.

²⁸ L. FRENZEL, *Narrative Patterns in Time Travel Fictions*, citato in E. PERROTTA, *Personal Time in Alternative and Time Travel Narratives: The Cases of Groundhog Day, Twelve Monkeys and 2001: A Space Odyssey*, «Alphaville: Journal of Film and Screen Media», 2, 2011, p. 5.

²⁹ Si veda per esempio il concetto di «knot» per Arnaud Schmitt, inteso come confluenza di linee narrative diverse in un punto di incontro diegetico: A. SCHMITT, *Knots, Story Lines, and Hermeneutical Lines: A Case Study*, «Storyworlds», 6, 2, 2014 pp. 75-91.

³⁰ P. NAHIN, *Time Machine Tales: The Science Fiction Adventures and Philosophical Puzzles of Time Travel*, Cham, Springer, 2017.

particolare, mi interessa la distinzione tra viaggi nel tempo che producono linee temporali o universi paralleli, e viaggi nel tempo che creano invece un loop causale, mantenendo un'unica linea temporale. La prima categoria è rappresentata, per esempio, dalla cosiddetta «many-worlds interpretation» e ha avuto recente successo commerciale con le narrazioni del multiverso³¹: nel caso del multiverso, ogni volta che un personaggio viaggia nel passato apre una linea temporale divergente, per cui l'incontro tra il viandante del tempo e quella che è apparentemente una versione passata di sé avviene, in realtà, su una diversa ramificazione temporale. Si tratta di un elemento ricorrente, per esempio, in *Avengers: Endgame* (2019), in cui molte scene di film precedenti del franchise vengono riproposte dal punto di vista di personaggi che viaggiano nel tempo. Al contrario, la struttura della ripetizione è mantenuta nei viaggi nel tempo che coinvolgono loop causali, e in cui il passato non può essere cambiato. Per Joel Hunter, «un loop causale è una catena di cause che si chiude su sé stessa: A causa B, che causa C... che causa X, che a sua volta causa A, che causa B... e così via all'infinito»³². È interessante notare come non sempre risulti chiaro se il passato sia stato cambiato o meno. In *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban*, per esempio, Harry e Hermione tornano indietro nel tempo per salvare l'ippogrifo Fierobeco con un dispositivo magico chiamato Giratempo: mentre Alber colloca il romanzo tra gli esempi di viaggi nel tempo che «alterano il corso della storia»³³, sia il libro che l'adattamento cinematografico presentano evidenze testuali di un loop causale. In altre parole, Harry e Hermione non alterano la storia tornando indietro nel tempo, perché Fierobeco era *già stato salvato* la prima volta: Harry può tornare indietro a salvare Fierobeco, per esempio, perché la sua versione che ha viaggiato nel tempo lo ha salvato a sua volta dai Dissennatori. L'errore di Alber sta nel parlare di «versioni» diverse della storia: «[n]ella prima versione della storia del romanzo, Fierobeco è stato decapitato nonostante fosse completamente innocente»³⁴. In realtà, nel *Prigioniero di Azkaban* vi è un'unica versione degli eventi, ed è quindi possibile parlare di nodi multiprospettici, come appunto nella sequenza in cui l'Harry del futuro salva l'altra versione di sé dai Dissennatori, rappresentata dalle prospettive complementari dei due Harry.

³¹ Per la *many-worlds theory* in ambito narratologico, M.-L. RYAN, *From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative*, «Poetics Today», 27, 4, 2006, pp. 633-674. Per un approccio narratologico al multiverso nelle narrazioni contemporanee, G. D'AMATO, L. DIANI, *Multiverse Fiction: A Narratological Approach to Infinite Worlds Narratives*, «Between», 14, 27, 2024, pp. 593-614.

³² J. HUNTER, *Time Travel*, in *Internet Encyclopedia of Philosophy*, a cura di J. Fieser, B. Dowden, disponibile al link: www.iep.utm.edu/timetrav (data di ultima consultazione: 22/10/2024).

³³ ALBER, *Unnatural Narrative*, cit., pp. 168-169.

³⁴ Ivi, p. 169.

Il loop causale può essere innescato da un viaggio nel tempo, ma può anche essere indipendente da esso. Negli ultimi anni, la teoria della narrazione si è interessata al loop temporale come forma distinta dal viaggio nel tempo, con specifiche caratteristiche narrative³⁵. In generale, il loop è considerato un esempio di temporalità innaturale più difficile da naturalizzare rispetto al semplice viaggio nel tempo: molte «loop narratives», per esempio, appartengono a quelli che Miklós Kiss e Steven Willemsen hanno definito «impossible puzzle films», film che «non consentono un'unica risoluzione interpretativa per raggiungere una piena chiusura»³⁶, producendo così uno sforzo cognitivo prolungato negli spettatori che può condurre a una molteplicità interpretativa. La presenza di nodi multiprospettici, comune nei viaggi nel tempo, è caratteristica di un tipo specifico di loop temporale (affine al loop causale che abbiamo visto): il loop infinito. La moltiplicazione dei personaggi e la loro interferenza in un nodo multiprospettico è un elemento perturbante e caratteristico di queste narrazioni³⁷. Uno degli esempi più complessi di loop infinito è offerto dal film *Triangle* (2009), in cui la protagonista Jess si ritrova intrappolata in un loop senza inizio né fine che produce quattro versioni del suo personaggio: se è vero che la trama «rimane in effetti lineare, seguendo una protagonista che progredisce attraverso il mondo circolare»³⁸, la sua causalità paradossale produce nodi multiprospettici in cui lo stesso evento è osservato da diverse prospettive spaziali occupate dalla stessa versione di Jess, che offre individualmente quattro punti di vista distinti. In casi come questo, il multiprospettivismo risulta ancor più “innaturale” perché non è possibile distinguere le quattro versioni del personaggio: mentre l'uso della Giratempo rende i due Harry riconoscibili, in *Triangle* non esiste un punto di inizio e fine che consenta di discriminare le versioni di Jess, che nel suo percorso lineare occupa di volta in volta tutte le quattro prospettive diverse³⁹.

Viaggi nel tempo e loop temporali possono quindi produrre nodi multiprospettici: nel primo caso, una determinata situazione è riportata più di una volta dalla prospettiva dei personaggi che la esperiscono “linearmente” e da coloro

³⁵ Si veda per esempio W. SCHNIEDERMANN, *The Narrative Features of Involuntary Time Loops*, «Narrative», 31, 3, 2023, pp. 290-307; e un numero monografico in uscita per la rivista «Poetics Today».

³⁶ M. KISS, S. WILLEMSSEN, *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, p. 185.

³⁷ Ivi, p. 200.

³⁸ Ivi, p. 176.

³⁹ Per un'analisi specifica dei nodi multiprospettici di *Triangle* con strumenti cognitivi si veda M. COËGNARTS, M. KISS, P. KRAVANJA, S. WILLEMSSEN, *Seeing Yourself in the Past: The Role of Situational (Dis)continuity and Conceptual Metaphor in the Understanding of Complex Cases of Character Perception*, «Projections», 10, 1, 2016, pp. 114-138.

che viaggiano nel tempo; nel secondo, lo stesso personaggio ricopre ogni volta posizioni diverse in un medesimo evento. Se questa prima categoria di multiprospettivismo innaturale presenta principalmente nodi multiprospettici a livello locale (brevi sequenze in una narrazione non-multiprospettica), la seconda, che discuterò col romanzo di Niffenegger nella prossima sezione, estende la prima a una narrazione multiprospettica “globale”. In altre parole, combina i nodi multiprospettici generati dalla temporalità innaturale con altre forme di multiprospettivismo. Questo doppio livello multiprospettico produce un’ulteriore distorsione dell’esperienza di vita quotidiana, costringendo lettori e spettatori a coordinare le prospettive di diversi personaggi e di diverse versioni di quegli stessi personaggi.

3. *Prospettive temporali e strategie di lettura*

Nella *Moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo*, la storia d'amore tra Henry e Clare è radicalmente condizionata da un fenomeno innaturale: Henry soffre infatti di un'anomalia genetica che lo costringe a viaggiare incontrollabilmente nel tempo, senza poter determinare il punto di partenza o di arrivo spaziotemporale del proprio viaggio. Il viaggio nel tempo produce qui loop causali, ed è reso subito chiaro come il passato non possa essere cambiato, consentendo quindi l'innescarsi di nodi multiprospettici. Il romanzo si presenta pertanto come un incrocio di *romance* e fantascienza: Heinze, per esempio, menziona proprio questo libro per sostenere che la mancanza di un *frame* di genere chiaro renda più difficile il processo di naturalizzazione del viaggio nel tempo⁴⁰. In realtà, il viaggio nel tempo non produce di per sé una sfida cognitiva significativa per i lettori: la complessità nasce dall'intersezione di due livelli di multiprospettivismo e dall'articolato processo di coordinazione prospettica che ne consegue. Il romanzo si presenta infatti in capitoli suddivisi in segmenti di narrazione in prima persona, alternando il punto di vista di Henry e quello di Clare. Il primo livello di multiprospettivismo è quindi dato dalla costante alternanza di narratori per tutta la lunghezza del romanzo⁴¹. Il problema, ovviamente, è che le cronologie di Henry e Clare non corrispondono: mentre Clare offre una prospettiva temporale ‘lineare’, Henry, con i suoi continui salti avanti e indietro nel tempo, destabilizza il

⁴⁰ HEINZE, *The Whirlgig of Time*, cit., p. 36.

⁴¹ Una delle categorie più comuni di narrazione multiprospettica è proprio l'alternanza narrativa di due “amanti”: ho discusso questa tipologia in D'AMATO, *A Taxonomy*, cit. e ID., *Twice-Told Tales: Ludic Strategies in Multiperspective Love Stories*, in revisione.

‘normale’ flusso temporale. Non solo: il romanzo non segue rigorosamente nessuna delle due cronologie, ma presenta gli eventi in maniera a tratti casuale, seguendo associazioni tematiche o di tensione narrativa⁴². Ciò fa sì che il lettore non sia mai completamente allineato con una delle due prospettive: se la narrazione al contrario avesse seguito coerentemente la prospettiva lineare di Clare o quella ‘innaturale’ di Henry, lo sforzo cognitivo sarebbe stato senz’altro contenuto. Eyal Segal parla a proposito di «prospettive temporali»⁴³ (*time perspectives*) contrastanti, per cui la percezione del tempo di Henry e Clare differisce chiaramente in base alla malattia genetica del primo. Tuttavia, il lettore è chiamato a coordinare due tipologie di prospettive temporali: una prospettiva del tempo (la diversa percezione del flusso temporale) e una prospettiva nel tempo (la collocazione temporale dei due personaggi in ogni momento della storia), problematizzata dai continui salti temporali e dalla frammentazione radicale della narrazione.

Il secondo livello di multiprospettivismo riguarda invece i nodi multiprospettici che caratterizzano il solo Henry: ovvero, una serie di sequenze chiave (la morte della madre e la propria morte, su tutte) che vengono riproposte attraverso la narrazione di diverse versioni temporali di Henry. Il lettore si ritrova pertanto a coordinare le prospettive di Henry e Clare, con le loro temporalità contrastanti, e i punti di vista delle diverse versioni temporali di Henry. Inoltre, un elemento fondamentale – le cui implicazioni etiche non possono essere trascurate – è l’instabile differenza di età tra i due protagonisti. Come ricorda Vera Nünning, le narrazioni multiprospettiche richiedono un ruolo attivo da parte del lettore, invitandolo «a combinare e coordinare diverse credenze, desideri e aspirazioni di un’ampia gamma di attori e prospettive»⁴⁴. Applicando il *conceptual blending* secondo la proposta di Hartner, il lettore si ritroverebbe così a unire e coordinare due scenari, la prospettiva di Henry e quella di Clare, con lo scopo di produrre un terzo scenario che concili divergenze e contrasti: tuttavia, la temporalità innaturale del romanzo impone di tener presente la prospettiva del tempo e nel tempo dei personaggi e lo scarto tra le loro età. Niffenegger è consapevole della centralità di questo elemento, e per ogni segmento offre indicazioni esplicite su narratore («HENRY» o «CLARE»), data dell’evento narrato, ed età di entrambi i personaggi. Questi elementi paratestuali funzionano come «strategie di orientamento», secondo la definizione di Karin

⁴² Per il concetto di tensione narrativa il testo di riferimento, solo in francese, è R. BARONI, *La Tension narrative. Suspense, curiosit  et surprise*, Paris, Seuil, 2007.

⁴³ E. SEGAL, *Time Travel Stories as a Challenge to Narratology: The Case of The Time Traveler’s Wife*, «Poetics Today», 36, 4, 2015, pp. 529-560.

⁴⁴ NÜNNING, *Reading Fictions, Changing Minds*, p. 193.

Kukkonen, con lo scopo di ridurre lo sforzo cognitivo del lettore e aiutarlo a navigare le innaturalità del mondo finzionale⁴⁵. Tuttavia, la frequenza con cui avvengono gli slittamenti temporali e prospettici costringe il lettore a rivisitare costantemente il proprio allineamento con i narratori.

Un esempio interessante è offerto dall'inversione di ruolo attanziale che caratterizza il primo incontro di Henry e Clare, nel 1991, quando lei ha 20 anni e lui 28. Come nota Segal, la giustapposizione di due prospettive temporali contrastanti costringe a ripensare alcuni assunti della teoria della narrazione, come la presenza univoca di un «inizio» e una «fine»: in questo caso, il primo incontro è tale per Henry, ma non per Clare, che ha conosciuto Henry quando aveva 6 anni, nel 1977⁴⁶. Clare aveva però incontrato una versione futura dell'Henry ventottenne nel quale si imbatte nel 1991: ciò significa che Clare conosce eventi ancora ignoti a Henry, sovvertendo un elemento tradizionale delle temporalità innaturali, per cui è colui che viaggia nel tempo ad avere una preminenza conoscitiva sugli altri. In questo caso, è Clare ad avere più informazioni di Henry, mettendolo al corrente del loro passato (futuro, per Henry) e trasferendo a lui il ruolo di «reader surrogate»⁴⁷. Per Kukkonen, i «reader surrogates» sono personaggi che i lettori seguono e con cui si identificano mentre la storia si sviluppa, svolgendo pertanto un ruolo fondamentale come strategia di orientamento in mondi ontologicamente complessi. Solitamente questo ruolo attanziale sarebbe affidato a Clare, la cui prospettiva lineare del tempo è affine a quella dei lettori, ma la frammentazione cronologica e la struttura multiprospettica del romanzo fanno sì che sia Henry, in un primo momento, a ricoprire questa posizione. In questo modo, i lettori sono chiamati a rivisitare costantemente la «hierarchy of knowledge»⁴⁸ (gerarchia di conoscenza) dei due personaggi, che varia significativamente da un segmento di testo al successivo, destabilizzando ogni ruolo fisso per ciascuno di loro.

Come accennato, un altro elemento di interesse è offerto dall'instabilità nella differenza di età dei due amanti. Nonostante il grande successo commerciale del romanzo, che ha portato a un adattamento cinematografico nel 2009 e a uno televisivo nel 2022, alcuni lettori hanno manifestato un certo disagio nei confronti dello scarto

⁴⁵ K. KUKKONEN, *Navigating Infinite Earths: Readers, Mental Models, and the Multiverse of Superhero Comics*, «Storyworlds», 2, 2010, pp. 39-58.

⁴⁶ SEGAL, *Time Travel Stories*, cit., p. 543.

⁴⁷ KUKKONEN, *Navigating Infinite Earths*, cit., p. 42.

⁴⁸ J.-N. THON, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, Lincoln-Londra, University of Nebraska Press, 2016, p. 246.

di età che caratterizza molti momenti della narrazione⁴⁹. Clare, infatti, conosce Henry per la prima volta all'età di sei anni, e lo incontra regolarmente per tutta la propria infanzia e adolescenza, rifiutandosi di uscire con altri ragazzi e divenendo presto consapevole della loro futura unione. Sottolineando come i lettori debbano tenere presenti i diversi «statuti ontologici» di Henry e Clare, Peter Stockwell sostiene che «alcune posizioni che sarebbero eticamente almeno discutibili (un Henry adulto incontra la sua amante Clare quando lei ha sei anni) diventano accettabili grazie ai *frame* conoscitivi che il lettore ha acquisito a questo punto della narrazione»⁵⁰. In realtà, sebbene il viaggio nel tempo di Henry produca un loop causale, e quindi la loro relazione sia inevitabile e motivata diegeticamente dalla temporalità innaturale del racconto, simulare la prospettiva di un Henry quarantenne che interagisce con la versione di sei anni di una donna con cui, tra le altre cose, ha già avuto rapporti sessuali nel proprio passato, può generare «dissonanza cognitiva» nei lettori. Seguendo Caracciolo, la dissonanza cognitiva è il contraltare dell'empatia che possiamo provare per una mente finzionale⁵¹: in questo caso, l'atteggiamento di Henry, accusato da alcuni lettori di «adescare»⁵² (*to groom*) una Clare bambina, può produrre frizione morale e causare una presa di distanza dall'aspetto etico della sua prospettiva, mettendo così in secondo piano ogni motivazione diegetica. In alcuni thread di Reddit, per esempio, il dibattito è legato proprio all'innaturalità del racconto: Henry non starebbe adescando Clare in quanto non ha controllo diretto su nessuna delle proprie azioni, e il loop causale, in questo modo, lo scagionerebbe. A mio avviso, la dissonanza etica può essere ridimensionata non tanto attraverso una motivazione puramente diegetica, ma interpretando l'innaturalità del racconto attraverso una determinata strategia di lettura.

Tra le nove strategie di Alber, la «soggettivizzazione» (che l'innaturalità possa essere ricondotta a uno stato interno di Henry) viene esclusa dalla narrazione multiprospettica (dovremmo supporre che entrambi i narratori siano del tutto inattendibili); la «generification», come abbiamo visto, viene parzialmente ostacolata dall'intreccio di generi distinti, ma rimane comunque una strada percorribile; così come è possibile adottare la cosiddetta «Zen way of reading» e accettare l'innaturalità.

⁴⁹ Si veda per esempio questo thread sulla piattaforma Reddit: https://www.reddit.com/r/popculturechat/comments/18im7nl/i_was_just_watching_the_time_travelers_wife_can/ (data di ultima consultazione: 22/10/2024).

⁵⁰ P. STOCKWELL, *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 165.

⁵¹ M. CARACCILO, *Strange Narrators in Contemporary Fiction: Explorations in Readers' Engagement with Characters*, Lincoln-Londra, University of Nebraska Press, 2016.

⁵² Una semplice ricerca sulla piattaforma GoodReads del verbo «to groom» (adescare, spesso in riferimento a pratiche di pedofilia) genera numerosi risultati di recensioni con una stella su cinque.

Come ricordato da Alber, Caracciolo e Marchesini, queste strategie non sono mutualmente esclusive, né vengono «provate» sequenzialmente dai lettori⁵³. Nel caso della *Moglie*, la strategia di lettura più produttiva mi sembra che sia la quarta, ovvero interpretare l'innaturalità mettendo in primo piano il suo significato tematico («foregrounding the thematic»⁵⁴), evidenziando temi quali casualità, inevitabilità e assenza di libero arbitrio. La tensione etica derivante dal presunto «adescamento» di Clare potrebbe essere quindi annullata interpretando il romanzo non come una storia d'amore romantica, ma come una riflessione sull'insignificanza delle nostre scelte. Le azioni di Henry, o piuttosto la loro inevitabilità, verrebbero quindi interpretate non solo a livello della trama, ma soprattutto come esemplificazione del tema centrale del romanzo. In fondo, si tratta di una storia d'amore tra due persone che non hanno mai avuto altra scelta.

4. *Conclusione*

Prendendo le mosse dall'incontro tra narratologia cognitiva e innaturale, in questo articolo ho discusso la relazione tra temporalità innaturali e narrazioni multiprospettiche, distinguendo due categorie di multiprospettivismo innaturale e indagandone le implicazioni sul piano cognitivo ed etico. Con gli strumenti della narratologia innaturale è possibile prendere in esame testi che consentono di espandere il concetto di multiprospettivismo – esplorato finora esclusivamente con approcci cognitivi – per includere forme che sfidano l'esperienza quotidiana dei lettori. Nell'introduzione ho riassunto alcuni momenti chiave nello sviluppo della narratologia innaturale, sottolineandone la scarsa ricezione in Italia ed evidenziando alcuni punti del dibattito che ha suscitato nella comunità narratologica. In particolare, nel corso dell'articolo ho seguito l'approccio estrinseco di Jan Alber, che si presta più facilmente a un *crossover* con la narratologia cognitiva attraverso elementi quali il conceptual blending e le strategie di lettura per naturalizzare l'innaturale.

Nella seconda sezione ho presentato due tipologie di temporalità innaturale – il viaggio nel tempo e il loop temporale – in grado di innescare sequenze, che ho chiamato «nodi multiprospettici», in cui uno stesso evento è riportato da prospettive lineari e prospettive innaturali. Dopo aver limitato il multiprospettivismo secondo il concetto di struttura della ripetizione, ho indicato quali tipi di viaggi nel tempo

⁵³ ALBER, CARACCILO, MARCHESINI, *Mimesis*, cit., p. 462.

⁵⁴ ALBER, *Unnatural Narrative*, cit., pp. 51-52.

possano effettivamente produrre una struttura della ripetizione multiprospettica, distinguendo tra quelli dominati da un loop causale in cui il passato non può essere cambiato (*Harry Potter*) e quelli che generano universi e linee temporali parallele (il multiverso di *Avengers: Endgame*).

Nella terza sezione ho preso in esame il romanzo *La moglie dell'uomo che viaggiava nel tempo* per discutere una seconda categoria di multiprospettivismo innaturale che unisce il nodo multiprospettico locale esplorato nella sezione precedente con una narrazione “globalmente” multiprospettica. In questo caso, una convenzionale alternanza di prospettive tra amanti è destabilizzata dal fatto che le loro cronologie non coincidano: Clare vive una temporalità lineare, mentre Henry è soggetto a continui viaggi nel tempo che ne stravolgono la prospettiva temporale. Inoltre, Henry stesso introduce un ulteriore livello di multiprospettivismo: alcuni nodi multiprospettici vengono riportati da diverse versioni temporali di Henry, complicando ulteriormente la narrazione. Questo duplice livello multiprospettico richiede un notevole sforzo cognitivo da parte del lettore, che deve coordinare le narrazioni di due personaggi diversi e le loro rispettive prospettive del e nel tempo. La temporalità innaturale impone così al lettore di rivisitare costantemente il proprio allineamento con i protagonisti, destabilizzando ruoli attanziali predefiniti e ricalibrando costantemente la «hierarchy of knowledge» dei personaggi.

Infine, ho sottolineato come la temporalità innaturale possa sollevare questioni etiche generando un'instabilità nello scarto d'età tra i due amanti. Henry incontra Clare quando lei ha sei anni, creando una dinamica controversa che può generare dissonanza cognitiva nei lettori, portandoli talora a prendere le distanze dal punto di vista di Henry. Gli strumenti della narratologia innaturale consentono di ridimensionare questa frizione morale attraverso specifiche strategie di lettura. Mentre Peter Stockwell sostiene che la motivazione diegetica sia sufficiente a giustificare l'atteggiamento eticamente discutibile di Henry, ho proposto che una strategia di lettura che metta in primo piano il significato tematico dell'innaturalità consenta di ridurre la dissonanza. In questo modo è infatti possibile ricondurre il comportamento di Henry a questioni tematiche che stanno al centro del romanzo, come l'inevitabilità delle scelte e l'assenza di libero arbitrio.

