

MATILDE FRANZANTI

«What am I, a cuckoo clock?»

Narrazione bianca in Jeanette Winterson: *Written on the body*

Abstract: L'articolo propone, riguardo al romanzo *Written on the body* di Jeanette Winterson, una riflessione che si situa all'intersezione della narratologia innaturale e l'etica del racconto. Sviluppa perciò una lettura che individua nella voce senza genere uno spazio bianco innaturale, atto a costruire l'istanza etica del testo non come una posizione morale affermativa, quanto piuttosto come una diffrazione di possibilità. Questa indagine etica viene promossa in modo duplice: nella costruzione identitaria dell'enunciazione, radicata nell'esperienzialità della voce, e nella chiusura dell'intreccio, che condensa diversi scioglimenti. In questo modo, Winterson problematizza la costruzione del soggetto in relazione al corpo e dispiega sulla pagina una pluralità ontologica tipicamente postmoderna.

Parole chiave: narratologia innaturale, Jeanette Winterson, narratore, gender, ermeneutica narrativa.

Donna dai fulgidi capelli rossi, Louise, sposata, è l'ossessione che affligge la voce narrante. Eterea e sublime, informa, in quanto narrataria, uno dei romanzi più dibattuti di Jeanette Winterson: *Written on the body* (1992)¹. La tormentata storia d'amore tra i due è il cardine dell'intreccio, complicato da un marito, un cancro, altre donne ed eroismi vani, sicché il romanzo si presenta come una compagine testuale intrinsecamente relazionale. All'interno delle innumerevoli peripezie sessuali e amorose, uno solo dei due poli affiora con chiarezza nella scrittura: l'altro polo, il narratario. La voce narrante, invece, rimane un vuoto identitario dalle fattezze

¹ J. WINTERSON, *Written on the Body* [1992], London, Penguin-Random House, 2008.

impossibili da delineare, sebbene si presenti come centro di agentività ed esperienzialità dell'autodiegesi².

Louise, in this single bed, between these garish sheets, I will find a map as likely as any treasure hunt. I will explore you and mine you and you will redraw me according to your will. We shall cross one another's boundaries and make ourselves one nation. Scoop me in your hands for I am good soil. Eat of me and let me be sweet³.

Narratore o narratrice? Proprio su questo fronte nacque, all'indomani della pubblicazione, un dibattito critico ben polarizzato e non sempre indulgente nei confronti dell'autrice britannica⁴, che, almeno in parte, prescinde sia dal testo sia dalle affermazioni della stessa. Jeanette Winterson, infatti, in *L'arte dissente. Scritti sull'estasi e la sfrontatezza*, «which appears to be a declaration of her aesthetic credo»⁵ dichiara come «la confluenza tra la vita dello scrittore e la sua opera non abbia alcuna rilevanza per il lettore. [...] La domanda posta allo scrittore: “Quanto di tutto questo è basato sulla tua esperienza?” è priva di senso»⁶, annunciando così una sostanziale (e desiderata) morte dell'autore per il lettore. Quindi, se effettivamente, come afferma Susan Lanser riconoscendo i ben noti limiti della narratologia strutturalista, «the

² La difficoltà nel delineare le caratteristiche della voce omodiegetica emerge in sede critica innanzitutto nell'analisi descrittiva del linguaggio, nella necessaria scelta di un'attribuzione di genere a tale figura. Segnalo, dunque, in questo luogo, che nel seguente contributo procederò a chiamare la voce narrante, con il termine al maschile “narratore”, in accordo con l'uso linguistico più diffuso. Indubbiamente la lingua inglese, originale del testo, permette una maggiore neutralità di genere di quanto non faccia l'italiano, perciò, la si consideri una scelta puramente pragmatica, al di là di ogni connotazione valoriale e interpretativa. Non si intende dunque, con ciò, suggerire in alcun modo un'interpretazione maschile della posizione enunciativa del romanzo.

³ WINTERSON, *Written on the Body*, cit., p. 20.

⁴ Cfr. a titolo di esempio: G. ANNAN, *Devil in the flesh*. *Written on the Body by Jeanette Winterson*, «New York Review of Books», XL, 5, 4 Marzo 1993, pp. 22-23; J. TURNER, *Portrait: Preacher Woman*, «The Guardian», Londra, 17 Giugno 1994, p. 18: «At its best, this very puzzling book evoked Marvell and the Song of Songs in a modern context. At its worst, it reeked of solipsistic, arty-erotica cheese. Reviewers almost unanimously hated it, some of them regretfully, others with an unbecoming glee»; V. MINER, *At her Wit's End*, «The Women's Review of Books», X, 8, Maggio 1993, p. 21.

⁵ L. PYKETT, *A new way with words? Jeanette Winterson's Post-Modernism*, in *'I'm telling you stories': Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, a cura di H. Grice e T. Woods, «Postmodern Studies», XXV, 1998, p. 53.

⁶ J. WINTERSON, *L'arte dissente. Scritti sull'estasi e la sfrontatezza* [1995], Milano, Arnoldo Mondadori Editore, Piccola Biblioteca Oscar, 2006, p. 37. Anche cfr. WINTERSON, *L'arte dissente*, cit., p. 106, o più ampiamente il saggio *La semiotica del sesso*, pp. 111-126. Inoltre, Winterson dichiara la sua stessa riluttanza nell'essere etichettata come una “femminista” o “lesbica radicale” in quanto scrittrice. Cfr. L. PEARCE, *Reading Dialogics*, London, E. Arnold, 1994. Tuttavia, indubbiamente, come accade per altri autori, la spettacolarizzazione della personalità dell'autore e la tendenza contemporanea a produrre quasi uno *star system* della scrittura si pone in contraddizione con la dichiarata postura dimessa da parte dell'autrice.

«What am I, a cuckoo clock?»

tendency to pure semiosis is both cause and effect of a more general tendency in narratology to isolate texts from the context»⁷, tuttavia, nei fatti, all'estremo opposto, con le parole di Winterson, «[r]isospingere il testo nei confini dell'autobiografia è un modo per contenerlo»⁸ e chiudere l'interpretazione. Anche la stessa Lanser, altrove, esprime i suoi dubbi: «[w]ould *Written on the Body*, for example, be assumed to have a female narrator because it is written by "Jeanette Winterson"? If so, would the text from the start be read as a lesbian narrative?»⁹. Tale lettura critica, diffusasi a partire dagli anni Novanta, sembra tornare spesso con forte insistenza¹⁰. «"Look, consider me dead"»¹¹, afferma Winterson, tacciando come «absolute stupidity»¹² una lettura autobiografica della sua opera. Ciò comporta, naturalmente, il dover abbracciare integralmente le convinzioni innanzitutto barthesiane sulla considerazione in sede ermeneutica della personalità autoriale. Ebbene: «[...] la sessualità dello scrittore offre uno straordinario diversivo»¹³. Non di più.

D'altra parte, in questo caso, rispondere alla domanda *qui parle?* è difficile, se non dichiarando la presenza di un soggetto di agentività (un "I"), dotato dei seguenti tratti: traduttore dal russo, bisessuale, un po' *delusional*, necessariamente definito in negativo. Infatti, «[t]he way in which the narrator's identity is constructed renders

⁷ S.S. LANSER, *Toward a Feminist Narratology*, «Style» XX, 3, *Narrative poetics*, 1986, p. 344.

⁸ WINTERSON, *L'arte dissente*, cit., p. 114.

⁹ S.S. LANSER, *Queering Narratology*, in *Essentials of the Theory of Fiction*, edited by M. J. Hoffman and P. D. Murphy, New York, Duke University Press, 2005, p. 391.

¹⁰ Cfr. C. STOWERS, *The erupting lesbian body: reading Written on the body*, in *I'm Telling You Stories*, cit., pp. 89-102, e U. KAUER, *Narration and Gender: the role of the first person narrator in Jeanette Winterson's Written on the body*, in *I'm Telling You Stories*, cit., pp. 41-51. Entrambe le autrici prediligono ad esempio una lettura rispettivamente lesbica e femminile della voce narrante. Mi riferisco in particolare al commento di Cath Stowers: «[w]hile recognising poststructuralist suspicions of direct equations between the author and her text, it is simultaneously vital to counter-act the frequent disavowal or decentering of Winterson's lesbianism in the reception of her text» (STOWERS, *The erupting lesbian body*, cit., p. 89), e alle varie letture in senso molto polarizzante. Cfr. S. ANDERMAHR, *Jeanette Winterson: A Contemporary Critical Guide*, London, Bloomsbury Publishing Plc, 2007. Peraltro, la questione della presenza autobiografica nella *fiction* di Winterson viene frequentemente riproposta nelle discussioni sui suoi scritti già a partire dal romanzo d'esordio *Oranges are not the only fruit* (Pandora Press, 1985) ove l'ironico gioco postmoderno, che tende a produrre una crisi illusionistica tra autrice ed eroina, emerge più chiaramente. Dunque, sebbene nozioni afferenti alla personalità autoriale facciano parte indubbiamente della normale precomprensione del lettore, in sede ermeneutica, tuttavia, talvolta queste necessitano di una problematizzazione.

¹¹ In risposta alle richieste dei suoi lettori su chiarimenti interpretativi dei suoi testi, cfr. C. BUSH, *Interview with Jeanette Winterson*, «Bomb Magazine», April 1, 1993, disponibile al link: <https://bombmagazine.org/articles/1993/04/01/jeanette-winterson/> (data di ultima consultazione: 22/10/2024).

¹² *Ibid.*

¹³ WINTERSON, *L'arte dissente*, cit., p. 114.

him/her inherently dependent on *external sources* for definition»¹⁴: tale dipendenza – e incertezza – semantica rende la voce vulnerabile nei confronti di eventuali «reductive essentialist classifications»¹⁵ e, di conseguenza, la informa come strettamente dipendente per la propria caratterizzazione dall'amata Louise e dal lettore. Emerge dunque una configurazione dell'enunciazione narrativa che si allontana dalle usuali caratterizzazioni autodiegetiche.

A proposito, Brian Richardson, riflettendo sull'evoluzione dei narratori verso differenti rappresentazioni della coscienza dal modernismo in avanti – più genericamente denominati *posthuman narrators* – recentemente ha osservato come «[i]t should be readily apparent that a model centered on storytelling situations in real life cannot begin to do justice to these narrators who become ever more extravagantly anti-realistic every decade»¹⁶. In particolare, con Jeanette Winterson, l'*autonomous interior monologue*, nella terminologia di Dorrit Cohn¹⁷, viene alterato in modo da rigettare qualsiasi identificazione generica per il narratore. Infatti, sebbene l'orientamento sessuale ad un certo punto diventi chiaro¹⁸, lo stato di continua parallissi¹⁹ – che implica l'elisione di qualsiasi notazione afferente non solo al corporeo ma persino alla fisionomia psichica e interiore del narratore – configura una voce vuota, *blank*.

Tricherie barthesiana²⁰? Piuttosto una strategia retorica innaturale proiettata in direzione di un più ampio umanesimo, con implicazioni etiche che riverberano nella problematicità della ricezione critica. Tale difficoltà ricettiva, tra straniamento e *scriptibilité*, corrobora la scelta di Richardson di inserire il narratore di *Written on the Body* più ampiamente nel dominio delle voci innaturali (uno degli elementi di

¹⁴ N. WEDER, *Rewriting the body: A critique of current readings of gender and identity in Jeanette Winterson's Written on the Body*, «English Academy Review», 2016, XXXIII, 2, p. 7; nel testo riportato, il corsivo è mio. Nandi Weder si riferisce in particolare alle letture caratterizzate nel senso di una determinata dominante generica o sessuale, ad esempio, di F. MAIOLI, *Palimpsests: The Female Body as a Text in Jeanette Winterson's Written on the Body*, «European Journal of Women's Studies», XVI, 2, 2009, pp. 143–158; A. BOLSØ, *Approaches to Penetration – Theoretical Difference in Practice*, «Sexualities», X, 5, 2007, pp. 559–581.

¹⁵ WEDER, *Rewriting the Body*, cit., p. 7.

¹⁶ B. RICHARDSON, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2006, p. 3.

¹⁷ D. COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey, Princeton, Princeton University Press, 1978.

¹⁸ Cfr. S. LANSER, 25. *Queering Narratology*, cit., p. 392: «Now we do have certain information, not about the narrator's sex, but about his/her bisexuality. The nonmarking of sex yields somewhat in importance to a new category, sexuality, that had been hitherto unmarked», riferendosi, nella fattispecie, all'incontro del narratore con il suo fidanzato Crazy Frank.

¹⁹ Cfr. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 212.

²⁰ R. BARTHES, *Introduction à l'analyse structural des récits*, «Communications», VIII, *Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*, 1966, p. 20.

«What am I, a cuckoo clock?»

attenzione perciò della narratologia innaturale, sottobranca ormai definita della narratologia postclassica) dispiegate nella fiction contemporanea²¹.

And then I met Louise.

If I were painting Louise I'd paint her hair as a swarm of butterflies. A million Red Admirals in a halo of movement and light. There are plenty of legends about women turning into trees but are there any about trees turning into women? Is it odd to say that your lover reminds you of a tree? Well, she does, it's the way her hair fills with wind and sweeps out around her head. Very often I expect her to rustle. She doesn't rustle but her flash has the moonlit shade of a silver birch²².

Peraltro, rispetto alla narrazione in terza persona, l'omodiegesi implica tendenzialmente una necessaria marca di genere, almeno per i soggetti antropomorfi²³ in situazioni enunciative "naturali"²⁴. Onde, appunto, l'innaturalità di un soggetto che manchi di tali tratti identitari. Se inoltre, si cercasse nel senso della performatività del genere, al di là della caratterizzazione del personaggio in senso fisico-corporeo, in ogni caso non si troverebbe alcun tratto caratterizzante²⁵. Si delinea quindi, la possibilità che una prospettiva innaturale possa illuminare la complessità di questa posizione enunciativa – nonostante nella teoria genettiana la situazione narrativa in prima persona appaia tendenzialmente come il caso meno problematico.

L'interesse di tale voce, però, non emerge nel ricostruirne il genere o l'identità²⁶, quanto piuttosto nel riflettere sulle dinamiche che questo dispositivo impone al complesso del sistema testuale in senso narratologico e congiuntamente

²¹ RICHARDSON, *Unnatural Voices*, cit., p. 4.

²² WINTERSON, *Written on the Body*, cit., pp. 28-29.

²³ Cfr. LANSER, *Queering Narratology*, cit.

²⁴ Si ricordi che l'accezione della "naturalità" di un testo narrativo viene introdotta da Monica Fludernik, identificandola con l'adeguamento della narrazione ai nostri frame cognitivi naturali (del mondo reale), i quali vengono inferiti dal nostro essere nel mondo. Cfr. M. FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' narratology*, London, Routledge, 1996. Di conseguenza una narrazione innaturale deroga da tali parametri, così producendo un effetto di straniamento in senso sklovskijano (*ostranenie*). Cfr. V. SKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968 [or. 1916], pp. 73-94. Tuttavia, alcuni parametri "innaturali" nel corso della storia della letteratura assumono carattere ricorrente per poi essere convenzionalizzati: perdono, così, la loro innaturalità. Naturalmente, in questo senso, tale innaturalità deve essere intesa senza la connotazione valoriale negativa che il termine invece acquista nel linguaggio comune e deve essere letta in relazione alla teorizzazione di Fludernik.

²⁵ Cfr. LANSER, *Queering Narratology*, cit.

²⁶ Inoltre, la stessa autrice dichiara la non rilevanza delle caratterizzazioni di genere («I just couldn't be bothered») identificandole come un peso che quasi affonderebbe la narrazione, oscurando ciò che è realmente importante o, quantomeno, fornendo alla narrazione una determinata tinta specifica, così impedendo la creazione di un testo aperto. Cfr. A. BILGER, Interview with Jeanette Winterson, *The Art of fiction*, «The Paris Review», Winter 1997, issue 145, pp. 69-112, cit., p. 106-107.

valoriale e, pertanto, quali siano le sue conseguenze sulle dinamiche immersive del lettore. Tali usi pronominali si prestano infatti come «innovative, supple, and often pleasantly defamiliarizing tools»²⁷ in grado di infondere freschezza e vitalità alla narrazione, sfruttando le possibilità di gioco ironico della prosa. In questo, la prospettiva della prima persona singolare può definirsi come situata all'intersezione tra narrativa naturale e innaturale. D'altronde, è esattamente nel connubio di esse, in una relazione dialettica in cui l'elemento antimimetico – nella classificazione di Richardson²⁸ – viene inquadrato da elementi naturali che allora esso acquista pregnanza, poiché come l'innovazione, l'innaturalità fine a se stessa non si spinge al di là del mero gioco letterario²⁹. In questo caso, l'amalgama tra tali possibili tendenze della fiction narrativa si configurerebbe come una voce narrante che presenta una fisionomia quantomeno singolare, assunta nel contesto di una situazione enunciativa pressoché ordinaria. Ancora una volta, si osserva perciò una dialettica, che non solo rende significante, bensì porta in primo piano la voce narrante e la costruzione del racconto, in questo caso mettendo inoltre a nudo i limiti – o le possibili aperture – del linguaggio.

Ora, se «[t]he difference of fiction, which unnatural narrative theory foregrounds, is extremely prominent in any case involving narrative ethics, though often it is little examined or utilized in such analyses»³⁰, è proprio sul fronte etico che bisognerà rinvenire la significanza di tale dispositivo. Il processo ermeneutico sempre coinvolge un'attribuzione valoriale o una presa di posizione nei confronti delle cose del mondo, e ciò definisce conseguentemente come la letteratura «as a medium of

²⁷ B. RICHARDSON, *Postscript: Unusual Voices and Multiple Identities in Pronouns in literature: positions and perspectives in language*, a cura di A. Gibbons e A. Macrae, London Palgrave Macmillan, 2018, p. 236.

²⁸ Richardson propone una triade: mimetico, antimimetico e non-mimetico, la quale mi sembra funzionale a delineare la specificità di una narrazione innaturale (antimimetica). Inoltre, le nozioni di non-mimetico e antimimetico mostrano bene la loro efficacia in quanto implicano una diversa interrelazione tra elementi innaturali ed elementi improntati invece a verisimiglianza e realismo: un elemento o testo innaturale deroga quindi anche dalla coerenza che uno *storyworld* fantastico presenterebbe (per quanto “innaturale” possa essere, nella sua impossibilità di sussistere nel mondo reale), così configurando il testo come antimimetico. Un testo non-mimetico invece crea un mondo soprannaturale in sé coerente, *où tout se tient*. Tuttavia, sebbene bisogni riconoscere che la narratologia innaturale è ancora molto diversificata a livello teorico tra i suoi studiosi, mi sembra necessario integrare questa proposta di Richardson con alcune considerazioni avanzate da Jan Alber sulle implicazioni e gli effetti dell'innaturalità.

²⁹ *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology*, a cura di J. Alber, R. Heinze, Berlin, De Gruyter, 2011, p. 33.

³⁰ B. RICHARDSON, *Postscript*, cit., p. 242.

such practices is *per se* situated in the realm of the ethical»³¹. A proposito, Jan Alber³², interessandosi a ciò che James Phelan denomina *the ethics of the telling*³³, coglie un aspetto centrale della dialettica naturale-innaturale nel suo ruolo di costruzione di una complessiva istanza etica del testo. Unico reame discorsivo che rende possibile l'impossibilità, la fiction estende le capacità rappresentative del discorso, «the limits of what readers can take to be the case so that the real becomes a zone of potentiality refusing reduction to any simplistic account of the way things are»³⁴. La letteratura così concepita procede, dunque, nel senso di un ampliamento di orizzonte cognitivo, articolato anche nel potenziamento dello spirito critico del ricettore, il quale possa insorgere contro il naturale, normato, verisimile. Parallelamente, l'istanza di realismo mimetico viene interpretata anch'essa come un potenziale portato dell'ideologia.

Secondo questa prospettiva, perciò, la narrazione di *Written on the Body* si costituisce come un esempio di *non subsumptive narrative*, ovvero – secondo la riflessione di Hanna Meretoja – di quelle narrazioni «that challenge such categories of appropriation [stereotipi culturali e *script* narrativi culturalmente dominanti N.d.R.] and follow the logic of dialogue and exploration»³⁵, e si configura come uno strumento euristico che funga da contronarrazione problematizzante al discorso egemonico, in uno «spazio dialogico intersoggettivo»³⁶.

Ciò avviene, per Winterson, attraverso la creazione di un narratore «that men and women could identify with. [...] What matters is that there's a space created in a text into which a male or female consciousness can enter and be redefined»³⁷. Prende forma, di conseguenza, un progetto di scrittura radicato interamente nella

³¹ H. ANTOR, *The ethics of criticism in the age after value*, in *Why literature matters: Theories and functions of literature* a cura di R. Ahrens e L. Volkman, Heidelberg, Winter, 1996, p. 70.

³² J. ALBER, *The Ethical Implications of Unnatural Scenarios* in *Why study literature*, a cura di J. Alber et al., Bristol CT, Aarhus University Press, 2011, p. 211-234.

³³ J. PHELAN, *Living to Tell About It: a Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca, Cornell University Press, 2005.

³⁴ ALBER, *Ethical Implications*, cit., p. 227.

³⁵ H. MERETOJA, *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History and the Possible*, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 112. Meretoja cerca di stabilire un quadro teorico-analitico per rendere conto dei ruoli etici delle narrazioni, a seguito del noto *ethical turn* degli ultimi decenni che si è espanso in portata addirittura interdisciplinare. L'interesse della sua prospettiva di ermeneutica narrativa è il tentativo di coniugare la posizione narrativista (es. Martha Nussbaum) con l'anti-narrativismo (es. Galen Strawson, in particolare: G. STRAWSON, *Against Narrativity*, «Ratio», XVII, 4, 2004, pp. 428-452), per rendere conto sia del potenziale etico sia dei rischi del narrare, fondandola in un approccio fenomenologico (cfr. C. TAYLOR, *Self-Interpreting Animals*, in *Human Agency and Language. Philosophical Papers I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 45-76).

³⁶ MERETOJA, *Ethics of Storytelling*, cit., p. 172.

³⁷ BUSH, cit.

rappresentazione percettiva del «personaggio che racconta»³⁸, che, nei fatti, fa leva sul meccanismo di simulazione della lettura³⁹. Prestando infatti fede alle riflessioni di Marco Caracciolo⁴⁰, l'esperienza ermeneutica si situerebbe all'intersezione di due tensioni: da un lato di indizi testuali e background esperienziale del lettore, dall'altro di attribuzione di coscienza e «consciousness enactment». Pertanto, la letteratura presenterebbe una co-occorrenza di rappresentazione ed esperienza, poiché il medium inerentemente rappresentazionale del linguaggio attinge nella ricezione a un precedente dominio prelinguistico.

A tale proposito, Meretoja segnala come, per quanto riguarda l'assunzione della prospettiva altrui, alcune recenti riflessioni – tra cognitivismo e filosofia –⁴¹ indurrebbero a sospettare la tendenza da parte del lettore a proiettare la propria identità all'interno di un testo che presenti un centro di focalizzazione interna dalle fattezze sufficientemente vaghe. Senza una sua chiara configurazione, aumenterebbe la difficoltà di immaginarla come un'alterità radicale⁴². Ciò è coerente con quello che Caracciolo denomina «finzionalizzazione del corpo del lettore», che si sovrapporrebbe con il corpo del personaggio stesso, instaurando una coproduzione del mondo finzionale⁴³.

³⁸ M. CARACCILO, K. KUKKONEN, *With Bodies: Narrative Theory and Embodied Cognition*, Columbus, Ohio State University Press, 2021.

³⁹ Per una trattazione più estesa oltre a Caracciolo, rimando a S. BALLERIO, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*, Milano, Ledizioni, 2013; *The Oxford Handbook of 4E Cognition* a cura di B. Newen, S. Gallagher, A. Newen, L. Bruin, Oxford, Oxford University Press, 2018; CARACCILO, KUKKONEN, *With Bodies: Narrative Theory and Embodied Cognition*, Columbus, Ohio State University Press, 2021.

⁴⁰ CARACCILO, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin, De Gruyter, 2014. La riflessione di Caracciolo si colloca a seguito di neuroscienze cognitive ed enattivismo, allontanandosi dai modelli computazionali della mente delle scienze cognitive di prima generazione, ed è quindi anche più vicina ad un approccio fenomenologico.

⁴¹ Cfr. P. GOLDIE, *How We Think of Others' Emotions*, «Mind & Language», XIV, 4, 1999, pp. 394-423; J. L. HANSEN, *Written on the Body, Written on the Senses*, «Philosophy and Literature», XXIX, 2005, pp. 365-78. Per altri riferimenti, si veda più ampiamente: CARACCILO, *Experientiality*, cit., *With Bodies*, cit., e MERETOJA, *Ethics of Storytelling*, cit.

⁴² MERETOJA, *Ethics of storytelling*, cit., p. 127.

⁴³ Segnalo le riserve di Caracciolo in *The Experientiality of Narrative* nei confronti delle proposte avanzate da Richard J. Gerrig, Marie-Laure Ryan e David Herman rispettivamente in R. J. GERRIG, *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, New Haven-Londra, Yale University Press, 1993; M.-L. RYAN, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimora-Londra, Johns Hopkins University Press, 2001; D. HERMAN, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln-Londra, University of Nebraska Press, 2002. Paradossalmente, qui ciò avviene per lo stesso motivo per cui Caracciolo ammette che il visitatore della caverna di Forster permetta un maggiore grado di finzionalizzazione: non c'è nessun corpo del personaggio che si possa prestare al lettore, ma la stretta focalizzazione interna costringe in questa posizione discorsiva. Cfr. CARACCILO, *Experientiality*, cit., pp. 160-173. D'altra parte, le affermazioni di Jeanette Winterson nelle già citate interviste, riguardo alla ricezione del suo testo, portando la

«What am I, a cuckoo clock?»

Ad ogni modo, l'esperienza immaginativa forgiata dal lettore non potrà equivalere alla somma delle tracce memoriali-esperienziali ma corrisponderà piuttosto a un loro rimodellamento attraverso le indicazioni fornite dal design testuale: in ciò sussiste la sua possibilità produttiva. L'esperienzialità non si configura quindi più nel senso di Monika Fludernik come «rappresentazionale»⁴⁴ quanto piuttosto come una qualità “relazionale” del testo, caratterizzata in senso scalare. In *Written in the Body*, dunque, ciò impone che il lettore abiti la voce narrante con la propria base esperienziale, attingendo a un fondamento di *embodiment*, veicolato dalla forte esperienzialità del testo congiunta alla minima fisionomia narrativa, la quale, proprio per le sue caratteristiche intrinsecamente vuote lascia aperte differenti possibilità. Tale base esperienziale si fonde con concetti culturali che afferiscono invece alla cognizione più astratta: *pattern* culturali o «intrecci master» che risuonano con alcune scelte formali e rappresentative.

Questo processo di coscienza incarnata viene tematizzato infine dalla narrazione stessa, poiché l'esperienza di vita – amorosa – del narratore è, alla lettera, scritta sul corpo. Il romanzo intero si configura perciò come un invito per il lettore a mettere in atto (*to enact*) la coscienza incarnata del narratore, attraverso la sua narrativizzazione sulla pagina. Tuttavia, l'essere incarnato dell'uomo, la sua costruzione corporea, viene reso centro focale del racconto anche per quanto riguarda i vari narratori e per Louise. La voce narrante si spinge infatti sino ad analizzare il corpo dell'amata ad un livello microscopico, penetrando sempre più in profondità, ben al di sotto della pelle, superficie prima e confine con il mondo.

THE MULTIPLICATION OF CELLS BY MITOSIS OCCURS THROUGHOUT THE LIFE OF THE INDIVIDUAL. IT OCCURS AT A MORE RAPID RATE UNTIL GROWTH IS COMPLETE. THEREAFTER NEW CELLS ARE FORMED TO REPLACE THOSE WHICH HAVE DIED. NERVE CELLS ARE A NOTABLE EXCEPTION. WHEN THEY DIE THEY ARE NOT REPLACED.

In the secret places of her thymus gland Louise is making too much of herself. Her faithful biology depends on regulation but the white T-cells are turning bandit⁴⁵.

testimonianza di vari lettori, sembrano in qualche modo corroborare questa ipotesi. Tuttavia, segnalo riguardo agli effetti della focalizzazione (appurato il basilare onnipresente meccanismo di simulazione) l'attuale grado di incertezza in tali ipotesi. Cfr. CARACCILO, *With Bodies*, cit., pp. 74-79.

⁴⁴ Cfr. FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology*, cit.

⁴⁵ WINTERSON, *Written on the body*, cit., p. 115.

Emerge nel testo, così, una focalizzazione sulla costruzione discorsiva del corpo che riecheggia preoccupazioni tipicamente postmoderne, mostrando come anche il linguaggio stesso sia determinante per la costruzione identitaria. Esso, infatti, non solo permette al narratore senza genere di costituirsi in quanto soggetto del discorso, e perciò centro, seppur “vuoto”, della storia, ma gli consente anche di portare Louise – ormai assente in questo punto dell’intreccio, mentre ci si appresta a concludere il racconto – a un nuovo statuto di esistenza, attingendo al discorso scientifico e poetico per costruirne una nuova figurazione.

Dunque, tra narratività ed esperienzialità, la potenzialità produttiva eticamente significativa della narrazione si lega anch’essa all’essere *embodied* ed *embedded* in un contesto politico e sociale, linguistico, per la necessaria contestualità di ogni attribuzione di valore. Queste si configurano variamente come pratiche di costruzione di senso, formando un continuum interpretativo e modulando la nostra percezione del possibile, e si pongono in dialogo con la memoria culturale. Antje Lindenmeyer evidenzia più livelli di questa seconda interazione: innanzitutto teorie femministe e politiche, una critica della scienza androcentrica, e – più tipico del postmodernismo – una destabilizzazione dei confini e delle identità⁴⁶.

Ciò avviene senza però proporre direzioni conclusive, ma portando alla luce la complessità della realtà umana, condensando sulla pagina, insieme, tutte le potenziali connotazioni identitarie del narratore e le possibilità della storia. Ecco, ancora una volta, una produzione di senso più aperta e flessibile, da una parte nei riguardi dell’identità del protagonista, dall’altra nei confronti dell’esito della vicenda, ancora da forgiare: il testo prolifera su tali ambiguità, nei confronti delle quali il lettore viene immediatamente chiamato a dare senso, «naturalizzare» – direbbe Jonathan Culler⁴⁷ – i punti di oscurità. Senza poi necessariamente trovare indizi risolutivi.

Infatti, coerentemente, la chiusa del racconto non sigilla l’intreccio in una sola direzione, inserendosi in ultima istanza come ulteriore problematizzazione della voce narrante, ma propone allo stesso tempo differenti modelli situazionali del racconto, diversi scioglimenti:

This is where the story starts, in this threadbare room. The walls are exploding. The windows have turned into telescopes. Moon and stars are magnified in this room. The sun hangs over the mantelpiece. I stretch out my hand and reach the

⁴⁶ A. LINDENMEYER, *Postmodern Concepts of the Body in Jeanette Winterson’s ‘Written on the Body’, «Feminist review»* LXIII, 1999, pp. 48–63.

⁴⁷ J. CULLER, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1975.

«What am I, a cuckoo clock?»

corners of the world. The world's bundled up in this room. Beyond the door, where the river is, where the roads are, we shall be. We can take the world with us when we go and sling the sun under your arm. Hurry now, it's getting late. I don't know if this is a happy ending, but here we are let loose in open fields⁴⁸.

Nella completa indeterminatezza della situazione enunciativa finale, con un vagheggiamento di un congiungimento nella morte, si aprono dunque ulteriori possibilità alla narrazione. La possibilità che Louise sia viva, fuori dalla finestra, oppure morta; il narratore delirante in preda al lutto, oppure no; la possibilità che Louise non sia mai stata malata e che l'intera vicenda fosse solo una macchinazione del marito Elgin; la possibilità che invece sia malata ma non abbia ancora incontrato il momento estremo: «I don't know if this is a happy ending, but here we are let loose in open fields»⁴⁹.

Tale costruzione testuale permette, infine, di tornare a interrogarsi sul senso della storia e sulle possibilità di esistenza di questa voce. Poiché, in questo caso il potenziale etico della fiction di Winterson emerge innanzitutto «as a form of ethical questioning that unsettles us, rather than in the affirmative moral positions or arguments they may present»⁵⁰ ed è intrinsecamente legato a un ampliamento del nostro senso del possibile. Si tratta di un'indagine etica, dai contorni meno che definiti, se non nel senso di una diffrazione in direzioni diverse (etiche, intellettuali, emotive). Ad essa si aggiunge, inoltre, una concentrazione sull'ontologia tipica delle opere postmoderne⁵¹, le quali mostrano una «outward projection of the linguistically disrupted subject», che in maniera ironica e giocosa mette in questione lo statuto stesso della propria esistenza⁵². Tale pluralità ontologica propria del narratore si evince nella rifrazione delle possibilità dell'intreccio correlate alle potenziali differenti costruzioni della voce⁵³: un'identità, perciò, performativa. In questo modo, si osserva

⁴⁸ WINTERSON, *Written on the Body*, cit., p. 190.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ MERETOJA, *Ethics of Storytelling*, cit., p. 142.

⁵¹ B. MCHALE, *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015. Si consideri, tuttavia, la problematicità del rapporto di Jeanette Winterson con il postmodernismo: per cronologia e dispositivi formali è collocabile in tale dominio, ma allo stesso modo l'autrice rivendica una eredità modernista ben percepibile nei suoi testi. Cfr. ANDERMAHR, *Jeanette Winterson: A Contemporary Critical Guide*, cit.

⁵² Segnalo, a riguardo, i commenti metaletterari del narratore di *Written on the Body* («I can tell you by now that you are wondering whether I can be trusted as a narrator», p. 24), la rifrazione di più «personalità» in dialogo tra di loro (pp. 41-42), o le inserzioni sulla memoria («Is memory the more real place?», p. 61) che peraltro getta dubbi sulla possibilità della realtà del finale, considerando la modalità retrospettiva della narrazione.

⁵³ CARACCILO, *Ontological Instability and the Place of the Subject in Contemporary Fiction*, «Style», LV, 3, 2021, p. 371.

come la fiction postmoderna – per poi arrivare alla narrativa di XXI secolo – dispieghi una soggettività mobile, «that collapses under its own linguistic weight»⁵⁴. L'intento è quello di tenere insieme le tensioni in un personaggio (o in una voce), perché «[o]ne of the things that fiction can do so well is to bring in these contradictions [...] and hold them there, so that you don't have to come down on either side, so there's a genuine argument or debate within the self»⁵⁵. Winterson, con *Written on the Body*, si muove quindi in direzione di un umanesimo più ampio, al di là della sola prospettiva femminile, alla ricerca di «strani mondi prismatici»⁵⁶ che il linguaggio rende possibili.

Vero è, tuttavia, che rigettare le biforcazioni ontologiche non è sempre «an entirely linear or unproblematic affair»⁵⁷, poiché da sempre la fiction attinge a classificazioni radicate nel profondo della società, quella occidentale innanzitutto, e dei suoi sistemi sociali e linguistici. Ciò emerge, infine, ancora una volta, in sede ricettiva.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ J. NAUGHTIE, *James Naughtie and readers talk to Jeanette Winterson about her breakthrough first novel Oranges Are Not the Only Fruit, about a girl growing up in an Evangelical Christian group*, BBC Radio 4, 4 April 2010, 8:10.

⁵⁶ WINTERSON, *L'arte dissente*, cit., p. 118.

⁵⁷ CARACCIOLO, *Ontological Instability*, cit., p. 372.