

Tipologie cognitive della causalità nell'intreccio romanzesco

Valentina Conti

Università di Modena e Reggio Emilia
(valentina.conti@unimore.it)

Abstract

Fin dall'antichità, la narratività è stata percepita come strettamente legata alla causalità. Nella *Poetica*, Aristotele stabilisce che una trama ben costruita debba avere un inizio, uno sviluppo e una conclusione, con ogni evento collegato al precedente e al successivo secondo leggi di necessità o di verosimiglianza. Questa concezione classica, per quanto reinterpretata e adattata nei secoli, è rimasta dominante fino all'Ottocento; al tempo stesso, sembra non essere opinabile che l'evoluzione del romanzo tra la fine dell'Ottocento e il secondo Novecento possa essere letta come una progressiva ridefinizione, sino a giungere alla sua dissoluzione, del principio di causalità narrativa. Questo contributo cerca di mettere in luce le tipologie cognitive di causalità che sembrano essere preponderanti nell'intreccio romanzesco dal naturalismo sino alla narrativa postmoderna.

Parole chiave

Tipologie cognitive, causalità, intreccio romanzesco

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/813>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>. Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

1. Gli *eventi*, prima di tutto

In ambito narratologico il concetto di evento viene generalmente utilizzato per definire la narratività nei termini di una sequenzialità insita nella storia narrata, la quale comporta cambiamenti di stato nel mondo rappresentato e quindi implica uno sviluppo temporale, un aspetto costitutivo della narrazione, che la distingue da altre forme di discorso come la descrizione o l'argomentazione. Il termine *evento* si riferisce pertanto a un cambiamento di stato, che principalmente è stato analizzato in due contesti critici per definire altrettanti tipi fondamentali di narrazione¹: da un lato, un tipo di narrazione che può essere descritto linguisticamente e si manifesta in predicati che esprimono cambiamenti (*evento I*); dall'altro lato, un'interpretazione di un tipo di narrazione dipendente dal contesto che implica determinati cambiamenti (*evento II*). Ovviamente gli eventi in quanto tali rappresentano una condizione necessaria, ma non sufficiente per definire una narrazione: ciò che fa la differenza è la struttura in cui gli stati sono inseriti, cioè il nesso logico-causale tra gli eventi la distinguono da una semplice enumerazione di elementi non correlati. Entrambe le categorie sono caratterizzate da un cambio di stato, ossia un passaggio da uno stato (situazione) all'altro, solitamente con riferimento a un personaggio (agente o paziente) o a un gruppo di personaggi, ma la differenza tra l'evento I e l'evento II risiede nel grado di specificità del cambiamento a cui si riferiscono. Se il primo caso coinvolge tutti i tipi di cambiamento di stato 'oggettivi', il secondo è invece una categoria ermeneutica, ossia un particolare cambiamento che soddisfa determinate condizioni qualitative, ad esempio, una svolta imprevedibile negli accadimenti narrati o una deviazione inaspettata rispetto alla direzione attesa, tuttavia il fatto che queste condizioni aggiuntive siano soddisfatte è una questione di interpretazione².

Nel linguaggio, un evento di tipo I è espresso dalla differenza di predicati, o meglio si manifesta nel discorso narrativo³, invece un evento di tipo II acquista rilevanza solo in riferimento ad aspettative intradiegetiche e a un particolare contesto letterario o culturale; in altri termini, è portato in essere e messo in relazione con l'ambiente circostante da un'entità (personaggio, narratore o lettore) che comprende e interpreta il cambiamento di stato coinvolto. Un riferimento contestuale di questo tipo può consentire di trasformare un evento di tipo I o una combinazione di eventi di tipo I in un evento di tipo II. Consideriamo i seguenti due esempi. Di per sé la frase «Mary salì sulla nave» contiene un evento di tipo I, ma solo come risultato del riferimento (tramite personaggio, narratore o lettore) a un contesto sociale acquisisce una determinata rilevanza e diventa così un evento di tipo II, nel senso di essere una deviazione da ciò che è normale e atteso (ad esempio, l'emigrazione come nuovo inizio). Pensiamo ora a una narrazione storiografica in cui la Rivoluzione francese è trattata nel contesto degli sviluppi socio-politici a lungo termine in Francia. In questo caso, lo storico descrive la Rivoluzione come un evento di tipo II sulla base dei profondi cambiamenti in atto in quel momento, dunque si tratta della trasformazione non di un singolo evento di tipo I, ma di una molteplicità di eventi di tipo I⁴. I due tipi di evento (I e II) implicano diverse definizioni di narratività, ciascuna con una portata diversa: l'evento di tipo I è trattato come una caratteristica distintiva inerente a ogni tipo di narrazione⁵; diversamente, l'evento di tipo II è parte integrante di un particolare tipo di narrazione, contribuendo alla sua *raison d'être*, o narrabilità (*telleability*), nel senso del suo 'essere raccontabile'.

¹ Peter Hühn, *Event and Eventfulness*, in *Handbook of narratology*, a cura di Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid e Jörg Schönert, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2009, pp. 80-97.

² Hühn, *op. cit.*, pp. 80-82.

³ Gerald Prince, *Dizionario di narratologia*, trad. it., Firenze, Sansoni Editore, 1990, p. 47.

⁴ Hühn, *op. cit.*, p. 81.

⁵ David Herman, Manfred Jahn e Marie-Laure Ryan (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London-New York, Routledge, 2005, *ad vocem* "Events and Event-Types".

Ricordiamo alcuni approcci – fortemente criticati da Meir Sternberg⁶ – che definiscono la narratività in base all’evento I⁷. Gerald Prince, ad esempio, descrive i cambiamenti come sequenze crono-causalì di tre eventi congiunti, che costituiscono gli elementi essenziali di una *storia minimale*, dove il primo e il terzo evento sono statici, mentre il secondo è attivo; inoltre, il terzo evento è l’inverso del primo⁸. Successivamente, nel perfezionare la sua definizione di *storia minimale*, precisa che un evento è un cambiamento di stato manifestato nel discorso da una dichiarazione di processo nel modo dell’agire (azione) o dell’accadere (avvenimento⁹). Invece, per Tzvetan Todorov i cambiamenti del tempo sono una componente necessaria della narrazione in riferimento a due principi: la successione e la trasformazione¹⁰. Distinguendo ulteriormente quest’ultima in diverse tipologie, giunge a una tassonomia di organizzazione narrativa implicante differenti tipi di eventi: trasformazioni mitologiche, gnoseologiche e ideologiche, ossia cambiamenti che coinvolgono situazioni, cognizioni o norme comportamentali¹¹. Rispetto agli elementi di base della morfologia della progressione narrativa, Todorov propone una configurazione a tre stadi, dove troviamo inizialmente «una situazione stabile, che una forza qualunque viene a turbare. Ne risulta uno stato di squilibrio; mediante l’azione di una forza diretta in senso opposto, l’equilibrio viene ristabilito; il secondo equilibrio è simile al prime, ma i due non sono mai identici¹²».

Similmente, Marie-Laure Ryan utilizza un tipo di struttura sequenziale a più stadi per classificare gli eventi in base alle cause o alle forze trainanti a essi sottostanti, in particolare in termini di livello di intenzionalità coinvolta, tracciando una distinzione tripartita tra gli avvenimenti (*happenings*), che capitano accidentalmente e prevedono un paziente, ma non un agente che li fa accadere (come nel caso di un terremoto, un incontro con un animale selvatico e feroce, una malattia ecc.); le azioni (*actions*), che sono prodotte da un agente volontario e orientate a un obiettivo, o meglio sono eventi fisici derivanti da due processi mentali: la definizione di un obiettivo e l’elaborazione di un piano; i movimenti (o mosse, *moves*), che sono azioni volte alla risoluzione di un conflitto, caratterizzate da obiettivo ad alta priorità e un alto rischio di fallimento¹³. I suddetti modi di concettualizzare l’evento mostrano due caratteristiche in comune: (i) definiscono la narratività in termini di temporalità, ma lo fanno in riferimento alla presenza di un cambiamento a livello degli accadimenti rappresentati, inoltre, nonostante si evidenzia la necessità della mediazione linguistica all’interno del processo narrativo, nella maggioranza dei casi essa implica il riferimento a cambiamenti non a livello del discorso, ma nel solo mondo narrato; (ii) se si distinguono diversi tipi di eventi, lo scopo è quello di fornire nient’altro che una classificazione qualitativa dei cambiamenti o di distinguere tra differenti tipologie di narratività sulla base di tale classificazione (che, tuttavia, è inadeguato per quanto riguarda la dimensione del significato).

Per gli approcci che definiscono la narratività in base agli eventi II¹⁴ è esemplificativa la riflessione di Jerome Bruner sul ruolo della narrazione nella strutturazione della realtà come parte dell’esistenza umana, che richiama l’attenzione su dieci dimensioni centrali dell’avvenimento implicate nell’evento II: *diacronicità narrativa; particolarità; necessario riferimento a stati intenzionali; componente ermeneutica; canonicità e violazione* (ossia la modalità di deviazione); *referenzialità; appartenenza a un genere*;

⁶ Meir Sternberg, *Narrativity: From objectivist to functional paradigm*, «Poetics Today», 31, 2010, pp. 507-650.

⁷ Per una panoramica puntuale sull’argomento si veda Hühn, *op. cit.*, pp. 86-89.

⁸ Gerald Prince, *A Grammar of Stories: An Introduction*, Paris, The Hague: Mouton, 1973, p. 31.

⁹ Prince, *Dizionario di narratologia*, *cit.*, p. 47.

¹⁰ Tzvetan Todorov, *The 2 principles of narrative*, «Diacritics», 1, 1971, pp. 37-44: 39.

¹¹ *Ivi*, pp. 40-41.

¹² Tzvetan Todorov, *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, trad. it., Roma-Napoli, Teoria Edizioni, 1989, p. 56.

¹³ Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana UP, 1991, pp. 129-147.

¹⁴ Per una panoramica puntuale sull’argomento si veda Hühn, *op. cit.*, pp. 89-94.

normatività; sensibilità al contesto e negoziabilità; e accumulazione narrativa. In particolare, Bruner sottolinea che la *componente ermeneutica*, la *canonicità* e la *violazione*, la *normatività* e *sensibilità al contesto* e la *negoziabilità* dipendono prevalentemente da contesti culturali, storici o letterari e possono essere interpretati in modi diversi dai vari partecipanti alla comunicazione narrativa¹⁵.

Si pensi anche al modello di trama elaborato da Jurij M. Lotman, in cui distingue un concetto base di evento, inteso come l'unità elementare indissolubile che costruisce la trama (evento I), da un concetto di evento definito come il trasferimento del personaggio oltre i confini di un campo semantico (che rappresenta un ordine normativo, suddiviso in due sottoinsiemi opposti e complementari), che si verifica a un livello superiore rispetto al primo (evento II). Ebbene, la trama risulta organicamente legata a una rappresentazione del mondo che fornisce la scala degli eventi; in questo modo, Lotman identifica il campo semantico con le sue suddivisioni binarie come punto di riferimento per stabilire e delucidare la dimensione normativa dell'evento così come la sua dipendenza dai contesti storici, culturali e sociali¹⁶. Il fatto che un cambiamento (ad esempio il matrimonio tra due persone appartenenti a classi sociali differenti) contenga o meno una molteplicità di eventi dipende dalla struttura di classe storicamente variabile della società (un tale matrimonio era considerato ricco di eventi nell'Inghilterra del XVIII secolo; ma lo sarebbe in misura molto minore nel XXI secolo).

2. Le cause: una, nessuna, centomila?

Concentriamoci ora sulle cause. Una causa in narratologia è un'azione o un evento che produce direttamente o indirettamente una trasformazione. La causalità narrativa è il legame logico o motivazionale che unisce due o più eventi in una storia; diversamente dalla semplice successione temporale («A accade, poi B»), la causalità implica che «A accade, perché provoca o spiega B». Tuttavia, per quanto possa sembrare banale in apparenza dare una definizione di causa, anche la riflessione contemporanea in vari ambiti scientifici – in particolare quello filosofico, ma non solo – riconosce la difficoltà di individuare un concetto univoco di causalità, adottando consapevolmente l'idea di un autentico pluralismo causale, vale a dire l'esistenza di una molteplicità di possibili significati delle nozioni di causa e di relazione causale, che dipende a sua volta dal particolare tipo di indagine nel quale vengono evocate nozioni causali¹⁷.

Il tema della causalità è stato assai significativo nella storia della filosofia¹⁸: attingendo a tradizioni precedenti, nella *Metafisica* (libro V, 1013a35-1014b15) Aristotele identifica quattro tipi di causa¹⁹: la causa efficiente, che è ciò che avvia il cambiamento; la causa formale, che è ciò in cui una cosa viene trasformata; la causa materiale, che è ciò in cui avviene un cambiamento; e la causa finale, ovvero lo scopo per cui è stato apportato il cambiamento. Questa visione teleologica, che concepisce la causalità come un insieme articolato di quattro cause in cui il 'perché' ultimo è spesso un fine, dominerà il pensiero antico e medievale. Non solo, perché risulta coerente con una concezione più ampia della causa (*aitia*), intesa tanto come fattore causale oggettivo quanto come modalità di spiegazione. È dunque singolare, ma anche altamente significativo, che proprio questa dimensione pluridimensionale della causalità, messa in luce dal pensiero aristotelico, sia tornata a costituire un punto di riferimento nelle riflessioni contemporanee²⁰.

¹⁵ Jerome Bruner, *La costruzione narrativa della "realità"*, trad. it., in *Rappresentazioni e narrazioni*, a cura di Massimo Ammanniti e Daniel N. Stern, Bari, Laterza, 1991, pp. 17-38.

¹⁶ Jurij M. Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1977, pp. 232-244.

¹⁷ Christopher Hitchcock, *How to be a Causal Pluralist*, in *Thinking about Causes. From Greek Philosophy to Modern Physics*, a cura di Peter Machamer e Gereon Wolters, Pittsburgh, Pittsburgh University Press, 2007, pp. 200-221; Stathis Psillos, *Causal Pluralism*, in *Worldviews, Science and Us: Studies of Analytical Metaphysics: A Selection of Topics From a Methodological Perspective*, a cura di Robrecht Vanderbeeken e Bart D'Hooghe, Hackensack (N.J.), World Scientific Publishers, 2010, pp. 131-151.

¹⁸ Federico Laudisa, *Causalità*, Roma, Carocci, 2024.

¹⁹ Aristotele, *Metafisica*, trad. it., a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2008, pp. 190-196.

²⁰ Federico Laudisa, *Causalità*, «APhEx», 2012, 5, pp. 121-145.

Con la rivoluzione scientifica, tuttavia, la nozione aristotelica di causa subisce un netto ridimensionamento: Galileo e Cartesio sostituiscono la causa finale con un paradigma meccanicistico, fondato sulla causa efficiente e sulla descrizione matematica delle relazioni tra i fenomeni. La riflessione sulla natura della causalità è uno dei temi più ricorrenti nell'opera di Aristotele; nondimeno, la filosofia moderna – nel confronto e spesso nello scontro con la rivoluzione scientifica del XVII secolo – tenta progressivamente di scindere le diverse componenti della dottrina causale aristotelica. L'epistemologia contemporanea, invece, sembra recuperare proprio il carattere pluralistico di quella dottrina, riconoscendo nella causalità un intreccio di concetti eterogenei: dalla relazione causale al determinismo, dalla spiegazione alla legge²¹.

A partire dalla fine dell'Ottocento si assiste infatti a un passaggio da una concezione deterministica (paradigma teorico monocausale) a una concezione non deterministica della natura (paradigma teorico pluricausale). Va detto che a livello epistemologico tale mutamento trova i suoi prodromi già alla fine del XVIII secolo, quando il paradigma meccanicistico di stampo cartesiano – che si è fatto strada dal Seicento in avanti, in base a cui la possibilità (potenza) è coestensiva alla realtà (atto), dunque tutto ciò che è potenza deve necessariamente tradursi in atto (modello hobbesiano²²) – inizia a essere criticato da pensatori romantici (da Johann Gottlieb Fichte a Novalis) e idealisti (da Friedrich Hölderlin a Friedrich Schelling), che sembrano riconoscere alla sfera della potenza una maggiore ampiezza rispetto a quella dell'atto, sebbene non in modo ineluttabile²³. A livello filosofico emerge così un filone critico nei confronti di un'indagine fondata sulla prospettiva naturalistica, che si diffonde dall'Ottocento in avanti, in favore di interpretazioni che rivalutano il ruolo di ragioni, credenze, desideri, volizioni e intenzioni (si pensi, ad esempio, a Edmund Husserl e Henri Bergson), ed è all'interno di questo alveo che si diffonde un 'senso della possibilità' in connessione al senso della realtà: libertà, possibilità, contingenza, dimensione 'probabilistica' e 'contestualizzata' della verità acquisiscono uno statuto 'maggioritario' rispetto a necessità, causalità e determinazione²⁴.

Sul finire dell'Ottocento, la fiducia positivista nell'esistenza di leggi universali capaci di spiegare la realtà comincia a vacillare, ed è in questo clima che nascono nuovi movimenti artistici, filosofici, letterari ecc., tra cui il decadentismo, che si oppongono all'idea di un mondo interamente interpretabile attraverso nessi causali chiari e verificabili. In epoca decadente la letteratura non ha il compito di seguire la logica sequenza di causa ed effetto tipica del discorso scientifico, bensì quello di evocare atmosfere, risonanze interiori e legami enigmatici, spesso sfuggenti alla ragione; in tale visione, il fatto narrato non si riduce a conseguenza di una causa determinata, ma diventa piuttosto segno, immagine o metafora, aperti a molteplici significati. La tendenza all'introversione del personaggio e il progressivo disfacimento dell'intreccio costituiscono, a livello morfologico, i tratti distintivi di questa fase della narrativa europea, che prende forma dopo il tramonto del progetto positivistico volto a descrivere la realtà sociale come se fosse una realtà naturale. Ogni personaggio appare radicato in una genealogia e ogni evento rinvia a un archetipo, così l'intreccio si struttura attraverso ampi e ridondanti flashback, come quello che occupa la parte iniziale del *Piacere* (1889) di Gabriele d'Annunzio, dove il protagonista si abbandona al ricordo, svuotando di rilievo il presente. Tuttavia, la potenza dell'analisi psicologica finisce per dissolvere ciò che sembrava un *primum causale* in un'indefinita anteriorità, spingendo a rappresentare i fatti non più secondo una sequenza lineare, ma in base a principi onirici di simultaneità e

²¹ Ivi, p. 123.

²² Per un approfondimento sul modello causale in Hobbes in relazione al concetto di potere e potenza si veda: Carlo Altini, *Potere e potenza in Hobbes. La prospettiva meccanicistica tra filosofia naturale e filosofia politica*, «Scienza & Politica», 31, 60, 2019, pp. 19-33: 20.

²³ Carlo Altini, *Potenza/atto*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 143-151.

²⁴ Ivi, p. 19.

contiguità, principi che troveranno un compimento esemplare nell'architettura narrativa della *Recherche du temps perdu* (1913-1927) di Marcel Proust²⁵.

Il mutamento di sensibilità che caratterizza la fine dell'Ottocento non può essere compreso senza considerare le profonde sollecitazioni provenienti dal pensiero filosofico, si pensi a Friedrich Nietzsche, che con la sua critica alla nozione di causalità come fondamento stabile della conoscenza, mette in luce l'irriducibile pluralità delle interpretazioni e la centralità delle prospettive soggettive²⁶, oppure a Henri Bergson, che introduce una distinzione decisiva tra il tempo cronologico, spazializzato (*temps*), quantificabile e funzionale alle leggi della fisica, e la *durée* vissuta, l'esperienza qualitativa del fluire, irriducibile a schemi deterministici²⁷. Queste riflessioni trovano un terreno fecondo anche a livello letterario, dove il modello narrativo tradizionale viene progressivamente messo in discussione: la linearità cronologica e il nesso causale stringente cedono il passo a forme più aperte e frammentarie, organizzate secondo logiche associative, analogiche o tematiche, pertanto l'evento narrativo non si inscrive più in una catena necessaria, ma diventa un nodo di significati molteplici, spesso disposto in strutture circolari o discontinuità deliberate. Tale svolta segna l'avvio di un processo di lunga durata che ha inizio con le prime avanguardie novecentesche e le sperimentazioni moderniste, fino a giungere al *nouveau roman*, in cui la causalità narrativa viene definitivamente dissolta e sostituita da una scrittura fondata sull'ambiguità, sulla polifonia interpretativa e sull'autonomia del segno letterario.

Nel Novecento, con lo sviluppo della filosofia della scienza, la causalità viene ricondotta all'ambito delle leggi di natura e dei modelli logico-deduttivi, ad esempio, il paradigma proposto da Carl Hempel e Paul Oppenheim concepisce la spiegazione scientifica come la deduzione di un evento a partire da leggi generali e da condizioni iniziali²⁸. In questo quadro, 'spiegare' equivale a mostrare che l'evento era prevedibile date determinate premesse, tuttavia ciò comporta una riduzione del concetto di causalità a un ruolo secondario: l'accento è posto sulle leggi, mentre la causa si riduce a un modo di descrivere le condizioni incluse nelle premesse esplicative. L'inizio del XX secolo vede l'emergere di movimenti artistici e letterari che, pur diversi tra loro, condividono un atteggiamento di rottura verso i principi narrativi tradizionali, in particolare verso la linearità causale. Le avanguardie storiche non si limitano a modificare l'ordine degli eventi, ma mettono in discussione la stessa necessità di un legame causale: per i futuristi, la realtà è fatta di velocità, simultaneità e frammentazione, dunque il romanzo, per riflettere questa condizione, deve liberarsi dalle catene del prima e del dopo²⁹; spingendosi oltre, i dadaisti propongono un'arte dell'anti-logica, in cui la connessione tra eventi è deliberatamente arbitraria, frutto del caso o del gioco³⁰; mentre i surrealisti sovvertono la causalità razionale sostituendola con una causalità onirica e inconscia, in cui le associazioni sono guidate da meccanismi psichici piuttosto che da leggi narrative tradizionali³¹.

Pur mantenendo una maggiore coerenza strutturale rispetto alle avanguardie, il modernismo riformula radicalmente il rapporto tra gli eventi: in autori come Marcel Proust, James Joyce e Virginia Woolf, la causalità diventa un fenomeno filtrato dalla

²⁵ Stefano Calabrese, *La narrazione. Letteratura, storie di vita, visual storytelling*, Milano, Pearson, 2024, p. 144.

²⁶ Altini, *Potenza/atto*, cit., pp. 160 sgg.; Claudia Rosciglione, *Nietzsche, Hume e la critica al principio di causalità tra scetticismo e naturalismo*, «EPEKEINA. International Journal of Ontology. History and Critics», 2022, 15, 2, pp. 1-13.

²⁷ Massimo Pulpito, *Temps/durée. Teoria del divenire e concezione del tempo unico nel pensiero di Henri Bergson*, «I castelli di Yale online», 3, 3, 1998, pp. 99-115.

²⁸ Raffaella Campaner, *Carl Gustav Hempel, Paul Oppenheim, Studies in the Logic of Explanation* (1948), in *Biblioteca analitica: i testi fondamentali*, a cura di Guido Bonino, Carlo Gabbani e Paolo Tripodi, Roma, Carocci, 2020, pp. 125-134.

²⁹ Riccardo Campa, *Il futurismo come filosofia del divenire*, «Orbis Idearum», 1, 1, 2013, pp. 47-71.

³⁰ Phillip Andrew Prager, *Making an art of creativity: The cognitive science of Duchamp and Dada*, «Creativity Research Journal», 24, 4, 2012, pp. 266-277.

³¹ Roy Jay Nelson, *Causality and narrative in French fiction from Zola to Robbe-Grillet*, Columbus, The Ohio State University Press, 1990, pp. 111-120.

coscienza soggettiva, dove gli avvenimenti non sono collegati da un ordine oggettivo, ma dalla percezione e dalla memoria di chi li vive. In questo senso, la causalità narrativa si trasforma in un legame interno alla mente del personaggio, spesso discontinuo e non lineare; il risultato è una narrativa che rinuncia alla pretesa di descrivere una realtà governata da leggi fisse e universali, privilegiando invece la rappresentazione della complessità e dell'inafferrabilità dell'esperienza umana. Pur non scomparendo del tutto, la sequenzialità causale perde il suo carattere 'assoluto' e si relativizza, e diviene una tra le tante possibili modalità di organizzazione della storia. Gertrude E. M. Anscombe spiega che con la fisica quantistica entra in gioco l'indeterminismo, che non deve essere confuso con l'assenza di cause, poiché gli eventi indeterminati hanno sì cause, che però non sono necessitanti, ad esempio, le emissioni radioattive hanno una causa (la massa del materiale), ma l'attivazione specifica di un contatore Geiger è comunque casuale. Il punto sarebbe questo: l'indeterminismo fisico è la condizione necessaria per pensare la libertà, perché se tutto fosse fisicamente predeterminato non ci sarebbe spazio per la libertà, tuttavia la libertà richiede la capacità di agire secondo un'idea, che non è propria dei processi fisici³².

Nel suo *Unlikely Stories: Causality and the Nature of Modern Narrative* (1997), Brian Richardson concettualizza la causalità in termini di opposizione tra la *connessione causale* (soprannaturale, naturalistica o metafinzionale) e il *caso* (coincidenza), dove quest'ultimo mina e sovverte la teleologia dell'ordine naturale, sebbene esso spesso generi una propria causalità, che può essere soppressa o sostenuta dall'azione umana, divenendo nel secondo caso una forma di causalità differita³³. Ebbene, come messo in luce da Marina Grishakova, la regolarità di certi eventi, così come le relazioni di antecedenza-successione (nel tempo) e di contiguità (nello spazio), è letta come una connessione causale, per quanto l'esistenza stessa e la natura di tale connessione possano risultare discutibili, cioè una sequenza di eventi può essere 'naturalizzata' come causale, anche se la relazione di causalità è probabilistica o ipotetica³⁴.

In effetti, la narrativa postmoderna porta alle estreme conseguenze il processo già avviato da quella modernista della progressiva dissoluzione della teleologia e della sostituzione della necessità con la contingenza, ovvero i modernisti spesso mettono in scena la tensione tra l'ordine e il disordine, tra l'intenzione e il caso, mentre i postmodernisti esibiscono apertamente l'arbitrarietà e l'artificialità della costruzione narrativa. Detto altrimenti, per Grishakova, se la causalità narrativa è tradizionalmente legata a una concezione del mondo ordinato e conoscibile, la sua *denaturalizzazione* segnala la perdita di fiducia in tale concezione e la necessità di elaborare nuovi modelli interpretativi; a tal proposito, l'analisi di Richardson del romanzo *Molloy* (1951) di Samuel Beckett dimostra come due visioni opposte della causalità – deterministica, da un lato, e scettica (humeana³⁵), dall'altro lato – modellino i mondi soggettivi dei personaggi: l'ossessione di Moran per le connessioni causali è controbilanciata dall'incapacità di Molloy di vedere qualsiasi connessione tranne la correlazione. Il punto è che i cambiamenti filosofici e scientifici avvenuti nei secoli hanno influenzato, e tuttora influenzano, le strutture narrative, producendo una transizione da modelli fortemente deterministici a forme di racconto più aperte, frammentarie e ambigue.

³² Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe, *Causalità e determinazione*, «Acta Philosophica», 11, 2, 2002, pp. 197-214: 204 sgg.

³³ Brian Richardson, *Unlikely Stories: Causality and the Nature of Modern Narrative*, Newark, University of Delaware Press, 1997.

³⁴ Marina Grishakova, *Narrative Causality Denaturalized*, in *Unnatural Narratives - Unnatural Narratology*, a cura di Jan Albere Rüdiger Heinze, 2011, Boston-Berlin, De Gruyter, pp. 127-144: 130.

³⁵ Per approfondire l'importanza della teoria di David Hume come una delle prime forme moderne di internalizzazione dei fenomeni cognitivi si veda: Alberto Cevolini, *La teoria dell'inferenza causale di David Hume dal punto di vista della cibernetica di secondo ordine*, «Divus Thomas», 114, 3, 2011, pp. 141-162.

3. Il rapporto tra cause ed effetti

La connessione causale tra eventi successivi nella storia è uno degli aspetti della causalità più ampiamente discussi a livello narratologico, sebbene vi sia ancora un notevole disaccordo su dove esista e quanto si estenda³⁶. La celebre distinzione proposta da E.M. Forster tra *story* (storia) e *plot* (intreccio) si fonda sulla presenza o meno di un legame causale, di cui è emblematica la distinzione tra la frase «Il re morì, poi la regina morì», che presenta degli eventi connessi soltanto dal loro susseguirsi cronologico, e la frase «Il re morì, poi di dolore morì la regina», dove la sequenza temporale resta intatta, ma viene subordinata all'elemento della causalità³⁷. Diversamente, Seymour Chatman osserva che, data la natura intenzionale del discorso narrativo, i lettori tenderanno a interpretare anche il primo caso come portatore di un legame隐含的: pur non essendo dichiarato, si presume che la morte della regina sia in qualche modo connessa a quella del re³⁸. La situazione cambia radicalmente quando ci si confronta con enunciati che riguardano eventi distanti nello *spazio* o nel *tempo*, ad esempio la sequenza «Un politico viene assassinato in Portogallo, poi un ponte crolla ad Aden e il giorno dopo uno tsunami colpisce le Fiji» sarà difficilmente percepita come una narrazione, poiché è assente una rete causale che giustifica l'appartenenza di questi eventi a una stessa vicenda. In relazione a questo aspetto, la proposta di Noël Carroll è di guardare a come gli eventi vengono connessi, per definire una narrazione, pertanto quest'ultima esisterebbe quando tra almeno due eventi si stabilisce una connessione narrativa, che non è semplicemente cronologica («prima A, poi B»), ma implica che essi siano legati da una relazione che permette di vederli come parte di una stessa storia (ad esempio «B può accadere a causa di A, o come reazione ad A, o come sviluppo conseguente di A»). In sintesi, ciò che definisce la narratività non è la mera sequenza di eventi, ma la relazione significativa che li lega e che permette di percepirla come una storia³⁹.

Come è noto, le connessioni causali sono fondamentali per percepire una coerenza anche nella distinzione dei formalisti russi, che per decenni ha costituito il nucleo teorico della narratologia strutturalista e post-strutturalista, tra *fabula* (o *story*, *histoire*, storia) – che rappresenta ciò che viene narrato, ossia gli avvenimenti nel loro ordine cronologico e secondo un rapporto consequenziale di cause ed effetti – e *sjuzhet* (o *plot*, *discours*, discorso) – che corrisponde al modo in cui la storia viene narrata così come l'autore ha deciso di esporla nel suo racconto, dunque la successione degli eventi non deve rispondere per forza né a un ordine logico di successione consequenziale, né a un ordine cronologico. Tale dicotomia si è rivelata estremamente produttiva per lo studio di gran parte della narrativa tradizionale, permettendo di separare con chiarezza il 'che cosa' accade nella storia dal 'come' esso viene raccontato. Nei romanzi realistici o nei racconti classici, questo schema consente di isolare deviazioni temporali, ellissi, anacronie, focalizzazioni, distinguendole dal contenuto diegetico sottostante.

Tuttavia, secondo Richardson⁴⁰, questa raffinata distinzione comporta il rischio implicito di considerare la storia come un'entità autonoma e stabile, preesistente al discorso, come se fosse un insieme di eventi 'oggettivi' che il testo si limita a riorganizzare, ma nei casi in cui l'intreccio narrativo sfida radicalmente la coerenza e la linearità crono-causale, la dicotomia tende a entrare in crisi. O meglio, quando ci confrontiamo con diverse opere della narrativa modernista, postmodernista e sperimentale, questa distinzione appare inadeguata, dato che esse non possono essere comprese né come variazioni di una *storia* preesistente, né semplicemente come manipolazioni del discorso: opere che rompono simultaneamente entrambi i livelli,

³⁶ Herman, Jahn e Ryan (a cura di), *op. cit.*, ad vocem "Causality".

³⁷ E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, trad. it., Milano, Garzanti, 1991, pp. 92 sgg.

³⁸ Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it., Parma, Pratiche Editrice, 1989, pp. 43-46.

³⁹ Noël Carroll, 'On the Narrative Connection', in *New Perspectives on Narrative Perspective*, a cura di Willie van Peer e Seymour Chatman, Albany, University of New York Press, 2001, pp. 118-133.

⁴⁰ Brian Richardson, *Beyond Story and Discourse: Narrative Time*, in *Narrative dynamics: Essays on time, plot, closure, and frames*, a cura di Id., Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 2002, pp. 47-63.

dissolvendo la linearità, frammentando l'identità dei personaggi, destabilizzando la linearità causale e le coordinate spazio-temporali, e introducendo livelli di autoriflessività radicale. Si pensi a *Finnegans Wake* (1939) di James Joyce o a *The Waves* (1931) di Virginia Woolf, dove la sequenza degli eventi non può essere ricostruita in un ordine cronologico univoco, dato che gli elementi narrativi si mescolano a flussi di coscienza, associazioni libere, descrizioni frammentarie e sovrapposizioni temporali, che rendono impossibile stabilire una *storia* coerente e completa 'dietro' al testo. Oppure in romanzi come *Pale Fire* (1962) di Vladimir Nabokov la distinzione stessa tra evento e racconto, tra contenuto e forma, viene deliberatamente erosa: i livelli narrativi si intrecciano in modo che non si possa determinare se esista una *storia* autonoma che preceda o sottenda il *discorso*; detto altrimenti, in questi casi, la distinzione tra 'che cosa accade' e 'come viene raccontato' diventa insufficiente, poiché il testo non mira a rappresentare un insieme coerente di eventi preesistenti, ma costruisce la propria realtà narrativa nel gesto stesso della sua enunciazione. Richardson mette in luce quanto in realtà possa essere vasta la gamma delle sequenze temporali presenti in una narrazione (circolari, contraddittorie, antinomiche, differenziali, caotiche e persino duali o multiple), introducendo altresì il termine *metatemporale* (*metatemporal*⁴¹), per indicare quelle temporalità insolite o impossibili, ossia sequenze che non possono essere concepite nei termini consueti delle relazioni temporali e sequenziali. Ovviamente, tutto ciò non può non incidere sul rapporto tra cause ed effetti.

La tesi di Roland Barthes presenta come un flusso unitario aspetti che Aristotele nella *Poetica* (capitolo IX, 1451a36-1451b27; capitolo XXIII, 1459a 20 sgg.⁴²) distingue con chiarezza (ossia la successione cronologica e la relazione causale), osservando che il principale motore del racconto sembra proprio essere la 'confusione' tra la conseguenza intesa come mera successione temporale (semplice successione) e la conseguenza concepita come effetto causato (vero rapporto di causa). Ciò che nel racconto viene dopo tende a essere interpretato come effetto di ciò che lo precede; in questo senso la narrazione appare come l'applicazione sistematica della fallacia logica denunciata dalla scolastica nella formula *post hoc, ergo propter hoc*⁴³. Mieke Bal ribadisce come sia un errore comune assumere che una sequenza cronologica e una relazione causale coincidano sempre, poiché è vero, ad esempio, che si può uccidere il proprio padre solo dopo essere stati generati, e persino perché si è stati generati da lui; ma il parricidio può anche derivare da motivazioni del tutto diverse⁴⁴. Accusato da diversi studiosi come Jon-K. Adams di confondere la *fabula* dell'opera con la conoscenza che i personaggi ne acquisiscono progressivamente⁴⁵, Jonathan Culler ipotizza che certi testi possano invertire l'ordine tradizionale di causa ed effetto: in opere come l'*Edipo re* di Sofocle alcuni effetti fondamentali finiscono per produrre le proprie cause, poiché la direzione temporale appare rovesciata. Così, se in teoria sarebbe l'atto a generare la colpa di Edipo, il testo permette anche una lettura opposta, ossia sarebbe la colpa a produrre l'atto⁴⁶.

Per Barthes, un testo narrativo, che rende possibile valutare la pluralità di significati di cui è composto e – potremmo qui osare – immaginare molteplici 'sequenze di eventi', diviene capace di trasformare il lettore da semplice consumatore a produttore di testi. Questo avviene quando il lettore si trova di fronte non a ciò che può essere letto (*texte lisible*), caratteristico della letteratura classica, bensì a ciò che può essere scrivibile (*texte scriptible*), che consiste in un testo senza una struttura determinata, composto non da sequenze, ma da unità di lettura (lessie), brevi frammenti contigui⁴⁷. E se, da un lato, alcuni autori postmoderni hanno cercato di raggiungere tale obiettivo attraverso testi

⁴¹ Ivi, p. 57.

⁴² Aristotele, *Poetica*, trad. it., a cura di Manara Valgimigli, Bari, Laterza, 1964, pp. 93-101, 185-190.

⁴³ Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications», 8, 1, 1966, pp. 1-27: 10.

⁴⁴ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, p. 42.

⁴⁵ Jon-K. Adams, *Causality and Narrative*, «Journal of Literary Semantics», 18, 1989, pp. 149-162.

⁴⁶ Jonathan Culler, *Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative*, «Poetics Today», 1, 3, 1989, pp. 27-37.

⁴⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 10.

stampati, in cui la sequenza del discorso restava in una certa misura indeterminata; dall'altro lato, è soprattutto con l'avvento degli ipertesti interattivi – che, invece di imporre una linea di discorso rigidamente determinata dall'autore, richiedono al lettore scelte soggettive o un'interazione tra processi concorrenti – che i fruitori divengono veri e propri co-produttori, come accade nei videogiochi, la cui produzione testuale è guidata, ma presenta comunque una sequenzialità ampiamente aperta⁴⁸.

Al di là di ciò, lo ripetiamo, sin dall'antichità, la narratività è stata percepita come strettamente legata alla causalità. Nella *Poetica* (capitolo VII, 1450b26-33)⁴⁹, Aristotele afferma che una trama ben costruita debba avere un inizio, uno sviluppo e una conclusione, con ogni evento collegato al precedente e al successivo secondo leggi di necessità o di verosimiglianza. Questa concezione classica, per quanto reinterpretata e adattata nei secoli, è rimasta dominante fino all'Ottocento; al tempo stesso, sembra non essere opinabile che l'evoluzione del romanzo tra la fine dell'Ottocento e il secondo Novecento possa essere letta come una progressiva ridefinizione, sino a giungere alla sua dissoluzione, del principio di causalità narrativa. La catena causa-effetto, che nel naturalismo appare come la struttura portante, attraversa una serie di trasformazioni radicali: prima viene attenuata e simbolizzata, poi interiorizzata dal modernismo, infine problematizzata fino alla decostruzione nel *nouveau roman* e nella narrativa postmoderna⁵⁰.

4. Le tipologie cognitive di spiegazione causale nell'intreccio romanzesco

Indagando i processi psicologici alla base del coinvolgimento dei lettori da una prospettiva empirica e psicolinguistica, per Marisa Bortolussi e Peter Dixon, sia nelle opere 'convenzionali', sia in quelle che ignorano o sovvertono i presupposti derivati dall'esperienza ordinaria, le catene causali devono essere dedotte dal fruitore e qualsiasi ricostruzione di questo tipo varia da un soggetto all'altro⁵¹. Nonostante ciò, al di là di qualsiasi processo ermeneutico da parte del lettore, la narratologia neuro-cognitivista dimostra che le nostre caratteristiche cognitive 'colliderebbero' con testi eccessivamente frammentari in termini crono-causali; in altre parole, comprendiamo e ricordiamo meglio gli eventi quando fanno parte di una catena causale⁵². Tuttavia questa non è la linea d'indagine che si vuole perseguire nel presente paragrafo. Ora, si consideri il seguente evento: «Lucia ha preso un bel voto all'esame», rispetto al quale – in un'ottica di semplificazione e chiarificazione – è possibile distinguere diverse tipologie cognitive di spiegazione causale, segnatamente:

(a) l'*attribuzione situazionale (esterna)*, che si manifesta se l'effetto è attribuito a fattori ambientali o contestuali⁵³, ad esempio: «Lucia ha preso un eccellente voto all'esame, perché ha avuto fortuna con le domande», in questo caso il contesto (le domande semplici o favorevoli) è la causa principale dell'evento;

(b) l'*attribuzione disposizionale (interna)*, che è presente quando l'effetto è spiegato in termini di caratteristiche stabili dell'agente⁵⁴, ad esempio: «Lucia ha preso un eccellente voto all'esame, perché è studiosa», cioè si attribuisce la causa a una caratteristica del personaggio (diligenza), quindi interna e 'inalterabile';

⁴⁸ Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991; Marie-Laure Ryan, *Avatars of Story*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

⁴⁹ Aristotele, *Poetica*, cit., pp. 87-88.

⁵⁰ Si veda: Nelson, *Causality and narrative in French fiction from Zola to Robbe-Grillet*, cit.

⁵¹ Marisa Bortolussi e Peter Dixon, *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 113-116.

⁵² Stefano Calabrese, *Neuro-Narratology. The Neural Secrets of Narration*, Berlin, Peter Lang, 2023, pp. 44-49.

⁵³ Per un approfondimento su come le persone inferiscono le cause disposizionali o situazionali si veda Harold H. Kelley, *Attribution theory in social psychology*, in *Nebraska Symposium on Motivation*, a cura di David Levine, Lincoln, University of Nebraska Press, 1967, pp. 192-238.

⁵⁴ Per la distinzione tra cause disposizionali (interne) e situazionali (esterne) si veda: Fritz Heider, *The Psychology of Interpersonal Relations*, New York, Wiley, 1958.

(c) la *spiegazione causale teleologica* (orientata allo scopo), che evidenzia l'intenzionalità o il fine ultimo dell'azione⁵⁵, ad esempio «Lucia ha preso un eccellente voto all'esame, perché vuole costruirsi una buona carriera», dunque la spiegazione si basa esclusivamente sul fine dell'azione (raggiungere un obiettivo futuro);

(d) l'*errore fondamentale di attribuzione*, inteso come la tendenza a sovrastimare le cause interne e sottostimare quelle esterne⁵⁶, ad esempio: «Lucia ha preso un eccellente voto all'esame, perché è estremamente intelligente», ossia si sovrasta l'aspetto personale (abilità del personaggio) e si sottovalutano le circostanze;

(e) il *self-serving bias*, che porta gli individui a compiere attribuzioni di responsabilità interne per un successo ed attribuzioni di responsabilità esterne per un fallimento⁵⁷, ad esempio: «Lucia ha preso un eccellente voto all'esame, perché è brava e ha studiato tanto» e «Lucia ha preso un pessimo voto all'esame, perché le domande erano impossibili e il Professore è stato ingiusto».

Applichiamo le suddette categorie all'intreccio romanzesco. Come è stato anticipato, nella seconda metà dell'Ottocento, il romanzo naturalista si fonda su una concezione deterministica della realtà, la causalità è intesa come una legge universale, infatti, in scrittori come Émile Zola, l'eredità aristotelica si intreccia con il determinismo scientifico dell'epoca, pertanto ogni evento è effetto di cause identificabili (ambientali, ereditarie, sociali), secondo una logica che rispecchia la fiducia nella scienza come strumento universale di spiegazione. In tal senso, la causalità narrativa non è solo un principio formale, ma anche una dichiarazione ideologica: la letteratura, come la scienza, può spiegare e prevedere la condotta umana. Fortemente influenzato dal positivismo di Auguste Comte e dal determinismo di Hippolyte Taine, Zola concepisce il romanzo come un laboratorio scientifico, in cui lo scrittore, assumendo il ruolo di osservatore e sperimentatore, analizza e verifica il comportamento umano con la stessa precisione con cui un biologo conduce un esperimento, come si legge nella prefazione della seconda edizione (1868) di *Thérèse Raquin* (1867)⁵⁸. In seguito, nella prefazione di *La fortune des Rougon* (1871), egli afferma che l'individuo, in quanto prodotto dell'ereditarietà (la *race*) e dell'ambiente (il *milieu*)⁵⁹, è costretto ad agire secondo condizionamenti inesorabili che derivano da tali forze, cosicché la trama, lungi dal configurarsi come una sequenza arbitraria di eventi, si presenta come la manifestazione narrativa di leggi universali.

Di conseguenza, la scelta degli episodi, l'ordine con cui essi vengono presentati e le reazioni dei personaggi alle circostanze risultano determinati da un principio di necessità causale, per cui persino ciò che appare come coincidenza o evento fortuito viene integrato in una logica di spiegazione complessiva, nella quale nulla risulta davvero casuale. Proprio perché caratterizzata da tale regolarità (rigore formale e ideologico), la narrativa naturalista costituisce una delle espressioni più coerenti e sistematiche del legame tra causalità e struttura romanzesca, in cui l'individuo è prodotto di razza, ambiente e momento, pertanto è un esempio di *attribuzione situazionale (esterna)*, poiché i comportamenti dei personaggi sono spiegati come effetto di condizioni ambientali ed ereditarie.

⁵⁵ Per la spiegazione causale teleologica si rinvia a: Gergely Csibra, György Gergely, *The teleological origins of mentalistic action explanations: A developmental hypothesis*, «Developmental Science», 1, 2, 1998, pp. 255-259; Daniel C. Dennett, *The Intentional Stance*, Cambridge, MIT Press, 1987; Alison Gopnik, Andrew N. Meltzoff, *Words, Thoughts, and Theories*, Cambridge, MIT Press, 1997.

⁵⁶ Fritz Heider, *The naive analysis of action*, in *The Psychology of Interpersonal Relations*, a cura di Id., New York, John Wiley & Sons Inc., 1958, pp. 79-124; Lee Ross, *The intuitive psychologist and his shortcomings: Distortions in the attribution process*, «Advances in Experimental Social Psychology», 10, 1977, pp. 173-219.

⁵⁷ Dale T. Miller e Michael Ross, *Self-serving biases in the attribution of causality: Fact or fiction?*, «Psychological Bulletin», 82, 2, 1975, pp. 213-225; Amy H. Mezulis, Lyn Y. Abramson, Janet S. Hyde e Benjamin L. Hankin, *Is there a universal positivity bias in attributions? A meta-analytic review of individual, developmental, and cultural differences in the self-serving attributional bias*, «Psychological Bulletin», 130, 5, 2004, pp. 711-747.

⁵⁸ Émile Zola, *Prefazione*, in Id., *Teresa Raquin*, trad. it., Milano, Garzanti, 1999, pp. 3-8: 4.

⁵⁹ Émile Zola, *Prefazione*, in Id., *La fortuna dei Rougon*, trad. it., Garzanti, Milano, 1992, pp. 6-7.

Con il romanzo tardo naturalista, le tipologie cognitive di attribuzione causale più diffuse sembrano essere l'*attribuzione disposizionale (interna)* e quella *teleologica*, dato che le passioni, i tratti personali e il fine dei personaggi sembrano governare le vicende. Si pensi a *Il marchese di Roccaverdina* (1901) di Luigi Capuana, dove la morte di Rocco Criscione è la conseguenza della gelosia, del senso di possesso e dell'orgoglio (*attribuzione disposizionale/interna*) e altresì del fine di eliminare un rivale (*attribuzione teleologica*) del marchese, Antonio Schiraldi. Sono tali caratteristiche interiori, radicate e stabili, che spingono il protagonista a commettere l'omicidio del contadino, sospettato di aver infranto il patto/veto di non avere rapporti sessuali con Agrippina, amante-schiava del marchese, data in sposa a Rocco solo per non disonorare la propria reputazione. Il delitto è non solo il prodotto diretto della sua natura passionale e possessiva, bensì il punto di partenza di una parabola che lo conduce ineluttabilmente verso l'autodistruzione, poiché, oltre a uccidere Rocco, il marchese fa in modo che un altro contadino venga accusato dell'omicidio e finisca in prigione, dove morirà di stenti. È questo antefatto a muovere il romanzo, a mettere in moto la spirale di 'delitto e castigo' che condurranno il protagonista alla follia.

Con il modernismo, la causalità subisce una virata decisiva, dove a 'produrre effetti', per così dire, non è più il principio esterno, ma un fenomeno interno alla coscienza, nel senso che il tempo interiore rompe la linearità. Influenzati dalla filosofia di Bergson e dalla sua distinzione tra *temps* (tempo cronologico) e *durée* (tempo vissuto), i romanzi modernisti abbandonano la linearità temporale a favore di una struttura fluida, dove presente e passato coesistono e si richiamano. In riferimento al modernismo italiano, Raffaele Donnarumma parla di *disarticolazione dell'intreccio*, una strategia particolarmente evidente, che spesso si accompagna alla preminenza del tempo della scrittura rispetto a quello della storia. Tale dinamica opera su due livelli: da un lato produce una discontinuità o una rottura della consequenzialità narrativa, dall'altro mette in rilievo una soggettività che, pur emergendo con forza, risulta al contempo privata di privilegi. La *disarticolazione*, che può anche essere posta sotto la figura dell'ellissi, «vede allora la cancellazione dei nessi temporali e causali, il prevalere del mondo interno del personaggio sul mondo esterno⁶⁰». Il legame causa-effetto si configura come una costruzione soggettiva, poiché, come mostra Proust nella celebre scena della madeleine, la sequenza tradizionale viene rovesciata in quanto l'effetto (il recupero del passato) precede la narrazione della causa (gli eventi infantili); di conseguenza la causalità non appare più come un vincolo oggettivo, ma come un percorso associativo determinato dalla memoria e dall'affettività. Nella *Recherche*, interviene un modello causale che potremmo anche definire 'controfattuale', dato che un evento passato, rievocato o reinterpretato, avrebbe potuto condurre ad esiti diversi, pertanto la causalità non è più una necessità oggettiva, ma il risultato di una costruzione retrospettiva.

In questa prospettiva, il romanzo psicologico elabora tecniche specifiche (dal flusso di coscienza al monologo interiore, dalla temporalità non lineare alla polifonia dei punti di vista ecc.), le quali rivelano come la comprensione di un evento dipenda dalla rete di percezioni e di ricordi di chi li esperisce e come ogni concatenazione narrativa risulti inevitabilmente filtrata dalla soggettività. Non sempre si esaurisce tutto esclusivamente nella mente del protagonista, ad esempio, come tanti altri autori modernisti, ciò che interessa a Italo Svevo è la «possibilità di raffigurare il rapporto che c'è tra pensiero e azione nel suo eroe. E proprio qui si arresta il nesso causale: tra le intenzioni del personaggio e la sua attuazione pratica si registra sempre uno scarto; per incapacità, per sfortuna, per non consequenzialità dell'atto⁶¹». Detto altrimenti, emerge in larga misura l'*errore fondamentale di attribuzione* come tipologia cognitiva causale, rappresentata attraverso l'enfasi dei processi mentali, l'introspezione e l'esasperazione della coscienza individuale, dunque la sovrastima dei fattori interni (pensieri, memorie,

⁶⁰ Raffaele Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-40: 29.

⁶¹ Massimiliano Tortora, *La narrativa modernista italiana*, «Allegoria», 63, 2011, pp. 83-91: 88-89.

traumi, percezioni) e la sottostima delle circostanze. Si pensi agli eccessi di psicologismo che troviamo in *Una vita* (1892), *Senilità* (1898) e *La coscienza di Zeno* (1923) di Italo Svevo, *Il fu Mattia Pascal* (1904) e *Uno, nessuno e centomila* (1926) di Luigi Pirandello, *Con gli occhi chiusi* (1913) e *Il Podere* (1918) di Federigo Tozzi ecc.

Nei romanzi esistenzialisti sembra invece che sia preponderante il *self-serving bias* – già dilagante nelle opere decadentiste, di cui è emblematico l'atteggiamento narcisista di Andrea Sperelli nel *Piacere* – diventando parte del conflitto tra libertà individuale e determinismo/condizionamenti esterni, ossia trasformandosi in una strategia narrativa autoassolutoria, che mostra la tensione tra l'ideale esistenzialista di assumere su di sé la responsabilità assoluta e spesso l'impossibilità di *attualizzarsi* davvero. Detto altrimenti, i protagonisti sembrano attribuire i propri 'successi' interiori (autenticità, lucidità, consapevolezza ecc.) a se stessi, e spostare i fallimenti (passività, colpa, delitti, indifferenza ecc.) su fattori esterni come il caso, le circostanze storiche, l'assurdità del mondo. In *La Nausée* (1938) di Jean-Paul Sartre, Roquentin si compiace della propria capacità di vedere il 'nudo essere' e di cogliere l'assurdità del reale, ossia la sua *nausea* diventa segno di una sensibilità superiore, un merito intellettuale; mentre la sua incapacità di mantenere relazioni (con l'amica Anny, con gli altri) viene attribuita alla banalità altrui o alla mediocrità sociale. Non è lui a essere inadeguato: è il mondo a essere 'troppo poco'. Meursault, protagonista di *L'Étranger* (1942) di Albert Camus, vive come se la sua autenticità e la sua indifferenza fossero una conquista personale, come appare, ad esempio, quando al funerale della madre il fatto di non piangere viene quasi assunto come prova di sincerità verso se stesso, un merito del suo carattere. Diversamente, l'omicidio dell'Arabo viene spiegato da Meursault non come una scelta deliberata, ma come l'effetto delle circostanze (è accecato dalla luce e il sole batte a picco su di lui). E ancora: in *La casa in collina* (1948) di Cesare Pavese, Corrado si attribuisce lucidità morale e capacità di riflettere sugli orrori della guerra, e si considera più consapevole di altri, quasi 'filosofo suo malgrado', tuttavia la passività e la codardia durante la Resistenza sono giustificate come la conseguenza del fatto che non fosse possibile agire e che la storia 'travolge' gli individui.

Il *nouveau roman* e la narrativa postmoderna radicalizzano questa trasformazione, trattando la causalità come un artificio che può essere smontato, manipolato o persino eliminato: *Les Gommes* (1953) o *La Jalouse* (1957) di Alain Robbe-Grillet rompono deliberatamente la sequenza logica degli eventi, sostituendola con descrizioni ripetute, variazioni e discrepanze che impediscono al lettore di ricostruire un ordine causale univoco. La causalità si configura anche come un gioco metanarrativo, in quanto i testi postmodernisti, ora simulando l'esistenza di una catena necessaria di eventi per poi revocarla, ora esibendo apertamente l'atto stesso del narratore che la costruisce, inducono il lettore a confrontarsi con un tessuto narrativo in cui l'intertestualità e il montaggio frammentario non offrono legami obbligati, bensì soltanto connessioni potenziali, invitandolo a partecipare attivamente alla creazione di senso.

La tendenza alla *denaturalizzazione* della causalità di cui parla Grishakova si manifesta con particolare evidenza nella narrativa postmoderna, la quale, invece di offrire al lettore l'illusione di un nesso necessario tra gli eventi, preferisce esibire l'arbitrarietà delle connessioni e la natura artificiale dell'intreccio. Così, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino, la linearità del racconto non soltanto viene interrotta, ma moltiplicata: dieci inizi di romanzi si succedono come altrettanti corridoi che si aprono dinanzi al lettore, i quali, prima ancora di dar vita a una catena causale compiuta, si richiudono bruscamente, lasciando intravedere soltanto la promessa di uno sviluppo narrativo. Al posto della consequenzialità si impone la logica della frammentazione, per cui l'attesa di prosecuzione si trasforma, di volta in volta, in nuovo inizio, e la teleologia, anziché costituire il principio ordinatore dell'opera, si dissolve in un perpetuo rinvio, quasi che la narrazione, invece di condurre a una meta, si offrisse come un gioco combinatorio di possibilità sempre riaperte. In tale contesto, la causalità si riduce a un riflesso superficiale, un miraggio che nasce dall'aspettativa del lettore e che immediatamente viene disatteso, rivelando la propria inconsistenza. La cornice stessa

del romanzo, che fa del Lettore un personaggio e ne tematizza la condizione, accentua la coscienza dell'artificio, problematizzando l'idea stessa di nesso causale come fondamento della narratività. In questo modo, l'opera di Calvino non soltanto registra la crisi della causalità narrativa, ma la porta sulla scena, facendone oggetto di rappresentazione e principio generativo della forma letteraria, come se la trama fosse non più il tessuto che lega, ma la tela continuamente disfatta e riannodata. In ogni caso, il postmodernismo non elimina i modelli cognitivi di causalità, ma li *denaturalizza*, trasformandoli in oggetto di riflessione metatestuale.