

Lo sviluppo della narratologia di genere: consapevolezza di genere nella narrativa slovena contemporanea

Alenka Koron

◇ eSamizdat 2008 (VI) 2-3, pp. 155-165 ◇

V ERSO la fine del decennio scorso sia la narratologia femminista, che ha cominciato ad affermarsi a metà degli anni Ottanta, sia la narratologia di genere, che per diversi aspetti ne ha continuato il lavoro, hanno superato la concezione binaria delle differenze sessuali. I due orientamenti hanno iniziato a evitare le insidie dell'andro- e del ginocentrismo e ad abbandonare gradualmente le riflessioni sulla "scrittura femminile", inserendo al loro posto le nozioni di sesso biologico (*sex*), di genere sociale, ossia di identità sessuale (*gender*)¹ e di sessualità (*sexuality*) per descrivere alcuni aspetti strutturali della narrazione e delle specifiche strategie narrative a livello di storia e di discorso. Ponendo al centro dell'attenzione l'identità sessuale e destrutturando gradualmente la concezione binaria delle categorie – una delle procedure metodologiche fondamentali della narratologia strutturalista – le narratologhe e i narratologi hanno adottato la cosiddetta contestualizzazione dei modelli narratologici, cercando di collocare le categorie narratologiche fondate dal punto di vista strutturale in contesti storici e culturali. Alcuni hanno seguito le iniziative della teoria queer procedendo alla "distorsione" (*queering*) della narratologia, sviluppando analisi di testi narrativi incentrate sull'identità sessuale e formulando interpretazioni che esaminano il carattere costruttivo del racconto e l'instabilità delle identità sessuali. Altri hanno invece spostato la loro attenzione da-

gli aspetti riguardanti la produzione narrativa allo studio dei processi di ricezione. Numerosi esponenti di entrambi i gruppi hanno invece reagito in maniera diversa agli stimoli provenienti dagli studi culturali, allargando in tal modo l'ambito di ricerca oltre quello letterario e iniziando a esaminare prassi culturali diverse per genere e mezzi espressivi.

Lo spostamento e il riorientamento teorici, che in un modo o nell'altro includono la contingenza storica nella descrizione narratologica, presentano indubbiamente un determinato grado di problematicità. Sulla loro inattendibilità e sui propri dubbi nei loro confronti ha scritto, tra gli altri, Brian McHale². A suo avviso non sono del tutto fondate le attuali aspettative di successo relative alle ultime tendenze che mirano a una riconciliazione degli orientamenti narratologici classici, ossia strutturalisti e contestualisti o – forse meglio – contestuali postclassici³, poiché i due orientamenti non ri-

¹ Nel tradurre il termine *gender* con genere (sociale) e identità sessuale, che io uso come sinonimi, seguo la prassi adottata anche da A. Zupan Sosič, "Spolna identiteta v sodobni slovenski roman", *Primerjalna književnost*, 2005 (28), 2, pp. 93-113.

² B. McHale, "Ghosts and Monsters: On the (Im)Possibility of Narrating the History in Narrative Theory", *A Companion to Narrative Theory*, a cura di J. Phelan – P.J. Rabinowitz, Malden MA 2005, p. 64, 67.

³ L'uso dei termini non è ancora consolidato: alcuni preferiscono usare il termine "narratologia contestualista", utilizzata anche da J. Kernev Štrajn, "Naratološki modeli in dvoravninska koncepcija narativne strukture", *Primerjalna književnost* 1995 (18), 2, pp. 31-58, che è stata la prima in Slovenia a scrivere di questo orientamento; un'altra variante possibile è "narratologia contestuale". In relazione alla sua origine e alla sua diffusione sussistono diverse ipotesi. In questa sede riassumo a titolo informativo quella di M. Fludernik, "Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present", *A Companion*, op. cit., pp. 44-45, secondo cui la narratologia contestuale deriverebbe da due fonti principali. La prima è la tradizione americana dello studio sul punto di vista spronato da riflessioni saggistiche di Henry James e che si estende da Percy Lubbock, Norman Friedman fino a Wayne Booth e ai suoi successori. L'altra fonte sarebbe invece la fioritura della linguisti-

sultano semplicemente “complementari”. Anche Jan Christoph Meister⁴ si è dimostrato alquanto scettico nei confronti di un’eccessiva frammentazione in diversi approcci e della possibilità di una contestualizzazione della narrazione (nel senso definito nella nota 3); malgrado il carattere problematico di alcune nozioni chiave della narratologia, ovvero proprio a causa del loro “stato di crisi”, egli ha persino adottato una sorta di fondamentalismo narratologico, ossia un’analisi approfondita e sistematica nonché una nuova problematizzazione di queste nozioni, l’unico modo, a suo avviso, per conferire un senso alla disciplina e al tempo stesso legittimarla.

Va ricordato che nello studio del racconto non è possibile fare a meno degli universali teorici che si sono gradualmente creati nel corso dello sviluppo relativamente lungo della narrazione. Anche Meir Sternberg, nell’articolo *Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes*⁵, ha fatto espressamente osservare ta-

ca pragmatica che con il suo orientamento verso la semantica e il contesto linguistico ha messo in ombra la linguistica strutturale e la grammatica generativa. Quest’ultima già negli anni Settanta del secolo scorso prendeva spunto dalla grammatica testuale i cui maggiori rappresentanti sono ad esempio Theun A. van Dijk, János Petőfi e Hannes Rieser da una parte e Jurij Lotman dall’altra. Poco dopo nella linguistica si sono affermate in particolare la teoria degli atti orali, la sociolinguistica e l’analisi della conversazione. David Herman e la stessa Fludernik, rispettivamente nello scorso e in questo decennio, hanno dimostrato quanto i loro approcci metodologici e le loro teorie siano facilmente trasferibili anche al campo letterario. Un secondo vasto ambito della narrazione contestuale è nato dal legame con le scienze letterarie femministe: le sue rappresentanti principali (Susan Lanser, Robyn Warhol, Katy Mezei e altre) hanno fatto osservare innanzitutto una tematizzazione narratologica lacunosa dell’identità sessuale intrecciando infine, grazie a Lanser e Judith Roof, la propria attività anche con l’ambito della teoria queer. Oltre a quelli già menzionati, il terzo più grande complesso di ricerche narratologiche contestuali secondo Fludernik ha un orientamento prevalentemente ideologico; esso prende ispirazione dalla teoria postcoloniale, dal nuovo storicismo e dagli studi culturali, allacciandosi per diversi aspetti al marxismo.

⁴ J.C. Meister, “Narratology as Discipline. A Case for Conceptual Fundamentalism”, *What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, a cura di T. Kindt – H.H. Müller, Berlin-New York 2003, pp. 55-71.

⁵ M. Sternberg, “Universals of Narrative and their Cognitivist Fortunes”, *Poetics Today*, 2003 (XXIV), 2, pp. 297-395; 3, pp. 517-638.

le punto, nel quale veniva messa in primo piano l’analisi critica delle intenzioni e dei risultati degli orientamenti cognitivisti. Ciononostante un’apertura delle strutture teoriche della narrazione verso la contingenza storica pare essere in un certo senso inevitabile. Solo il futuro mostrerà se ciò porterà infine a una continua oscillazione tra un sistema categoriale storico e un approccio coerentemente contestuale oppure se il progetto narratologico teorico dovrà essere invece sostituito da analisi e interpretazioni di testi narrativi basate sull’identità sessuale e sostenute da una lettura approfondita: questa seconda alternativa sarebbe effettivamente l’obiettivo degli sforzi della teoria narrativa sensibile alle specificità dell’identità sessuale secondo Vera e Ansgar Nünning⁶. In ogni caso, al momento risulta essere importante, e in effetti persino necessario, non ridurre le ricerche sulla narrativa a meri riassunti microanalitici di storie oppure, per usare le parole di Foucault, alla “rarefazione” del discorso, a rigidi biografismi o a semplici identificazioni delle tematiche e alla classificazione dei contenuti; sarebbe però altrettanto utile non cadere in una mera ripetizione interpretativa di modelli esclusivamente contestualistici o persino in un ricorso a obsolete teorie del rispecchiamento.

È significativo notare come, malgrado svariate riserve e dubbi provenienti da ogni parte, stiano comunque nascendo da un lato molti nuovi contributi individuali e dall’altro ampie revisioni collettive delle teorie narrative, nelle quali rientrano ad esempio l’emblematica *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*⁷, l’*A Companion to Narrative Theory*⁸, la voluminosa raccolta di importanti saggi in quattro volumi dal titolo *Narrative Theory: Critical Con-*

⁶ V. Nünning – A. Nünning, “Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse”, a cura di Idem, *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart-Weimar 2004, pp. 2-3.

⁷ G. Allrath – M. Gymnich, “Gender Studies”, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, a cura di D. Herman – M. Jahn – M.L. Ryan. London-New York 2005, pp. 194-198.

⁸ M. Fludernik, “Histories of Narrative Theory”, op. cit., pp. 36-59.

*cepts in Literary and Cultural Studies*⁹ o l'opera propedeutica *Erzähltextanalyse und Gender Studies*¹⁰. Questi testi contribuiscono non solo singolarmente ma anche collettivamente a dare l'impressione che ciò che negli ultimi tempi si sta manifestando sotto il nome di "narratologia di genere" o "narratologia dell'identità sessuale" è pur tuttavia un *work in progress*, quindi anzitutto un lavoro in fase di elaborazione. Tale aspetto è già stato descritto¹¹ ed è emerso anche dalle tesi e dagli articoli in cui gli autori hanno comunque condotto, nonostante le valutazioni relativamente favorevoli al riguardo, un esame critico dello sviluppo del progetto finora portato avanti¹². La questione chiave della narratologia di genere rimane pur sempre la seguente: in che misura uno sguardo critico sui concetti variabili di sesso (biologico), di identità sessuale e di sessualità potrebbe contribuire alla concettualizzazione della teoria ossia delle teorie narrative e se non sia dunque forse più sensato parlare di una posizione intermedia tra la narratologia, l'analisi e l'interpretazione dei testi narrativi o addirittura di un sincretismo fra tutte e tre.

Prima di procedere al confronto dei testi letterari di Suzana Tratnik, Brane Mozetič e Andrej Morovič, e quindi di un'autrice lesbica, di un autore gay e di uno eterosessuale o (forse) bisessuale, è opportuno passare in rassegna, in modo un po' più approfondito, benché solo brevemente, i punti cruciali dello sviluppo della narratologia di genere¹³. Come già detto in

precedenza, esso è stato indirizzato in diversi punti dallo sviluppo della narratologia femminista. Quest'ultima ha infatti preso seriamente in considerazione la critica femminista post-strutturalista alla concezione binaria delle categorie narratologiche e del suo assoluto disinteresse verso razza, classe sociale, identità sessuale, nazionalità e sessualità, ma non ha rotto definitivamente con la narratologia, cercando invece di adattarla ai fini dello studio delle tracce dell'identità sessuale nella narrativa. Non si trattava quindi del desiderio di costruire un modello narratologico del tutto nuovo e diverso, bensì di una presa di coscienza dell'allontanamento dal modello preesistente e di una comprensione nuova delle categorie narrativo-teoriche grazie alle quali sarebbe possibile interpretare i singoli testi in modo più adeguato. L'espressione "narratologia femminista" è stata utilizzata per la prima volta da Lanser in *Toward a Feminist Narratology*¹⁴ solo nel 1986, tuttavia può essere parzialmente ricollegata anche *avant la lettre* ad alcune disamine sulla narrativa da parte della critica letteraria femminista¹⁵ già a partire dalla seconda metà degli anni Settanta; queste ultime si erano dapprima focalizzate anzitutto sul lato contenutistico del racconto, ad esempio sui modelli tipici negli sviluppi dei romanzi femminocentrici del Settecento e dell'Ottocento, nei quali il destino dei personaggi femminili principali si ripeteva nel tempo, le protagoniste alla fine del romanzo potevano solo morire o sposarsi. Tali studi hanno altresì tematizzato i nessi tra l'identità sessuale delle autrici e degli autori e i narratori delle storie, il metodo narrativo e le altre strutture narrative.

Con l'inserimento dell'ottica femminista nella narratologia, nell'articolo sopraccitato, nei

⁹ M. Bal, *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, London-New York 2007².

¹⁰ G. Allrath – M. Gymnich, "Gender Studies", op. cit.

¹¹ A tal proposito si veda S. Lanser, "Sexing Narratology. Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice", *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context*, a cura di W. Grünzweig – A. Solbach, Tübingen 1999, p. 181.

¹² G. Allrath – M. Gymnich, "Gender Studies", op. cit., p. 198.

¹³ Nella rassegna faccio riferimento ai seguenti contributi: G. Allrath – M. Gymnich, "Feministische Narratologie", *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, a cura di A. Nünning – V. Nünning, Trier 2002, pp. 35-72; A. Nünning – V. Nünning, "Von der feministischen Narratologie", op. cit., pp. 1-32; G. Prince, "Narratology, Narratological Criticism, and Gender", *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and*

Poetics, a cura di C.A. Mihailescu – W. Hamarneh, Toronto 1996, pp. 159-164; R.R. Warhol, "Feminist Narratology", *Routledge Encyclopedia*, op. cit., pp. 161-163; M. Bell, "Queer Theory", Ivi, pp. 477-478.

¹⁴ S. Lanser, "Toward a Feminist Narratology", *Style*, 1986 (XX), 1, pp. 341-363.

¹⁵ Queste sono state incentivate dal fecondo sviluppo degli studi interdisciplinari sulle donne (*women's studies*).

suoi scritti seguenti (*Shifting the Paradigm*¹⁶ e *Queering Narratology*¹⁷) e, in forma più estesa, in *Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice*¹⁸, Lanser ha riveduto in primis la categoria della voce narrante identificando nell'istanza narrativa anche le donne quali partecipanti alla comunicazione narrativa (narratrice, autrice implicita, destinataria, e così via). Ha sottolineato il ruolo dell'identità sessuale della narratrice o del narratore nel racconto, evidenziando una dualità inerente al discorso dell'autrice non riscontrata dalla narratologia strutturalista classica. Già nel 1988 Nilli Diengott aveva però reagito in modo estremamente critico alle sue proposte optando, nel suo articolo *Narratology and Feminism*¹⁹, per un'esclusione coerente dell'identità sessuale dal progetto narratologico.

Un po' più indulgente, benché ancora assai critico nei confronti di Lanser, si è rivelato Gerald Prince, che in *Narratology, Narratological Criticism, and Gender*²⁰ ha difeso – anche se con riserve – gli sforzi dell'autrice volti a superare i principi generali e a dedicarsi anche alla funzionalizzazione della narrazione nei diversi casi concreti di produzione e ricezione.

Oltre a Lanser, anche Robyn Warhol si è occupata della riconcettualizzazione delle istanze del racconto, dedicandosi successivamente, sotto l'influenza degli studi culturali, per lo più ad analisi intermediali e transgeneriche²¹. Warhol non si è limitata ai soli testi di autrici donne, ma ha operato una distinzione fra il genere dei narratori e il sesso biologico degli autori; sia lei che Lanser hanno tuttavia eviden-

ziato la costruzione sociale e culturale maschile e femminile del discorso narrativo. Le loro ricerche sono state portate avanti da Sally Robinson, Ina Schabert, da un gruppo di collaboratrici della miscellanea *Ambiguous Discourse*²², ma anche da Alison Booth, Alison Case, Joan D. Peters, Monika Fludernik e altre. Inoltre, già negli anni Ottanta si è cominciato a fare riferimento in modo proficuo a iniziative provenienti dagli studi di genere in rapida evoluzione, che a loro volta sono debitori per diversi aspetti agli studi delle donne e negli anni Novanta sono divenuti una vera e propria moda, in particolare nella sfera accademica anglofona. Negli studi delle donne la prospettiva femminocentrica predominante, che manteneva ossia riproduceva la differenza binaria di genere, la propagazione dell'etica e dei valori femminili e la lotta per un più marcato ruolo sociale delle donne, si è gradualmente dissolta. Tali studi hanno contribuito all'affermazione di una concezione dell'identità sessuale più ampia (anche in accezioni diverse) che includeva la consapevolezza dell'instabilità e della variabilità storica di questa categoria in quanto condizionata socialmente e culturalmente e riconosceva la sua relazione variabile nei confronti del sesso biologico, della sessualità e della soggettività in genere²³.

Già all'inizio degli anni Novanta del XX secolo Judith Butler è intervenuta in modo incisivo nelle discussioni sul genere, ossia sull'identità sessuale, formulando la teoria secondo cui sia il sesso biologico che l'identità sessuale subiscono un continuo processo di riformulazione all'interno di incessanti atti performativi. Anche l'interazione degli studi di genere e le concettualizzazioni di razza, etnicità, classe sociale, il dialogo con gli studi postcoloniali e la teoria queer²⁴ hanno contribuito a un'articolazio-

¹⁶ S. Lanser, "Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology", *Style*, 1988 (XXII), 2, pp. 52-60.

¹⁷ Eadem, "Queering Narratology", *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*, a cura di K. Mezei, Chapel Hill 1996, pp. 250-261.

¹⁸ Eadem, "Sexing Narratology", op. cit. pp. 167-183.

¹⁹ N. Diengott, "Narratology and Feminism", *Style*, 1988 (XXII), 1, pp. 42-51.

²⁰ G. Prince, "Narratology", op. cit., pp. 159-164.

²¹ R.R. Warhol, "Guilty Cravings: What Feminist Narratology Can Do for Cultural Studies", *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, a cura di D. Herman, Columbus Ohio 1999, pp. 340-355.

²² *Ambiguous Discourse*, op. cit.

²³ Tali tendenze sono emerse ad esempio nella sostituzione del termine "femminista" in riferimento alla "feminist narratology" con espressioni quali "gendered poetics" (Lanser), "the engendering of narratology" (Lanser) o "genderization of narrative" (Fludernik).

²⁴ Il termine "teoria queer" è stato coniato da Teresa de Lauretis

ne approfondita dei tre concetti centrali di *sex*, *gender* e *sexuality*. Il potenziale teorico della teoria queer è stato particolarmente significativo per la teoria della narrazione, in quanto le ha permesso di mostrare, mediante la “distorsione” (*queering*) del testo, l’incostanza delle identità sessuali, permettendole di rappresentare e dare un senso alla discontinuità dei sistemi di relazioni tra la soggettività, il sesso biologico, l’identità sessuale e la sessualità, nonché di esaminare gli effetti della complessa dinamica sessuale anche in opere di autori canonici e (presupposti) eterosessuali. Le teoriche e i teorici queer, tra cui vanno menzionati, oltre a Butler, anche Lee Edelman, Judith Roof e Eve Kosofsky Sedgwick, hanno conseguito risultati importanti tra cui, in primo luogo, il fatto di non essersi limitati all’analisi del contenuto e all’individuazione dei caratteri e del comportamento omosessuale o all’osservazione del modo in cui entrambi scalzano le aspettative relative all’identità sessuale. Questi studiosi hanno esaminato sin dall’inizio nella struttura narrativa dei testi anche le proiezioni dell’instabilità dell’identità così come il riflesso allegorico del desiderio sessuale o della sessualità.

Il dibattito sulle tendenze che puntano a una riconciliazione fra narratologia classica e post-classica hanno sollevato un’ulteriore questione: ci si è chiesti se non fosse opportuno includere la narratologia femminista in un contesto di narratologia di genere; questa permetterebbe infatti un più ampio sguardo sulle relazioni variabili del sesso biologico, dell’identità sessuale e della sessualità, l’inserimento di testi scritti da autori uomini e al contempo anche l’inclusione di tendenze della narratologia

queer e lesbica, incentrate su una sinergia reciproca tra la narrazione e la sessualità, un tema indiscutibilmente rilevante anche per la narratologia femminista e di genere²⁵. Mentre nel 2002 Gaby Allrath e Marion Gymnich²⁶ sollevavano tali questioni con atteggiamento favorevole seppur assai prudente, due anni più tardi Vera e Ansgar Nünning, curatori della raccolta *Erzähltextanalyse und Gender Studies*²⁷, assieme ad altre autrici dei contributi, tra cui Allrath e Gymnich, si sarebbero orientati già in modo più risoluto verso aspetti sociali, storici e culturali della problematica comune a tutte le diverse correnti critiche, facendo tuttavia molta attenzione a non unificare in modo frettoloso le peculiarità di ciascuno degli approcci menzionati, consapevoli della specificità dell’identità sessuale.

Alla luce di quanto detto finora, appare davvero sorprendente che, nonostante il ruolo centrale delle categorie di genere, identità sessuale e sessualità nell’ambito della narratologia di genere, nel formulare la definizione di tali categorie sia stata evidenziata solo sporadicamente la loro natura mediata all’interno dei testi, ovvero che solo raramente siano state considerate come costruzioni fittizie (letterarie e linguistiche) che entrano in specifiche relazioni comunicative con il loro pubblico. Fanno eccezione, ad esempio, Monika Fludernik e Susan Lanser; quest’ultima considera infatti il sesso biologico come “the formal identification of a textual persona as male or female either through explicit pronouncement [...] or through other linguistic markers such as pronouns or inflected adjectives”²⁸. Tuttavia, la sua definizione non prende in considerazione il fatto che il genere grammaticale non consente di conoscere, sempre e in modo definitivo, il sesso del soggetto, poiché quest’ultimo può anche dichiararsi diversamente, e che per le istanze narrative di

nel 1991 al fine di superare la spaccatura tra gli studi lesbici e quelli gay e di creare una base comune ad ambiti fino a quel momento divisi fra loro. Il termine si è affermato ed è stato introdotto nelle discussioni filosofiche per coprire le tematiche epistemologicamente non delineate quali l’ambivalenza sessuale e affettiva, l’eccesso, i confini del corpo e così via; in ogni caso si è intrecciato sin dall’inizio anche con teorie narrative. L’orientamento stesso si è legato a diverse tendenze post-strutturaliste, in particolare alla psicoanalisi e al decostruzionismo.

²⁵ Per un’analisi dettagliata al riguardo si veda G. Allrath – M. Gymnich, “Feministische Narratologie”, op. cit., pp. 35-72.

²⁶ Ibidem.

²⁷ *Erzähltextanalyse*, op. cit.

²⁸ S. Lanser, “Sexing Narratology”, op. cit., p. 170.

numerosi testi non sussiste alcun indizio circa il loro sesso biologico. L'identità sessuale è stata definita da Lanser quale insieme di "characteristics constructed in and by texts that, in the Gricean sense, implicate male or female sex by drawing on conventional cultural codes such as proper names or metonymic references to clothing, body parts, or behaviors"²⁹, mentre la sessualità (in modo alquanto incompleto, come ha lei stessa ammesso) come un emblema di una "erotic orientation with respect to object choice"³⁰.

Fludernik parte dalle definizioni di Lanser modificandole tuttavia in alcuni punti:

Biological human sex (male, female) is constructed in narrative texts in explicit and implicit manner: explicitly by graphic physical description and masculine/feminine gender (pro)nominal expressions [...]; implicitly by the paraphernalia of our heavily gendered culture [...]; *shirt vs. blouse*) and by the heterosexual default structure (if A loves B, and A is a man, then B must be a woman)³¹.

Fludernik ha sottolineato il fatto che nell'individuazione del sesso biologico da attribuire alle istanze testuali (voce narrante, personaggi e così via) ci si serve sempre, in modo cosciente o inconsapevole, di categorie di identità sessuale costruite su una base linguistica e culturale. D'altra parte, nel caso ad esempio di relazioni omosessuali, proprio grazie a queste attribuzioni è poi possibile sovvertire in modo ironico o in altro modo gli stereotipi sessuali facendo riferimento al modello eterosessuale predominante. Con l'introduzione nei testi di *sex*, *gender* e *sexuality* si presentano dunque le prime difficoltà già a partire dal fatto che qui non si tratta di persone "viventi", bensì di esseri letterari, fittizi, "di carta", creati in processi di lettura, ricezione e interpretazione sulla base delle informazioni tratte da testi o da ambiti di riferimento extraletterari, e talvolta antropomorfi solo in determinata misura. Tuttavia, proprio tale caratteristica della narratologia di genere, la sua apertura alle questioni

sociali, storiche, antropologiche e culturologiche più vaste, la rende particolarmente predisposta a numerosi stimoli provenienti dalle correnti postmoderne e post-strutturaliste e al dialogo con altre tendenze della narratologia postclassica.

Considerando lo stato attuale delle ricerche sembra opportuno, nell'ambito della presente riflessione, focalizzarsi anzitutto su quanto una teoria narrativa orientata allo studio di genere, o in altre parole, la narratologia postclassica dell'identità sessuale, possa contribuire alla comprensione delle caratteristiche strutturali e formali della letteratura contemporanea, in particolare alla comprensione dei romanzi sloveni moderni consapevoli delle specificità di genere, dei quali tratterò nelle prossime pagine. Desidero soffermarmi in particolare sull'applicabilità delle concettualizzazioni narratologiche consapevoli delle specificità di genere (sia a livello di storia che di discorso) prendendo spunto da testi concreti, ossia da alcuni romanzi sloveni pubblicati di recente che articolano espliciti temi e aspetti dell'omosessualità e della bisessualità. Partirò dalla combinazione di assunti narratologici femministi, queer e gender secondo i quali l'identità sessuale si costruisce nei testi narrativi sulla base di segni testuali, di chiavi culturali, della conoscenza da parte del lettore del sesso degli autori e delle loro altre opere, della sua istruzione e della sua cultura generale. Condivido pertanto la tesi secondo cui la sessualità è una parte costitutiva della testualità letteraria e non semplicemente un campo riservato esclusivamente al processo di ancoramento ideologico o biografico del testo. Ritengo altresì che la letteratura lesbica e gay nonché la produzione letteraria delle comunità minoritarie in generale crei, grazie al suo rifiuto dell'odio, dell'intolleranza e dell'omofobia da una parte e mediante la mitizzazione della storia della sua ribellione dall'altra, la premessa politica di riferimento fondamentale per lo sviluppo di una qualsiasi società multiculturale. Essa offre inoltre anche una sua

²⁹ Ivi, p.171

³⁰ Ibidem.

³¹ Ivi, p. 154.

specifica prospettiva ai fini della comprensione delle relazioni tra società, potere e sessualità nonché uno sguardo approfondito sui diversi processi sociali di esclusione a livello di identità individuali e nazionali.

A differenza della critica letteraria, che ha seguito in modo relativamente attento tale sorta di produzione minoritaria commentandola con benevolenza mediante diversi mezzi di espressione già a partire dall'inizio degli anni Ottanta³², gli studi letterari sloveni le hanno dedicato attenzione solo negli ultimi tempi³³. In ogni caso la parziale esclusione di temi omosessuali, gay, lesbici e bisessuali dalla postproduzione delle scienze letterarie non va probabilmente intesa come una limitazione sociale normativa imposta dall'esterno. Malgrado le influenti tendenze conservatrici presenti sulla scena politica e culturale slovena, tale atteggiamento andrebbe tuttavia abbandonato, perlomeno in una più ampia comunità accademica, in quanto si tratta in realtà di una convenzionalità superata. I romanzi *Ime mi je Damjan*³⁴ [Mi chiamo Damjan, 2001] e *Tretji svet*³⁵ [Il terzo mon-

do, 2007] di Suzana Tratnik³⁶, *Angeli*³⁷ [Angeli, 1996] e *Zgubljena zgodba*³⁸ [La storia perduta, 2001] di Brane Mozetič³⁹ nonché *Tekavec* [L'uomo che corre via, 1993]⁴⁰ e *Vladarka*⁴¹ [La sovrana, 1997] di Andrej Morovič⁴² sono opere di autori nati attorno al 1960, appartenenti dunque alla generazione degli scrittori di mezza età accomunati dal fatto di aver iniziato a scrivere già ai tempi dell'ex Jugoslavia e del regime politico non democratico, che stava cedendo e gradualmente sfaldandosi. Anche l'attività politica di Suzana Tratnik e Brane Mozetič, rispettivamente nei movimenti lesbico e gay, risale già a tale periodo, mentre Morovič fa il suo ingresso in politica solo più tardi. L'impegno politico dei tre è in curiosa contraddizione con il fatto che di tutte le sei opere, solo in *Tretji svet* di Suzana Tratnik i temi socio-politici vengono trattati in modo esplicito, mentre sono del tutto assenti negli altri romanzi improntati prevalentemente su tematiche intimistiche, sebbene la realtà so-

³⁶ Suzana Tratnik (1963), scrittrice, pubblicista, traduttrice di opere letterarie e teoriche, autrice di una monografia scientifica sulla letteratura lesbica e attivista del movimento lesbico. Autrice di numerosi articoli, oltre ai due romanzi citati nel testo ha inoltre pubblicato diverse raccolte di racconti brevi: *Pod ničlo* [Sotto zero], Ljubljana 1997, *Na svojem dvorišču* [Nel proprio cortile], Ljubljana 2003, e *Vzporednice* [Linee parallele], Ljubljana 2005, per le quali nel 2007 le è stato conferito il premio *Prešernov sklad 2007*.

³⁷ B. Mozetič, *Angeli*, Ljubljana 1996.

³⁸ Idem, *Zgubljena zgodba*, Ljubljana 2001.

³⁹ Brane Mozetič (1958), poeta, scrittore, curatore di collane e raccolte letterarie, traduttore di opere letterarie e scientifiche, pubblicista e attivista del movimento gay, impegnato anche in altri movimenti sociali e direttore dell'ente no profit che si occupa di promozione della letteratura slovena oltre i suoi confini etnici. Finora ha pubblicato dieci raccolte di poesie, una raccolta di racconti brevi *Pasijon*, Ljubljana 1993, (tr. it. *Passion*, Forlì 2005) e i due romanzi sopra citati.

⁴⁰ A. Morovič, *Tekavec*, Ljubljana 1993.

⁴¹ Idem, *Vladarka*, Ljubljana 1997.

⁴² Andrej Morovič (1960), scrittore e pubblicista, pacifista, attivo anche in altri campi artistici, in particolare nel teatro (fondatore del teatro Gromki). Ha scritto diverse raccolte di prosa breve, *Priložnosti na ulici* [Occasioni per la strada], Ljubljana 1985, *Prosti tek* [Corsa libera], Ljubljana 1986, *Padalci* [I paracadutisti], Ljubljana 1991, e *Potapljači* [I palombari], Ljubljana 1992, altri due romanzi oltre ai due qui presi in considerazione, *Bomba la petrolia*, Ljubljana 1989 e *Seks, ljubezen in to* [Sesso, amore e questo], Ljubljana 2006, ha collaborato a due antologie di prosa breve slovena e ha pubblicato alcuni contributi in riviste di diverse discipline.

³² L'ampia diffusione delle pratiche culturali gay e lesbiche e una buona copertura della loro produzione letteraria da parte dei mezzi di comunicazione è merito degli attivisti politici del movimento gay e lesbico, presenti in Slovenia dalla metà circa degli anni Ottanta (*L: Zbornik o lezbicnem gibanju na Slovenskem 1984-1995*, a cura di S. Tratnik – N.S. Segan, Ljubljana 1995) molto attivi anche nell'ultimo decennio (V. Velikonja, "O literaturi, lezbilstvu in aktivizmu", *Primorska srečanja*, 2003 (27), 271-272, pp. 60-68).

³³ A. Zupan Sosič, "Spolna identiteta in sodobni slovenski roman", *Primerjalna književnost*, 2005 (XXVIII), 2, pp. 115-134; Eadem, "Homoerotika v najnovjšem slovenskem romanu", *Jezik in slovnost* 2005 (L), 3-4, pp. 5-16; A. Zavrl, "Histerijo lahko narobe kdo razume: T. S. Eliot in moška histerija", *Primerjalna književnost*, 2005 (XXVIII), 2, pp. 115-134; Idem, "Abeceda poželenja, GLBTIQ in literarna veda", *Primerjalna književnost*, 2007 (XXX), 1, pp. 97-107; A. Leben, "Družbena resničnost v prozi Suzane Tratnik in Braneta Mozetiča", *Slovenska kratka pripovedna proza*, a cura di I. Novak Popov, Ljubljana 2006, pp. 213-220; S. Tratnik, *Lezbična zgodba – literarna konstrukcija seksualnosti*, Ljubljana 2004.

³⁴ Eadem, *Ime mi je Damjan*, Ljubljana 2001.

³⁵ Eadem, *Tretji svet*, Ljubljana 2007.

ziale emerga a ogni modo piuttosto chiaramente dai testi narrativi di Tratnik e Mozetič, come ha già osservato Andrej Leben⁴³. Tratnik ad esempio intreccia continuamente in *Tretji svet* il racconto dell'iniziazione al movimento lesbico internazionale (alla conferenza di Ginevra) – un racconto in prima persona pieno di spirito, spesso ironico o autoironico – con ampi sguardi sulla sua sessualità e intimità. Conclude però con l'impegno sociale (e politico) in Slovenia, con i preparativi per la prima festa gay e lesbica a Lubiana e con una serie di presentimenti della catastrofe bellica abilmente motivati sul piano della scrittura. Tutti questi elementi prendono le mosse dalla sfera intima, ma penetrano con forza nel più ampio clima della società e viceversa. A questo proposito Tratnik ovviamente non può esimersi da imbarazzi nel definire l'identità di genere: è per mezzo di questi imbarazzi infatti che mostra i problemi del proprio prender posizione in società e insieme la dinamicità discorsiva e sociale di qualsivoglia identità:

Noi tre organizzatrici abbiamo cercato a lungo uno spazio per la festa del primo incontro lesbico jugoslavo a Lubiana [...] La padrona di un locale ci disse che non era permesso, purtroppo, organizzare feste riservate in spazi aperti al pubblico. E una festa per donne faceva parte di tale categoria. Alla fine con l'aiuto di qualche gay abbiamo trovato solo quel locale di Šiška in cui ci hanno subito pregato di non dire a nessuno, a parte gli interessati, che tipo di festa stavamo organizzando e dove. "Non si preoccupi. Lo diremo solo ai *nostri*" abbiamo assicurato. Quando abbiamo chiesto al proprietario se aveva già sentito parlare delle associazioni Magnus e LL, le organizzazioni dei gay e delle lesbiche, ha soltanto fatto un cenno con la testa e, imbarazzato, ci ha indicato con un gesto della mano che non era necessario spiegare oltre. "Ne ho letto qualcosa", era la risposta più frequente. A quei tempi, anche per noi risultava più facile quando non era necessario spiegare oltre. Potendo, preferivamo non usare le parole lesbica, gay o omosessualità, perché queste espressioni mettevano paura agli eterosessuali, ma a volte ancora di più agli omosessuali che così si trovavano costretti a dover ascoltare cosa fossero⁴⁴.

Tutti i testi – relativamente brevi per esse-

re considerati dei romanzi⁴⁵ – sono in generale orientati in modo marcato alla produzione narrativa dell'alterità, della diversità e possono pertanto essere definiti consapevoli delle specificità di genere: sollevano infatti questioni e argomenti caratteristici che tematizzano i rapporti tra genere, identità sessuale e sessualità, permettendo in tal modo al lettore di conferire differenti attribuzioni specificamente sessuali in base al genere sociale e al sesso biologico.

In quasi tutti i casi l'io narrante è il narratore in prima persona, maschile o femminile, che si colloca come *outsider*, esiliato/a rispetto alla comunità che lo circonda (l'*Umwelt*). Solo *Angeli* di Mozetič costituisce una particolare eccezione, perché è interamente strutturato come un dialogo del narratore con una psicoterapeuta piuttosto anticonvenzionale (il dialogo non è tuttavia segnalato secondo le convenzioni tipografiche). Il romanzo comincia però con un colloquio introduttivo con un "tribunale" (anche questo non indicato tipograficamente).

Avete capito l'accusa?

Sì

Avete qualcosa da aggiungere?

No

Il tribunale ha stabilito che vi esamini un esperto ed esprima il proprio parere. Solo in seguito il tribunale potrà continuare con il proprio lavoro⁴⁶.

In alcuni testi si osserva anche un uso particolare di pronomi personali femminili e maschili e di parti del discorso flesse, non si registra tuttavia una totale esclusione di desinenze che definiscono il genere grammaticale⁴⁷.

⁴⁵ A questa lista si potrebbe aggiungere ancora l'ultimo romanzo citato di Morovič che ho ommesso in questa sede per mantenere una "simmetria proporzionale", tuttavia esso non si allontana in modo significativo dalle caratteristiche, affermatesi già nelle opere precedenti, relative al contenuto, al racconto, all'etica, all'estetica, allo stile e così via.

⁴⁶ B. Mozetič, *Angeli*, op. cit., p. 5.

⁴⁷ A differenza di quello inglese, il sistema linguistico sloveno non ammette molte ambiguità in relazione al genere sessuale della prima persona, ossia dell'io (I), del narratore, poiché esso viene indicato mediante le forme flesse. Così ad es. nel romanzo di J. Winterson, *Written on the body*, London 1992 (*Pisano na telo*, Ljubljana 2004; trad. it. *Scritto sul corpo*, Milano 1995), analizzato da M. Fludernik in modo approfondito sulla base di diversi aspetti del processo di rivelazione dell'identità sessuale ("The Genderization of Narrative", *Recent*

⁴³ A. Leben, "Družbena resničnost", op. cit. Tra le opere di Mozetič, Leben ha analizzato in particolare *Pasijon*, tuttavia le sue osservazioni possono essere applicate anche agli altri racconti dell'autore.

⁴⁴ S. Tratnik, *Tretji svet*, op. cit., pp. 227-228.

L'ambiguità sessuale del narratore emerge in particolar modo in due romanzi. In *Vladarka* di Morovič la/il protagonista insiste nell'uso del genere femminile dell'istanza narrativa, assolutamente libera e promiscua, al contempo però, mediante chiavi verbali, codici e simbolizzazioni culturali appena accennati e il loro rapporto con la sessualità e il desiderio, invita il lettore all'attribuzione di specifiche identità sessuali di genere (mascoline o androgine o forse persino transgender). Il "romanzo breve" *Ime mi je Damjan* di Tratnik, ironico, pieno di umorismo sofisticato e al contempo commovente, è invece una tipica *coming out story* (*coming out of the closet story*), che attraverso un'oscillazione tra genere femminile e maschile fino alle peripezie comiche con la chiave del bagno per le donne esprime la ricerca della propria identità da parte del narratore o della narratrice:

Volevo andare in bagno e quando ho allungato la mano per prendere la chiave dalla mensola Brine me l'ha portata via da sotto il naso. Sogghignava da vero idiota come per chiedermi cosa me ne facevo della chiave del bagno delle donne – se ero Damjan potevo andare a pisciare nel vespasiano oppure fuori davanti all'osteria. È vero, sarei potuto andare a pisciar fuori, ma deliberatamente non volevo farlo. [...] "Dammi la chiave – subito!", ho gridato a Brine. "Perché? Perché?", urlavano Brine e Joc e continuavano a darsi la chiave l'un l'altro. "Beh, eccola qui, femmina!", mi ha risposto Brine e mi ha gettato la chiave in testa. [...] Ho preso la chiave, mi sono saldamente piazzato di fronte a Brine e ho digrignato i denti. Quando sono diventato verde per la rabbia hanno cominciato tutti a ridacchiare. [...] "Ora ti darò io una bella lezione per tutto quello che mi hai fatto!", gli ho detto, l'ho preso per il cranio, gli ho girato un braccio intorno al collo e ho tirato verso di me. L'ho premuto finché non si è messo a urlare e, quando ha aperto la bocca, gli ci ho ficcato la chiave dentro e gli ho stretto le mandibole. Poi l'ho lasciato e l'ho spinto via da me. Di quel che è accaduto dopo però non sono colpevole io. Brine ha provato ancora ad agitare le mani, credo che volesse picchiarmi, e poi è caduto ma non di culo, bensì tutto diritto e disteso sulla schiena – e ha inghiottito la chiave. All'inizio nessuno capiva cosa avesse, pensavamo che fosse così fuori da esser rimasto a terra. E quando tutto rosso si è afferrato

Trends in Narratological Research. Papers from the Narratology Round Table ESSE4 – September 1997 – Debrecen, Hungary and other contributions, Tours 1999, pp. 162-168) e nel quale l'ambiguità dell'originale – perlomeno in fase di prima lettura – viene mantenuta in modo coerente oltre la metà del testo del romanzo, la traduttrice della versione slovena non ha potuto trovare una soluzione equivalente e ha dovuto fare ricorso al genere femminile per l'istanza narrativa in prima persona già "all'ingresso" del personaggio.

mostrandoceli la bocca, la gola e lo stomaco, il primo a farsi sentire è stato il cameriere: "Cazzo, mi si è mangiato la chiave!"⁴⁸.

Nei romanzi, la rappresentazione dello spazio mostra una predilezione per i luoghi chiusi, le prigioni, gli ospedali psichiatrici e gli ambulatori terapeutici (in *Angeli* di Mozetič o ancora in *Ime mi je Damjan*), per i locali malfamati, come ad esempio alloggi bizzarri, bar, night club, discoteche, per gli spazi privati, in particolare le camere da letto e i bagni, mentre nel caso di conquista dello spazio esterno, pubblico, sono le vie cittadine a essere rappresentate. Entrambi i romanzi di Morovič escono da queste cornici poiché seguono il movimento frenetico di un/a cosmopolita picaresco/a, conquistatore simbolico dello spazio tra le infinite destinazioni urbane dell'Europa e del nord America. *Vladarka* però costituisce un'eccezione anche per quanto concerne la rappresentazione della natura, che appare come uno scenario d'azione o arsenale simbolico e poetico, del tutto assente nelle altre opere: una parte del romanzo si svolge infatti su un'isola idilliaca della costa croata, mentre nel resto del paese si svolge la guerra. Ma in breve l'idillio si trasforma nel suo contrario, in una cruda situazione sociale al limite, in cui infuriano la malvagità e l'incontrollabile violenza umana. Le metafore che Morovič applica alla natura sono però moderne, sfacciate, cariche di forti contrasti:

Dietro la posta c'era una snella torre in stile moresco con un'audace scala esterna. Sono salita per la chiocciola di gradini scivolosi e in cima per prima cosa mi sono accesa una sigaretta, quando gli occhi mi sono quasi usciti fuori dalle orbite. Davanti a me c'era un'isola, come un otto nel mare, come un paio di uova in una padella di piombo, di cui l'albume confluiva a destra e sinistra a formare un paese e i tuorli erano alture boschive. Tutt'intorno erano state piantate delle isolette e in lontananza una gigantesca catena montuosa si innalzava verso il cielo [...]. Lungo tutto il cielo si era stesa una pesante coltre di lana. Attraverso l'unica breccia, il sole si era scagliato sulla vicina altura. Le chiome degli alberi si stavano incendiando di un verde innaturale e i mattoni rossi stavano ardendo sul bianco della pietra, quando le guance presero a bruciarmi per le prime sferzate dell'acquazzone. Un arcobaleno brillante sorse nel cielo e subito dopo un altro ancora. Il paese piangeva e gocciolava nelle pozzanghere dell'alluvione. Non

⁴⁸ S. Tratnik, *Ime*, op. cit., pp. 145-147.

mi sono potuta sottrarre all'armonia del piumaggio e delle lamette fino a quando la pioggia non mi ha inondato le scarpe da tennis.⁴⁹

Il privilegio del viaggio e il superamento dei confini (statali) spaziali rappresenta anche una parte costitutiva degli sforzi di conquista e di emancipazione della protagonista di *Tretji svet*. In ogni caso le descrizioni dettagliate della natura sono del tutto assenti nei testi di Mozetič e Tratnik, nei quali prevalgono invece la città, intesa come polo opposto, civilizzato, della natura, e l'interazione tra i soggetti letterari o tra le loro voci, intese come una (potenziale) simbolizzazione della società.

Nei romanzi predomina un tempo lineare storico e teleologico che sarebbe, secondo certe pensatrici femministe, tipico della rappresentazione maschile del tempo, mentre per la soggettività femminile sarebbe più caratteristica una concezione ciclica. Tuttavia tale impressione, perlomeno in Mozetič e Tratnik, viene relativizzata in base alle caratteristiche generali della narrazione in prima persona, di regola retrospettiva e quindi reversibile e in questo senso tale da rendere il tempo una dimensione "circolare". *Angeli* di Mozetič comincia ad esempio con il già citato "epilogo" in tribunale sebbene questo, da un punto di vista strettamente cronologico, appartenga proprio alla fine degli eventi soggetti a narrazione. La semplice cronologia lineare è ulteriormente complicata da una ricostruzione degli eventi in forma analitica (*ex post*) che è strutturata come un dialogo e viene psicologicamente fondata sulle esperienze traumatiche comuni a entrambi gli interlocutori. L'altro testo di Mozetič, *Zgubljenja zgodba*, con la sua registrazione di date in sequenza lineare rappresenta una simulazione del romanzo epistolare e cioè di un genere che viene considerato tradizionalmente "femminile" e permette un'annotazione assai diretta e attualizzante dei processi, dei pensieri e delle impressioni della psiche. Ma, al posto di questi ultimi, fra le singole annotazioni di giorni

precisi troviamo invece ricostruzioni degli avvenimenti – scritte in maniera circolare e in lingua letteraria – che non si lasciano ricondurre a un genere specifico e che vengono controbilanciate da ampie serie dialogiche scritte nella lingua decisamente colloquiale e volgare dei gruppi sociali marginali.

I personaggi rappresentati nelle opere sono spesso adulti promiscui, omosessuali, pedofili, adolescenti non ancora iniziati al sesso, travestiti, donne maschiline, bisessuali. Nei romanzi di Tratnik e Morovič essi vengono ad esempio costruiti all'interno di dimensioni descrittive mimetiche e chiaramente sensoriali del loro genere sessuale, dell'identità sessuale e della sessualità. Tuttavia, in *Ime mi je Damjan* di Tratnik, nell'interazione con implicazioni socio-culturali i personaggi possono evocare, anche in modo ironico, relazioni in forma di costellazioni stereotipate, maschili/femminili e dominanti/remissive, cercando di superarle in modo critico oppure riproducendole inconsapevolmente. Ad esempio la relazione di Damjan con la sua ragazza si conforma proprio alla stessa divisione dei ruoli culturali e sessuali che al contempo scalza. In generale, però, la forza contrastante della libido e dello sguardo che incornicia nel testo l'oggetto del racconto trascina i personaggi dei romanzi di Morovič e di *Tretji svet* di Tratnik anche in altre attività sessuali, ad esempio nella masturbazione, nel voyeurismo, in sesso violento o di gruppo e in una generale promiscuità.

Risulta alquanto insolita l'assenza nei romanzi della tipica narrazione pluriprospectica; in essi la focalizzazione è di norma interna e per lo più stabile, solo per la scrittura di Mozetič è caratteristica una maggiore quantità di dialogo. Di nuovo emerge *Ime mi je Damjan*, in cui all'inizio di ogni capitolo vi è una sinossi non focalizzata⁵⁰ che colloca i fatti presentati

⁵⁰ Con quest'espressione mi riferisco a ciò che Gérard Genette (*Figures III*, Paris 1972 e *Nouveau discours du récit*, Paris 1983, tr. it. *Figure III*, Torino 1976 e *Nuovo discorso del racconto*, Torino 1987) chiama focalizzazione di grado zero, un tipo di percezione (visuale) che non è possibile ricondurre a nessun

⁴⁹ A. Morovič, *Vladarka*, op. cit., pp. 19-20.

in un'ottica diversa da quella esposta nel testo, esprimendo in tal modo l'instabilità dell'identità dell'io narrante e la sua soggettività fluida, d'altra parte però viene così istituito un contatto con la tradizione narrativa del romanzo premoderno:

Del perché Damjan si fida solo di se stesso e non crede né a psicologi né a politici. Anche la cotta non dura molto, infatti ha cominciato a prendersi per i fondelli da solo. Il destino in un metro cubo. E nell'attimo della morte gli si è proiettato davanti il cortometraggio della vita. Del fatto che ha quasi colorato una porta: prendi il respiro, rifletti, espira e colpisci. Damjan comincia a parlare di tutto e del perché non è diventato né uno sportivo né una donna. Non si era infatti più sentito a suo agio⁵¹.

I romanzi non presentano particolare complessità dal punto di vista compositivo: vi predomina un'enumerazione lineare dei fatti nello stile del romanzo picaresco, il che vale soprattutto per i romanzi di Morovič e in parte anche per quelli di Tratnik, in particolare per *Tretji svet*. Sorprende inoltre come gli spazi mentali dei personaggi abbiano un ruolo piuttosto limitato e tutte le opere siano essenzialmente "carnali", persino *Tretji svet*, anche se vi vengono descritti in modo minuzioso i sogni della protagonista. È, come se la prigionia dei protagonisti all'interno della propria immanenza e il loro vagabondaggio orizzontale per il globo (in particolare in *Tretji svet* e in Morovič) guastasse ogni metafisicità e trascendenza: nei romanzi appare impossibile qualsivoglia immagine del superamento dell'immanenza oppure questa non è semplicemente evocata, mentre il vitale pulsare del desiderio diventa una simbolica manifestazione della contingenza propria alla permanenza dell'individuo nel mondo.

In riferimento alla narrazione inattendibile (*unreliable narration*) che di norma riguarda qualsiasi narrazione in prima persona grammaticale e che compare in tutti i testi esaminati, bisogna osservare che secondo l'opinione di alcuni narratologi tedeschi, tra cui Vera e Ansgar Nünning, non si tratta di una caratteristi-

ca della voce narrante – come affermava Wayne Booth che ha introdotto tale concetto nella teoria narrativa – quanto piuttosto di una peculiarità conferita alla voce narrante dal destinatario, ossia dal lettore, dove è l'identità sessuale del ricevente a svolgere un ruolo fondamentale. Non va trascurata nemmeno l'identità sociale dell'istanza testuale narrante, mediante la quale possono manifestarsi i contesti più disparati (la posizione sociale e storica, il grado di istruzione, la razza, l'identità sessuale, l'appartenenza a una classe sociale, l'appartenenza nazionale e così via). Proprio tali contesti possono tuttavia assumere in tutti i testi letterari qui analizzati la funzione di strumento di manipolazione di ogni sorta di aspettativa del lettore e la messa in discussione di qualsiasi identità, quindi anche della propria identità sessuale.

Per quanto produttivo possa essersi rivelato – nell'ambito delle successive ricerche sulle relazioni tra il racconto e il sesso biologico, il genere e la sessualità e sui loro diversi contesti – l'inserimento delle categorie narratologiche nell'analisi dei testi narrativi, che potrebbero tuttavia essere sviluppate in modo ancor più dettagliato dal punto di vista interpretativo, è tuttavia utile domandarsi in che misura questo inserimento possa effettivamente contribuire alla teoria. Uno dei campi tuttora deficitari, segnalato proprio dalla narratologia di genere, è quello rappresentato dalle istanze narrative. Malgrado gli interventi di Lanser e Warhol e l'affermazione dello schema di comunicazione orale-interattivo, esso rimane ancora troppo rigido per poter accogliere le ardite innovazioni narrative di molti testi moderni e postmodernisti. Sarà il prossimo futuro a mostrare quali nuovi collegamenti e ampliamenti sono alle porte.

[A. Koron, "Razvoj naratologije družbenih spolov: spolnoidentitetno ozaveščeni romani v novejši slovenski literaturi", *Primerjalna književnost*, 2007 (30), 2, pp. 53-66. Versione rivista e ampliata. Traduzione dallo sloveno di Alenka Možina]

no dei personaggi rappresentati, più o meno corrispondente a quel che indicava l'espressione "narrazione onnisciente".

⁵¹ S. Tratnik, *Ime*, op. cit., p. 117.