

## Raccontare nel Tempo (II): Cronologia, Teleologia, Narratività

Meir Sternberg

---

### Abstract

Perché unire tempo e racconto? Come definire la narrazione e con essa la narratività? Meir Sternberg offre in questo articolo una rinnovata lettura di alcune importanti questioni che hanno animato la discussione critico-letteraria novecentesca. L'autore, attraverso un vivace confronto con altre posizioni emerse in questo ambito di ricerca, come quelle di Chatman, Genette, Labov, Prince, apre nuovi percorsi alle metodologie d'analisi narrativa, togliendole dai ristretti binari nel quale talune esperienze critiche, strutturaliste e non, le hanno confinate. Affidandosi all'insegnamento della *Poetica*, ma rifiutandone la specificità delle conclusioni, la riflessione di Sternberg indaga il nesso tempo-narrazione senza il ricorso a principi di ordine normativo o all'aiuto di rigide tassonomie, ma a partire dagli effetti creati nell'opera letteraria in modo da volgere la domande guida dell'esperienza narratologica in una sfera pragmatico-retorica. Cosa produce il processo cronologico durante la pratica narrativa? Quali effetti comporta porre la correlazione tra teleologia e temporalità a fondamento della narratività? Le risposte che si troveranno in queste pagine hanno reso la riflessione sternberghiana una tra le più interessanti proposte critiche alternative alla narratologica classica.

---

### Parole chiave

Narrazione, teleologia, tempo, *Poetica* di Aristotele, intreccio

---

### Contatti

franco.passalacqua@studenti.unimi.it

---

## Introduzione

di Franco Passalacqua

Meir Sternberg è docente di Poetica e Letterature Comparete alla *Tel Aviv University*. Studioso noto per l'approccio «narrativo» con il quale si è accostato agli studi biblici, ma soprattutto perché attraversa da quattro decenni l'insidioso terreno della teoria letteraria, è oggi annoverato tra gli esponenti più autorevoli del dibattito contemporaneo sulla narrazione e, in senso più esteso, sulla riflessione teorica intorno alla letteratura. Numerosi sono i contributi con i quali si è affermato nel panorama critico-letterario internazionale. Sul versante degli studi biblici l'opera che più caratterizza la sua proposta è *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading* (1985), mentre tra i lavori di teoria e analisi letteraria si ricordano *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* del 1978, compendio delle prime esperienze di ricerca narrativa, la serie *Telling in Time*, pubblicata in tre distinti numeri della rivista «Poetics Today», e infine gli articoli di carattere prettamente teorico, tra i quali si segnalano *Factices and Perspectives: Making Sense of Presup-*

*position as Exemplary Inference* (2001), *Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes* (2003), o di ambito più marcatamente narratologico, come *Point of View and the Indirections of Direct Speech* (1982), *How Indirect Discourse Means: Syntax, Semantics, Poetics, Pragmatics* (1991) e *Omniscience in Narrative Construction: Old Challenges and New* (2007).

Il respiro internazionale della riflessione sternberghiana è ravvisabile mediante una duplice serie di considerazioni. In primo luogo sottolineando gli incarichi più significativi assunti dallo studioso durante la sua quarantennale attività di ricerca e successivamente prendendo in esame la ricezione della sua proposta critica all'interno degli studi letterari. In relazione alla prima delle due osservazioni, è da rimarcare innanzitutto il ruolo centrale che Sternberg ha svolto, e che svolge tuttora, nella diffusione della cosiddetta «Scuola di Tel Aviv», approccio critico «retorico-funzionalista» – riprendendo una definizione interna alla scuola – sorto in seno al Dipartimento di Poetics and Comparative Literature dell'Università di Tel Aviv e al correlato Porter Institute for Poetics and Semiotics.<sup>I</sup> Nello specifico il *Porter Institute* ha promosso lo sviluppo, tra i diversi ambiti letterari dei quali si interessa, di una prospettiva d'indagine narratologica incentrata sul carattere retorico del discorso letterario. È in questa particolare direzione che si sono inseriti i lavori di Menahem Perry, Tamar Yacobi e di Meir Sternberg appunto, per citare le figure più rilevanti, i quali, pur con diversi accenti e con diverse declinazioni, hanno realizzato i propri percorsi di ricerca attorno ad una medesima matrice che è anche un obiettivo comune: esplorare e caratterizzare il funzionamento comunicativo delle produzioni narrative. Significativo è il fatto che la maggior parte dei contributi di questi studiosi sia stata pubblicata da «Poetics Today».<sup>II</sup> La nota rivista legata alla Duke University Press, ritenuta da diverse voci il più importante laboratorio contemporaneo di teoria letteraria, è infatti strettamente connessa al Porter Institute, essendo tuttora l'organo comunicativo nonostante dal 1988 non sia più pubblicata direttamente dalla Tel Aviv University. Se nel medesimo anno la direzione di «Poetics Today» è passata da Benjamin Hrushovski a Itamar Even-Zohar, dal 1993 questo ruolo è stato assunto da Meir Sternberg, il quale, ancora attualmente, contribuisce ad affermare la vocazione dialogica che qualifica la linea editoriale della rivista fin dalla sua fondazione. Dall'osservazione di questo incarico è peraltro possibile anticipare alcuni caratteri della prospettiva d'indagine sternberghiana rilevando le affinità che essa intrattiene con lo sguardo con cui «Poetics Today» indaga il mondo variegato della teoria letteraria. Limitandoci per il momento a riferire schematicamente queste analogie, possiamo affermare come comune ad entrambi siano per esempio

I. Il Porter Institute for Poetics and Semiotics è un centro di studi letterari fondato nel 1975 da Benjamin Hrushovski. È interessante rilevare che l'inaugurazione del centro si tenne con una lettura di Roman Jakobson e con un intervento di Cesare Segre, in qualità di Presidente dell'associazione internazionale per gli studi semiotici, dal titolo *Semiotique et la science de la littérature*. Il centro è tuttora attivo e concentra le proprie pubblicazioni in due diverse riviste, «Literature, Meaning, Culture» che si occupa prevalentemente di letteratura ebraica e «Poetics Today». Una terza, «Ha-Sifrut», nota per essere stata la prima rivista accademica di studi letterari pubblicata in ebraico, ha cessato la propria attività nel 1983. Per maggiori informazioni si consulti il sito internet: <http://www.tau.ac.il/humanities/porter>.

<sup>II</sup> Il nome completo della rivista è «Poetics Today». International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication». La sua creazione si deve a Benjamin Hrushovski che nel 1979 mutò nella corrente denominazione la precedente «PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature». Nei trent'anni di pubblicazioni «Poetics Today» ha raccolto contributi dei principali protagonisti internazionali degli studi letterari e teorico-letterari, con nomi che vanno da Ann Banfield a Seymour Chatman, da Mark Turner a Jonathan Culler, da Marie-Laure Ryan a Thomas Pavel divenendo rapidamente un terreno di confronto imprescindibile per gli studi di teoria letteraria. Per ulteriori approfondimenti si rimanda al sito internet: <http://poeticstoday.dukejournals.org>.

L'impostazione interdisciplinare nell'affrontare gli studi narrativi, il recupero della tradizione retorica, l'approccio critico di matrice pragmatica, la propensione al confronto tra i vari modelli di indagine letteraria.

Volgendo ora il discorso alla seconda serie di considerazioni ed entrando così nel merito della ricezione della proposta sternberghiana, è utile distinguere due livelli, seppur complementari, nei quali questa si è configurata. Da una parte, infatti, il progetto di ricerca dello studioso israeliano è stato letto come un'apertura degli studi narrativi verso applicazioni di tipo cognitivista, racchiudendo sotto questa etichetta una vasta schiera di discipline che vanno dalle ricerche sull'intelligenza artificiale alla psicologia e linguistica cognitiva. In particolare sono stati i lavori di William Brewer e Edward Lichtenstein a percorrere tale linea di sviluppo, spingendo la riflessione di Sternberg riguardante l'interazione fra testo e lettore e fra strutturazione discorsiva e risposte interpretative in direzione di un'analisi maggiormente specifica e 'tecnica' dei meccanismi cognitivi che orientano, e in qualche modo consentono, le esperienze di lettura.<sup>III</sup> Benché di recente lo stesso Sternberg abbia voluto ridimensionare il suo apporto alla causa delle ricerche letterarie, in particolare narrative, di impronta cognitivista (significativi a questo proposito sono due suoi lunghi articoli, *Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes I* e *Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes II*, entrambi datati 2003, nei quali il teorico ripercorre le principali tappe dell'incontro tra studi letterari e studi cognitivi concludendo che i pur significativi risultati ottenuti non sono sufficienti a superare lo scoglio riduzionista nel quale questo approccio inevitabilmente incorre), allo stato attuale il filone cognitivista in ambito letterario gode di un discreto seguito, come è testimoniato dalle numerose pubblicazioni che rientrano nell'ambito della cosiddetta «cognitive narratology».<sup>IV</sup> Il secondo versante della ricezione dell'opera sternberghiana riguarda invece la rinascita avvenuta nel corso dell'ultimo decennio di un acceso confronto proprio sulla questione narratologica, volta in primo luogo a rinnovare concezioni e strumentazioni critiche sorte con la cosiddetta narratologia classica e rimaste da allora pressoché inalterate. In questo rinnovamento, la riflessione dello studioso israeliano, e con essa quella dei principali lavori della scuola di Tel Aviv, si è affermata come una fra le prime proposte critiche in grado di tracciare convincenti percorsi alternativi a quelli semiologici-strutturalisti. Ad oggi la centralità della figura di Sternberg trova conferma tanto nei recenti progetti di ricerca di ampio respiro realizzati attorno alla questione narrativa, tra i quali si sottolineano il seminario «Narratologies contemporaines» istituito nel 2003 dal Centre de recherches sur les arts et le langage dell'EHESS e i numerosi contributi dell'Interdisciplinary Center for Narratology dell'Universität Hamburg raccolti nella collana «Narratologia»

---

III. Cfr. William Brewer, Edward Lichtenstein, *Event Schemas, Story Schemas, and Story Grammars*, in John Long e Alan Baddeley (a cura di), *Attention and Performance IX*, Erlbaum, Hillsdale, 1981, pp.363-379; *Idem*, *Stories Are to Entertain: A Structural-Affect Theory of Stories*, in «Journal of Pragmatics», n. 6, 1982, pp. 473-483.

IV. Per un approfondimento in merito alla cognitive narratology si rimanda ai lavori di David Herman: David Herman, *Narratology as a Cognitive Science*, <http://imageandnarrative.be/narratology/davidherman.htm>, in <http://imageandnarrative.be> (rivista on line di studi narrativi e di narratologia visuale) 2000; *Idem* (a cura di), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, CSLI Publications, Stanford, 2003; *Idem*, *Storytelling and the Sciences of Mind: Cognitive Narratology, Discursive Psychology, and Narratives in Face-to-Face Interaction*, in «Narratives», n.15, f. 3, 2007, pp. 306-34. Un ulteriore sviluppo di questo versante è costituito dalla neuronarratologia, su cui cfr. Stefano Calabrese (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Archetipolibri, Bologna, 2009.

dell'editore De Gruyter,<sup>V</sup> quanto nelle pubblicazioni di singoli studiosi. L'opera di Raphaël Baroni, confluita in due volumi che hanno destato notevole interesse, *La Tension Narrative* e *L'Oeuvre du Temps*, ne offre testimonianza; in questi lavori l'autore si richiama esplicitamente al modello funzionalistico di Sternberg e alle sue riflessioni riguardanti le modalità retoriche di strutturazione narrativa, molte delle quali peraltro espresse nel saggio qui oggetto di presentazione.

La scelta di tradurre un testo a quasi venti anni dalla sua pubblicazione trova dunque la sua prima giustificazione nell'autorevolezza di uno studioso ancora sconosciuto in Italia. La cui opera teorica è rivolta ad argomenti di fondamentale importanza per gli studi di teoria letteraria. Il discorso di *Telling in Time II* infatti, ed è questo lo sguardo con il quale si è scelto di presentarlo in questa sede, è un discorso imprescindibile per la riflessione letteraria in quanto pone con una lucidità difficilmente rilevabile altrove una questione decisiva: il problema cioè dei fondamenti dell'oggetto «narrazione» o, come si comprenderà più avanti, del processo «narrativo». Il testo qui tradotto di fatto si propone come un'interrogazione critica di ordine fondazionistico, volta a rintracciare e istituire le condizioni ultime sulle quali poggerebbe la narrazione e la correlata, ma per niente conseguente, questione metodologica. Di *Telling in Time II*, parte, come si è detto, di una trilogia di testi interamente dedicata all'indagine dello statuto esistenziale del discorso narrativo dal dettato estremamente denso, proviamo ora mettere a fuoco i momenti essenziali. Osserviamo nel dettaglio.

Carattere peculiare dell'argomentazione sternberghiana, tanto più nella sezione del saggio proposta, è il suo procedere in stretto rapporto dialettico con altre linee di ricerca rivolte al medesimo oggetto, in particolare le proposte di Gérard Genette, William Labov e Gerald Prince. Tali proposte vengono intese da Sternberg quali interlocutrici dirette del suo procedimento definitorio per una doppia serie: in primo luogo considerata l'attenzione rivolta da questi studiosi al tema specifico della narrazione minima, concepito come luogo prediletto nell'affrontare il discorso sulle condizioni di esistenza del genere narrativo; secondariamente, in quanto esperienze esemplificative dei principali approcci critici apparsi negli studi letterari e linguistici. Di conseguenza troviamo Gérard Genette assunto come rappresentante di quella narratologia strettamente ancorata alle peculiarità del linguaggio verbale; William Labov quale capofila di concezioni narrative «naturalistiche», che indagano cioè le forme narrative a partire dalla relazione con la soggettività umana e con le sue realizzazioni sociali; Gerald Prince, infine, come esponente di quelle prospettive critiche che hanno cercato di allontanarsi dalle ristrettezze della narratologia classica, allargando il campo di esistenza del 'narrativo' ad una più vasta gamma di mezzi espressivi. L'osservazione delle tre rispettive definizioni giustifica fin dalle primissime pagine la necessità di elaborare un percorso critico a queste alternative: il programma fondazionistico di Sternberg non può attuarsi in un terreno ritenuto eccessivamente ambiguo e privo di una adeguata stabilità teoretica. Genette, infatti, ponendo l'accento sulla «produzione linguistica» che sarebbe necessaria al sorgere di un qualsiasi racconto e vincola l'indagine narrativa a «categorie derivate dalla grammatica del verbo».<sup>VI</sup> Labov e Prince d'altra parte, sembrano ritenere di dover ancorare il genere narrativo in un campo che trascenda quello linguistico. Il primo individua nella sequenzialità temporale una del-

---

V. Per informazioni più dettagliate si consultino i rispettivi siti internet: <http://narratologie.ehess.fr>; [http://www.slm.uni-hamburg.de/berichte03\\_06/ICN.html](http://www.slm.uni-hamburg.de/berichte03_06/ICN.html).

VI. Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, 1972; ed. cons. *Figure III, Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Einaudi, Torino, 1976, p. 83.

le modalità essenziali del narrativo, mentre Prince aggiunge alla definizione di Labov un nesso causale tra gli enunciati ordinati temporalmente. A Sternberg non rimane che concludere che il quadro di riferimento creatosi dalla sovrapposizione di queste tre definizioni risulta fortemente frammentato se non addirittura contraddittorio: l'insieme degli individui «narrativi», poste queste condizioni difficilmente conciliabili, non solo diviene un insieme vuoto e quindi inabitato, ma, usando un'espressione di *Telling in Time*, «inabitabile e difficilmente frequentabile».VII L'assenza di criteri univoci tanto nella definizione dell'autore di *Discorso del Racconto*, quanto in quella dei due studiosi statunitensi, non consente di spingersi oltre una definizione generica del discorso narrativo.

Rimanendo all'interno di questi progetti critici, quindi, non è possibile individuare quello che Sternberg identifica come «il cuore del problema: la narratività nella narrazione e la narrazione nella sua narratività»;VIII ed è proprio in merito alla questione della narratività che si distingue con maggior evidenza la proposta sternberghiana dai numerosi programmi di ricerca, a partire da quelli appena considerati, finalizzati a delineare la specificità della narrazione. Senza entrare nel dettaglio di un termine che solo nella seconda parte di *Telling in Time II* trova una completa ed esauriente chiarificazione, è utile esporre alcune osservazioni riguardanti la narratività così da comprendere la prospettiva con la quale questa nozione viene declinata da Sternberg e di fornirne in questo modo una prima determinazione.

Nel noto *Dizionario di Narratologia* Gerald Prince riferisce il termine «narratività» alla «serie di proprietà caratterizzanti la narrazione»IX mentre in *Narratologia* sostiene che «la narratività dipende dal ricevente e così il suo valore».X La concezione sternberghiana si inserisce in quest'ultima prospettiva assumendone il medesimo sfondo pragmatico: la narratività non è concepita come un fascio di proprietà immanenti alle opere narrative come è stato a lungo ribadito dai pensatori della scuola strutturalista-semiologica,XI bensì è intesa quale procedimento dialogico che si configura certamente in relazione a talune specifiche strutturazioni discorsive, ma che richiede l'interazione del lettore-fruitori affinché possa trovare realizzazione. La narratività può essere pertanto descritta nei termini di una «modalità» che opera a un livello intermedio rispetto alla dimensione testuale e a quella interpretativa dell'opera.

VII. Cfr. *infra* nel testo.

VIII. *Ibidem*.

IX. Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2003; ed. cons. *Dizionario di narratologia*, trad. it. di Annamaria Andreoli, Sansoni, Firenze, 1990, p. 6.

X. Idem, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Mouton, Berlin, 1982, p. 1; ed. cons. *Narratologia: la forma e il funzionamento della narrativa*, trad. it. di Mario Salvadori, Pratiche, Parma 1984, p. 3.

XI. Cfr. Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 1979; ed. cons. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, trad. it. di Paolo Fabbri, Mondadori, Milano, 2007. «Si può chiamare narratività una proprietà data che caratterizza un certo tipo di discorso, e a partire dalla quale si distingueranno i discorsi narrativi da quelli non narrativi». Così Greimas e Courtés caratterizzano la definizione di narratività proposta, tra gli altri, da Genette e Benveniste. Interessante per un certo grado di affinità con la posizione di Sternberg risulta invece la specificazione fornita da Greimas e Courtés relativamente alla loro propria concezione: «Nel nostro progetto semiotico, la narratività generalizzata – liberata dalla interpretazione restrittiva che la voleva legata alle forme figurative dei racconti – è considerata il principio organizzatore di ogni discorso». Non mancano qui di risuonare gli echi dell'analogia (e molto più estesa) questione della letterarietà. Sternberg potrebbe accettare il ruolo di principio organizzativo attribuito alla narratività, ma certamente indagherebbe quali sono i termini e le modalità in gioco nel suo funzionamento, cosa che invece non è approfondita dai due studiosi francesi.

Se l'approccio teoretico dei due studiosi potrebbe apparire analogo – la narratività è definita da entrambi come il modo specifico del discorso narrativo – diversi sono tuttavia i criteri mediante i quali essa viene caratterizzata. Nel caso di Sternberg, infatti, a questa modalità può essere associato l'attributo «retorico» in quanto la sua funzione specifica è individuata nella creazione, a partire da determinati elementi (o, più precisamente, strumenti) discorsivi, di una serie di effetti di ordine emotivo-cognitivo volti a orientare il processo di lettura. Prince, al contrario, adotta sì un approccio pragmatico, ma non ne esplora interamente la portata: infatti, relativamente alle condizioni di esistenza della narratività, ammette la necessità di un criterio temporale (oltre a quello di interezza e alla presenza di una trasformazione interna agli eventi narrati) senza provvedere però a un'adeguata valutazione del ruolo funzionale che esso esercita lungo il processo narrativo, sicché, come dichiara l'autore di *Telling in Time*, «non è affatto chiaro come il tempo, o anche la pratica di raccontare nel tempo» si rapporti con la narratività.<sup>XII</sup>

Eppure, lo studioso statunitense non è l'unico a sottrarsi all'esplorazione del rapporto temporalità-narratività, pur assumendolo come criterio qualificante la narrazione. Se riprendiamo le definizioni osservate poco sopra, risulta ben visibile come queste incorrano in una situazione analoga. Per quale motivo, si chiede difatti Sternberg, occorre inscrivere la narrazione, e con essa la temporalità, nei confini del linguaggio verbale, condizione fondamentale della ricerca genettiana, quando è lo stesso studioso francese a sostenere che «il criterio discriminante appartiene non tanto al mezzo espressivo, quanto invece all'accordo con gli eventi rappresentati»? Perché Labov, pur ammettendo che la narrazione minima consiste in «una sequenza di due proposizioni ordinate temporalmente» aggiunge una serie di requisiti che ottengono l'effetto di ridurre il significato di «narrazione» ad un mero «processo di riconfigurazione di una esperienza passata»?<sup>XIII</sup> In breve, cosa significa assumere tempo e narrazione come aspetti di un medesimo procedimento? Come motivare il vincolo temporalità-narratività senza cadere in definizioni contraddittorie come quelle osservate?

Se questi sono gli interrogativi che muovono la ricerca di *Telling in Time II* è interessante osservare prima ancora delle risposte, le modalità attraverso le quali queste vengono fornite. Sternberg ritiene che i tre modelli presi in considerazione, pur traendo originati da contesti disciplinari differenti e spesso lontani dagli studi letterari *stricto sensu*, come nel caso di Labov, prendano avvio da una medesima fallacia che impedirebbe loro di comprendere o di giustificare la temporalità quale elemento costitutivo dell'universo narrativo e, conseguentemente, di specificare il procedimento narrativo in opposizione ai numerosi altri procedimenti artistici e discorsivi. Significativo è il fatto per cui questo elemento fallace viene individuato da Sternberg non tanto attraverso un'analisi dei caratteri definitivi del termine «narrazione», quanto piuttosto attraverso un'osservazione degli effetti prodotti dalle corrispondenti strumentazioni critiche; effetti che si espliciterebbero in una messa a fuoco distorta dell'oggetto in analisi. Il docente della Tel Aviv University ritiene che il discorso narrativo sarebbe indagato da tali metodologie secondo un approccio polarizzato ora in direzione dei suoi elementi costitutivi, perdendo così di vista la configurazione complessiva dell'opera, (è questo il caso di Genette e Prince e più in generale degli studi di stampo narratologico) ora con una prospettiva di estrema generalità, incapace di cogliere le peculiarità dei singoli aspetti (come avviene invece in Labov). Ciò che viene a mancare in entrambi gli orientamenti è il nesso che lega il singolo elemento

XII. Cfr. *infra* nel testo.

narrativo con l'intero discorsivo cui si riferisce, il principio cioè che, unendo parte e totalità, permette di cogliere la specificità del procedimento narrativo, individuato, come detto, nel termine «narratività».

Per comprendere pienamente una valutazione simile, certamente di notevole interesse teorico in quanto contesta la validità di modelli interpretativi differenti includendoli sotto un denominatore comune, è opportuno uscire brevemente dall'argomentazione di *Telling in Time* e osservare più da vicino le posizioni contestate. Si prenda in esame il caso delle metodologie narratologiche, considerando in particolare le riflessioni sull'ordinamento temporale all'interno di due opere cardine, *Figure III. Discorso del Racconto* e *Storia e Discorso*. Prima di addentrarci nel confronto è utile però rilevare alcune precisazioni dal momento che l'osservazione di questi testi non vuole essere l'ennesima critica alle strumentazioni narratologiche attraverso la messa in discussione dell'impianto semiologico-strutturalista sul quale si sono sviluppate. Osservazioni e contributi in questa direzione hanno caratterizzato gli ultimi due decenni di studi di teoria letteraria e ad oggi il superamento di questo paradigma scientifico, che nemmeno in Sternberg significa un suo completo abbandono, può dirsi concluso. Certo è che la prospettiva di *Telling in Time*, inserita nel solco della tradizione che collega l'antica retorica ai moderni studi di pragmatica linguistica, costituisce di per sé una posizione antitetica rispetto a tale modello. Un siffatto sguardo letterario offre all'analisi un terreno critico inevitabilmente più vasto, conseguenza di un «approccio funzionalistico, diretto», come afferma lo studioso, «tanto ai mezzi quanto ai fini» delle forme discorsive e non già elaborato con l'obiettivo di individuare «elementi dotati di un (dis)valore intrinseco e preparati per l'inserimento in una classificazione». Sicuramente diverso è anche il timbro con il quale tali questioni sono problematizzate: Scrive Chatman: «sulle relazioni fra i due diversi tempi sorgono molti interessanti problemi teorici. Ad esempio [...] quali sono le relazioni fra l'ordine naturale degli eventi della storia e l'ordine della loro rappresentazione tramite il discorso? [...] In che maniera il discorso descrive gli eventi ripetuti?».XIV Sternberg invece amplia il campo d'azione critico volgendo queste domande in direzione delle scelte, degli obiettivi, delle funzioni che informano i legami temporali: «Perché [...] un testo, o le sue connessioni interne, dovrebbero discostarsi dall'ordinamento lineare a tal punto da generare un'anacronia, ora sotto le vesti di una “analessi”, ora di una “prolessi”?»; «Per quale motivo», si chiede lo studioso in un'altra pubblicazione, «l'autore sceglie di distribuire le informazioni (gli eventi della fabula) in modo da deformare la linearità dell'intreccio e di trasformarlo, in un secondo momento, in una corretta cronologia? In breve, perché produce un'ambiguità di senso destinata ad essere presto risolta?»XV Limitarsi a rilevare tali differenze tuttavia non consente di precisare la peculiarità dell'alternativa sternberghiana essendo la matrice pragmatica uno dei tratti comuni delle esperienze post-strutturaliste, ed essendo queste discussioni, come si diceva, non più urgenti nel dibattito contemporaneo. È lo stesso Gerald Prince in un recente intervento a sintetizzare il passaggio dalla narratologia classica a quella post-classica proprio nei termini di un ampliamento delle interrogazioni che muovono le corrispettive attività di ricerca, più che

---

XIV. Seymour Chatman, *Story and discourse*, Cornell University, London, 1978; ed. cons. *Storia e discorso*, trad. it. di Elisabetta Graziosi, Il Saggiatore, Milano, 2003, p. 62.

XV. «Why has the narrative chosen to distribute the information [...] to deform a coherent plot only to reform it into proper chronology at a later stage? In short, why fabricate an ambiguity destined for resolution?». Meir Sternberg, *The Poetics of Biblical Narrative*, Indiana University Press, Indianapolis, 1985, p. 240-241; traduzione mia, come sempre da ora in poi, salvo diversamente indicato.

in una effettiva riconfigurazione della disciplina.<sup>XVI</sup> Il valore del progetto fondazionistico sternberghiano va per certi versi oltre questo mutamento paradigmatico ed investe una dimensione ulteriore che si cercherà ora di descrivere.

Valutiamo ora *Discorso del Racconto* e la fallacia che ha condotto a disconoscere la temporalità dalle condizione di esistenza del discorso narrativo. Senza problematizzare per il momento la coppia storia/discorso, che verrà analizzata più avanti, si leggano le considerazioni iniziali del capitolo genettiano sulle anacronie: «Studiare l'ordine temporale di un racconto significa operare un confronto fra l'ordine di disposizione degli avvenimenti o segmenti temporali nel discorso narrativo e l'ordine di successione che gli stessi avvenimenti o segmenti temporali hanno nella storia».<sup>XVII</sup> È proprio su tale «confronto», in particolare sul modo di intenderlo e di produrlo, che si innesta la differenza che dobbiamo ora rilevare. Tanto Genette quanto Chatman impostano l'analisi di queste relazioni scomponendo le «varie forme della discordanza», le anacronie, al fine di ottenere una precisa gamma terminologica che, come si sostiene in *Storia e Discorso*, «costituisce la base di partenza per ogni discussione aggiornata».<sup>XVIII</sup> Come noto, la strumentazione che si ricava dalla suddivisione delle anacronie, differenziate prima in prolessi e analessi, poi in un frazionamento via via più minuzioso comprendente le coppie omodiegetico/eterodiegetico, completivo/iterativo, aperto/chiuso, dimostra una piena efficacia in sede di analisi testuale sia per il rigore metodologico con il quale tali categorie sono approntate, sia per i precisi risultati che si ottengono dalla loro applicazione. Questi risultati, oggi imprescindibili per qualsiasi attività di indagine narrativa, implicano però una lunga serie di incompletezze: analizzare un testo mediante strumenti quali sono le tabelle classificatorie delle anacronie scinde il racconto, o più correttamente i livelli temporali del racconto, in una sequenza di elementi che si prestano con difficoltà ad una loro visione unitaria, dal momento che manca qualsiasi riferimento al funzionamento comunicativo che consente di «distinguere le forme anacroniche – o cronologiche – “maggiori” da quelle “minori”, quelle “percepibili” da quelle “impercettibili”, quelle “stereotipate” da quelle “innovative” e di comprendere in questo modo l'effettivo rapporto tra la singola porzione temporale e l'intero testuale del quale sono parte».<sup>XIX</sup> Si consideri più nel dettaglio l'analisi dell'ordinamento temporale della *Recherche* compiuta sempre nel testo di Genette.

Ogni segmento testuale dell'opera proustiana è identificato in relazione alla posizione temporale occupata tanto sul livello della storia (diegesi) quanto su quello del discorso (narrazione). Il primo di questi due livelli è individuato con un numero, mentre il secondo con una lettera, sicché la prima azione che compare nel racconto viene rappresentata da Genette con la lettera A e la prima azione della storia con il numero 1. Posta questa relazione, per cui il segmento di apertura del racconto situandosi abbastanza tardi «nella

---

XVI. Cfr. Gerald Prince, *Classical and/or Postclassical Narratology*, in «L'Esprit Créateur», n.48, f. 2, 2008, pp. 115-123.

XVII. Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, trad. it. cit., p. 83.

XVIII. Seymour Chatman, *Story and discourse*, trad. it. cit., p. 63.

XIX. Una critica così rivolta testimonia l'efficacia della confutazione compiuta da Sternberg all'interno del modello metodologico semiologico-strutturalista. Assumendo le medesime premesse, per le quali l'opera letteraria viene concepita come un sistema relazionale e non già come insieme di parti, lo studioso ne evidenzia la contraddittorietà delle conclusioni «Così com'è, questo Strutturalismo antistrutturale si ritorce contro sé stesso. Evita cioè di esprimere in termini generali, contro la propria idea costitutiva di struttura intesa come sistema di relazioni, le forze strutturanti della narrazione e per questo motivo manca, o maneggia in maniera errata, gli elementi compositivi in opera». Cfr. *infra* nel testo.



vita del protagonista [...] quindi ben lontano dall'essere il primo in ordine diegetico», viene fissato nella relazione A5, lo studioso francese dichiara che «la formula di questo inizio è perciò [...]: A5 [B2] C5 [D5' (E2')] F5 [G1] H5 [I4] [J3...]» e che di conseguenza «la *Recherche du temps perdu* s'inaugura con un vasto movimento oscillatorio avanti e indietro a partire da una posizione chiave, strategicamente dominante».XX Una tale formalizzazione ha sicuramente il merito di individuare, come detto, dati estremamente precisi, ma al contempo il demerito di non fornire un'adeguata lettura delle scelte e degli effetti che danno valore ai dati raccolti e, in parallelo, di non consentire la comprensione di questi dati all'interno del procedimento temporale complessivo. Cosa significa, potremmo chiederci infatti leggendo l'analisi genettiana, una discrepanza tra tempo della storia e tempo del discorso tale per cui la narrazione procede secondo una successione lineare (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J) mentre la storia procede mediante un «movimento oscillatorio» (5, 2, 5, 5', 2', 5, 1, 5, 4, 3)? Qual è la condizione che rende possibile effettuare un salto temporale retrospettivo dal segmento A5 a quello immediatamente successivo B2? O ancora, cosa consente alle narrazioni di utilizzare tali procedimenti fin dalla lontanissima *Iliade* che «inaugura la nostra tradizione letteraria»XXI con un inizio *in medias res*? Queste domande, ci dice Sternberg, non troverebbero risposta se si volesse rispondere rimanendo all'interno del modello critico che ha in *Discorso del Racconto* un suo momento essenziale. Ciò che deve essere rilevato per poter rispondere e che al contrario risulta assente dalle indagini di orientamento narratologico è la condizione di possibilità di queste combinazioni temporali; il continuum temporale, vale a dire, che consente la discrepanza tra storia e discorso, tra la serie lineare (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J) e quella oscillatoria (5, 2, 5, 5', 2', 5, 1, 5, 4, 3), e che permette dunque la realizzazione di sequenze discorsive basate su una successione multiforme di «anacronie». Sternberg identifica nella cronologia questa condizione.

Cosa intende tuttavia l'autore di *Telling in Time* con il termine «cronologia»? La risposta, paradossale forse in un testo che si propone di specificare il concetto di narratività attraverso questo termine, non è diversa da quella che fornirebbe il nostro senso comune. Sternberg difatti non elabora in questo saggio, come non ha fatto nemmeno nel precedente *Telling in Time I*, una definizione dettagliata di cronologia, ma si limita ad approfondire la nozione intuitiva che i parlanti posseggono all'interno di un contesto narrativo. La cronologia allora è semplicemente da intendersi come quella tipologia di ordinamento discorsivo che dispone gli eventi in una sequenza temporalmente ordinata e progressiva e connotata da legami di tipo causale. Il vincolo causale, è opportuno sottolinearlo per non avvicinarsi troppo alla fallacia del *post hoc ergo propter hoc*, che comunque non è del tutto eliminabile dall'insieme narrativo, va inteso secondo una duplice declinazione: gli eventi ordinati cronologicamente sono connessi tanto da una causalità efficiente, per cui i fatti narrati prima determinano la realizzazione di quelli successivi, quanto da una causalità finale, che condiziona e orienta gli eventi in rapporto agli obiettivi e alle finalità che innervano le stesse azioni oppure la narrazione in generale. Senza affrontare la questione piuttosto complessa della natura di queste finalità, si sottolinea, come peraltro risulta evidente, che questa concezione cronologica fortemente permeata di un direzionalità teleologica richiama in forma piuttosto diretta la riflessione sul *mythos* contenuta nella *Poetica* di Aristotele. Questo però lo si osserverà tra breve. Se invece spostiamo le osservazioni fornite all'interno del terreno pragmatico e del proposito definitorio che caratterizzano

---

XX. Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, trad. it. cit., p. 93.

XXI. Ivi, p. 84.

L'approccio di Sternberg, possiamo proporre una specificazione ulteriore del termine. Riprendiamo alcune parole dello studioso tratte da un suo recente contributo: «È generando un senso cronologico che una narrazione si qualifica come una produzione di senso. Poiché, se gli eventi che la costituiscono non si dispongono in una linea temporale, la narrazione stessa cessa di esistere».XXII Per accettare questa asserzione, la cronologia deve modificarsi, divenendo da elemento dispensabile dei discorsi narrativi a meccanismo imprescindibile. Gli eventi di un racconto, nel momento stesso in cui vengono creati, vengono disposti in una sequenza discorsiva che mediante l'attribuzione di un ordine causale e temporale, assume i caratteri della narrazione. La cronologia, deliniando una prima caratterizzazione di narratività, è allora la condizione necessaria per lo svolgimento di qualsiasi procedimento narrativo.

Nulla di completamente nuovo, tuttavia. Una tale concezione non rappresenta infatti né un motivo di novità, né tantomeno lo è la rivendicazione della centralità cronologica nel discorso narrativo, sebbene difficilmente sia stata espressa con una simile chiarezza. Per quale motivo allora Sternberg costruisce la riflessione fondazionistica di *Telling in Time* ponendo la cronologia quale condizione necessaria e vincolante all'esistenza di una narrazione? La risposta emerge nelle primissime pagine del saggio: «È una linea sottile quella che separa la negazione dell'esistenza cronologica nella narrazione, dalla negazione del suo valore o della sua efficacia in quanto narrazione». Non vi sono mai state, in altre parole, posizioni, letterarie quanto critiche, apertamente anticronologistiche: la cronologia è sempre stata intesa, seppure con timbri e accenti differenti in base alle epoche storiche e delle correlate concezioni poetiche, in relazione alle rappresentazioni narrative, ma non per questo è sempre stata intesa come condizione necessaria della narratività. Consideriamo ancora *Discorso del racconto*: «Il reperimento e la misura di tali anacronie narrative [...] postulano implicitamente l'esistenza di una specie di grado zero definibile come uno stato di perfetta coincidenza temporale fra racconto e storia. Stato di riferimento più ipotetico che reale».XXIII Se la cronologia è intesa quale modalità caratterizzante il procedimento narrativo, un declassamento di questo tipo non può che condurre a conclusioni parziali e insufficienti. Per di più l'interessante riferimento ad una scala della narratività non viene approfondito da Genette, come anche dai successivi studi narratologici, e tantomeno motivato è quindi il disvalore attribuito alla cronologia.XXIV Dove rintracciare l'origine di tale declassamento per cui si è reso necessario in *Telling in Time II* istituire l'argomentazione sulla narratività prendendo avvio proprio dal recupero della cronologia? Se da un lato è quantomeno doveroso considerare la rivoluzione epistemologica occorsa tra '800 e '900 tale per cui entità quali il tempo, la causalità, e dunque la concezione lineare e sequenziale del tempo, sono state sottoposte a stravolgimenti dirompenti che hanno trovato manifestazione, limitatamente all'ambito letterario, in trattamenti temporali complessi e disarticolati (magistralmente rappresentati in quale capolavoro che è la *Recherche*) e in una correlata strumentazione critica incentrata sulle forme «complesse» del-

---

XXII. «C'est en produisant un sens chronologique qu'un récit est producteur de sens *en tant que* récit. Car si les événements qui le composent ne s'organisent pas sur une ligne du temps la narrativité elle-même disparaît». Meir Sternberg, *La règle de la chronologie: poétique biblique et théorie narrative*, Vox Poetica, <http://www.vox-poetica.org/t/sternberg.html>.

XXIII. Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, trad. it. cit., pp. 83-84.

XXIV. Per un interessante approccio alla questione della narratività, per certi versi analogo alla proposta di Meir Sternberg rimandiamo ai contributi di Marie-Laure Ryan, tra i quali segnaliamo: Marie-Laure Ryan, *The Modes of Narrativity and their Visual Metaphors*, in «Style», n. 26, f. 3, pp. 368-387; Idem, *Semantics, Pragmatics and Narrativity: A Response to David Rudrum*, in «Narrative» n. 14, f. 2, pp. 188-196.

la temporalità, dall'altro lato Sternberg riconduce i motivi di tale esclusione a un elemento comune che ha caratterizzato l'orientamento interpretativo delle esperienze critiche, in primo luogo quella narratologica, interessate al recupero dell'opera cardine di questo ambito di studi: la *Poetica* di Aristotele. È su questa seconda motivazione che si sofferma diffusamente la riflessione di *Telling in Time II*: il fatto per cui «la narrazione cronologica soffre, o deve soffrire, di questa ingiusta discriminazione» è direttamente connesso ad «fraintendimento» del testo aristotelico. Osserviamo nel dettaglio.

Sternberg ritiene che la dicotomia alla base del moderno apparato critico narratologico, quella tra storia e il discorso,<sup>XXV</sup> sia stata costituita forzando e misconoscendo la sua anticipazione fondamentale racchiusa nella coppia aristotelica *holos/mythos*. I due termini sviluppati nella *Poetica* presentano infatti una forte affinità che contrasta in maniera netta il dualismo antitetico sul quale ha preso forma la corrispettiva versione moderna. È pur vero che i due millenni di storia che intercorrono tra queste elaborazioni critiche precludono la possibilità di accostare neutralmente le nozioni: l'impianto semiologico di matrice saussuriana, apertosi in seguito alla tricotomia semiotica di Peirce, sul quale sono state formalizzate le pionieristiche riflessioni di Boris Tomaševkij e quelle ancora precedenti relative alla riflessione retorica sull'*ordo naturalis* e sull'*ordo artificialis*, è sufficientemente lontano da Aristotele da poter precludere la possibilità di un raffronto diretto.<sup>XXVI</sup> Tuttavia una comparazione può essere stabilita decidendo di circoscrivere i termini in esame, in particolare limitando l'attenzione al solo processo di ordinamento che caratterizza e diversifica i due lati della dicotomia e sul quale di fatto si è focalizzato il moderno recupero aristotelico. Accettando una tale scelta interpretativa, lo studioso israeliano si accosta all'analisi della *Poetica* concentrandosi specificatamente sulla correlazione tra *holos/mythos*.<sup>XXVII</sup> Proviamo a sciogliere le linee essenziali di questa lettura.

Nel famosissimo capitolo VII della *Poetica*, Aristotele, dopo aver esposto le questioni relative alla natura delle forme poetiche e aver fornito, nel capitolo VI, la nota definizione di tragedia quale «imitazione di un'azione seria e compiuta»,<sup>XXVIII</sup> si sofferma, e lo farà fino al capitolo XIV, sul *mythos*, progenitore dell'intreccio moderno. La prima determinazione di questo concetto si riferisce al carattere di interezza che esso deve possedere quale condizione discriminante affinché una composizione di fatti poetica si differenzi da

---

XXV. Si precisa che d'ora in poi, limitatamente all'introduzione all'articolo di Sternberg, si userà sempre il termine *discorso* invece che *intreccio* o *racconto* adottando un criterio di economicità. Si sottolinea altresì che il termine che a nostro avviso meglio identifica il *mythos* aristotelico ed il *sjuzet* di Tomaševkij è «intreccio», che ora non verrà utilizzato per mantenere una terminologia quanto più uniforme.

XXVI. Per una riflessione accurata sull'evoluzione dei termini storia e discorso si osservi l'articolo di John Pier *On the Semiotic Parameters of Narrative: A Critique of Story and Discourse*, in Tom Kindt, Hans-Harald Muller (a cura di), *What Is Narratology? Questions and Answers regarding the Status of a Theory*, De Gruyter, Berlin, New York, 2003, pp. 73-98. Per un giudizio approfondito sui caratteri della dicotomia di Tomaševkij abbandonati e perduti nelle più recenti elaborazioni si vedano i lavori di Raphael Baroni, *La Tension Narrative*, Édition du Seuil, Paris, 2007; Idem, *Approches passionnelles et dialogiques de la narrativité*, in «Cahiers de Narratologie», n. 14, 2008. <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=579>.

XXVII. Si sottolinea che la diversità della lettura fornita dallo studioso non origina da rinnovate edizioni critiche del testo aristotelico, né è diretta conseguenza di commenti recenti; l'edizione di riferimento per Sternberg è addirittura quella di S. H. Butcher del 1907, ma nasce piuttosto dal proposito di mostrarne il fraintendimento operato nei lavori narratologici relativo in particolare alla mancanza di attenzione nei confronti dell'aspetto telologico caratterizzante il *mythos*. Interessante per l'affinità di lettura e per le considerazioni sul *mythos*, e più in generale sulla concezione poetica aristotelica, si veda Pierluigi Donini, introduzione a Aristotele, *Poetica*, Einaudi, Torino, 2008.

XXVIII. Aristotele, *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino, 2008, pp. 37-39

una di tipo storico. Questo carattere di interezza è garantito dalla presenza dell'*holos*, o «intero», definito nel capitolo VIII come «ciò che ha un principio, un mezzo e una fine», dove per principio si intende «ciò che non è di necessità dopo altro, mentre dopo di esso qualcosa d'altro per sua natura esiste o viene a essere», mezzo «ciò che è dopo altro e dopo di sé ha altro», fine «ciò che per sua natura necessariamente o per lo più esiste dopo altro e dopo di esso non c'è niente altro».XXIX Dopo la specificazione dell'*holos*, l'argomentazione si sposta sui criteri in base ai quali il concatenamento dei fatti deve produrre un siffatto intero compiuto: i criteri individuati sono la necessità e la verisimiglianza. Limitandoci a considerare il primo, osserviamo come questo si caratterizzi per il fatto di produrre una sequenza di eventi concatenata mediante rapporti di tipo temporale e causale. Come osservato poco sopra, la causalità che informa la sequenza degli eventi dell'*holos* è di tipo finale ed efficiente al tempo stesso. Solamente assumendo la necessità in questa doppia operatività causale si comprende l'accento aristotelico posto sul carattere teleologico delle opere discorsive, ripreso e riattualizzato dallo studioso israeliano.XXX

La necessità quale legge che governa la sequenza azionale realizza dunque una *mimesis* di azioni liberata da tutto ciò che risulterebbe accidentale e inessenziale e, di conseguenza, una disposizione dei fatti fondata su nessi causali: da ciò consegue, in primo luogo, la realizzazione di una configurazione compiuta, giacché, come sostiene Aristotele, «trasposta una parte o eliminata, l'intero ne sia alterato e sconnesso: perché quel che, aggiunto o non aggiunto, non produce alcunché di evidente, non è parte alcuna dell'intero»,XXXI e, in secondo luogo, riprendendo invece un'espressione di *Telling in Time*, «la più forte cronologia possibile».XXXII Con il preciso obiettivo di mettere in rilievo questo ruolo fondamentale giocato dalla cronologia, lo studioso decide di scindere l'argomentazione aristotelica dei capitoli VII e VIII in due momenti distinti: «il primo riguarda il processo di ordinamento dell'intero unitario (*holos*), mentre il secondo si riferisce al processo di disordinamento che conduce all'intreccio (*mythos*)».XXXIII L'*holos* viene in questo modo ritenuto un elemento differente dal *mythos*, benché nel testo aristotelico non si precisi una distinzione così marcata, essendo l'intero un carattere di quest'ultimo più che un suo momento antecedente. Una siffatta lettura consente però di evidenziare meglio i due termini: l'intero è precisato come una configurazione discorsiva dotata di unità e ordinata al fine di disporre gli eventi secondo una sequenzialità cronologica; l'intreccio invece come «una configurazione non più inserita in una sequenza uniforme, bensì in una multi-forme e, idealmente, persino dis-ordinata», nella quale gli eventi vengono disposti in relazione a «specifiche scelte e a bisogni di carattere emotivo».XXXIV

Il principio per il quale si assiste dunque al passaggio dell'intero in intreccio non è più quello cronologico caratterizzante la formazione dell'*holos*, bensì teleologico: sono motivi di ordine emotivo-cognitivo funzionali alla creazione di un *telos*, di un ordito testuale cioè dotato di propositi e finalità, a governare il processo di «intrecciamento» dell'intero. Tanto il *mythos* semplice, dove «il cambiamento» ovvero il passaggio dalla buona alla cattiva

---

XXIX. Aristotele, *Poetica*, cit., pp. 51-52.

XXX. Non è ovviamente possibile in questa sede entrare nel merito di concetti che richiederebbero una chiarificazione approfondita e un richiamo al tessuto concettuale dell'intera riflessione dello Stagirita, per cui rinviamo ancora a Pierluigi Donini, introduzione a Aristotele, *Poetica*, cit, p. XLV.

XXXI. Ivi, p. 59.

XXXII. Cfr. *infra* nel testo.

XXXIII. *Ibidem*.

XXXIV. *Ibidem*.

sorte, o viceversa, che qualifica per Aristotele lo svolgimento delle azioni narrate, «avviene senza rovesciamento o riconoscimento», quanto quello complesso «in cui il cambiamento si ha con un riconoscimento, un rovesciamento, o entrambi» divergono dall'*holos* in modo da garantire alla tragedia il suo fine proprio, la catarsi, che invece non sarebbe assicurata dall'*holos*, «poiché» come sostiene la *Poetica* stessa, «l'imitazione non è soltanto di un'azione compiuta, ma anche di fatti paurosi e pietosi» e «cose più importanti con cui la tragedia seduce l'anima sono parti del racconto, i rovesciamenti e i riconoscimenti».XXXV

È a questo punto dell'argomentazione che Sternberg interrompe la propria ripresa della *Poetica* individuando in essa la prefigurazione dei successivi fraintendimenti. Lo studioso ravvisa infatti un elemento di ambiguità nella formulazione aristotelica della distinzione tra intero e intreccio. Se il *mythos* diverge dall'*holos* spinto dalla necessità di produrre il piacere proprio della tragedia attraverso il riconoscimento ed il rovesciamento, in che modo il *mythos* semplice, che non possiede questi elementi, ma unicamente la sequenza cronologica ricavata dall'*holos*, può pervenire alla catarsi? Quale procedimento teleologico distingue il *mythos* semplice-cronologico dall'intero? Il motivo per cui la configurazione semplice (e cronologica) è solamente enunciata nel testo della *Poetica*, e il suo modo di suscitare pietà e paura nemmeno delineato, è riportato da Sternberg, come la maggior parte dei commentatori della *Poetica*, a un piano più generale del sistema teoretico aristotelico. La particolare concezione morfologica dello Stagirita che intende i processi di sviluppo naturale guidati da un finalismo teso ad una graduale realizzazione della forma in direzione di un grado sempre maggiore di perfezione, si ritrova infatti anche nel caso delle forme artistiche, tanto che nella *Poetica* si assiste a un progressivo restringimento dell'oggetto in esame. Tra le varie forme poetiche citate nel primo capitolo, l'attenzione è presto ridotta alla sola tragedia e in seguito, fra i diversi elementi che contrassegnano le opere tragiche, il solo *mythos* viene indagato diffusamente, solamente però nella sua variante complessa, lasciando del tutto inesplorata la specificità di quella semplice.

Sternberg identifica perciò Aristotele come il primo anti-cronologista che, focalizzandosi esclusivamente sulle configurazioni complesse, non arriva a elaborare una teoria generale del processo di funzionamento dell'intreccio. Tuttavia, questo elemento di incompletezza non va a inficiare l'intero impianto argomentativo dello Stagirita: «delle varie posizioni anti-cronologiche sviluppatasi nel tempo», sostiene lo studioso, «quella aristotelica è [...] la meno irragionevole, se solo la si osserva in rapporto con le altre. Ciò è dovuto alla stretta relazione posta in essere tra i fatti e gli effetti: nella *Poetica*, la disposizione degli eventi è indagata, così come qualsiasi altro elemento, da una prospettiva funzionale («teleologica»), ovvero come un mezzo diretto ad un fine.XXXVI È per questa ragione che *Telling in Time II* rileva un duplice «fraintendimento» nella rilettura novecentesca del *mythos* aristotelico: da una parte, lo slittamento dell'attenzione alla sola complessità, non essendo più retto da un'analoga motivazione teoretica, è rimasto sospeso in uno spazio ambiguo, come dimostrato dalla proliferazione di termini riguardanti l'«ordine» in *Discorso del racconto* (si considerino ad esempio, le coppie analessi/prolessi, ellissi/paralessi, omo-diegetico/eterodiegetico, portata/ampiezza, spesso con ulteriori ramificazioni) che offre all'analisi la sola forma «complessa» senza che l'esclusione di quella «semplice-cronologica» sia motivata; dall'altra, l'insegnamento metodologico più rilevante nella lettura sternberghiana della *Poetica*, la concezione funzionale con la quale vengono indagati

XXXV. Aristotele, *Poetica*, cit., pp. 45, 67.

XXXVI. Cfr. *infra* nel testo.

gli aspetti della tragedia e dell'epica, a partire dalle nozioni di riconoscimento e rovesciamento, fino ad arrivare alla sorpresa, è stato del tutto misconosciuto. È in questo recupero del funzionalismo aristotelico che si specifica la proposta di Sternberg in rapporto alle moderne riletture narratologiche della *Poetica*.

Dopo aver esposto nella prima parte di *Telling in Time II* i principali motivi di critica ai modelli di analisi narrativa e aver recuperato alcuni elementi essenziali del testo aristotelico, lo studioso si concentra diffusamente nell'elaborazione della propria posizione metodologica. La dimensione cronologica e quella teleologica individuate nei paragrafi iniziali di *Telling in Time II* come i procedimenti sequenziali necessari alla realizzazione del discorso narrativo, sono osservati nelle sezioni seguenti dell'articolo in rapporto a tre dinamiche narrative fondamentali: la sorpresa, la suspense e la curiosità. Questi termini, che vantano una discreta tradizione critica essendo stati tematizzati in lavori di autori quali Tzvetan Todorov oppure dello stesso Seymour Chatman nel suo *Storia e Discorso*, connotano più di ogni altro l'opera dello studioso israeliano. La particolarità della declinazione di queste nozioni fornita da Sternberg consiste nel fatto che esse vengono assunte non già quali elementi accessori del genere narrativo, o tutt'al più caratteristici di alcune forme romanzesche (genere poliziesco, giallo), ma come strategie discorsive vincolate alla configurazione temporale delle narrazioni e pertanto intese come modi costitutivi della narratività.

Non ci spingiamo oltre questo brevissimo accenno alla suspense, sorpresa e curiosità, poiché entreremmo nella seconda *Telling in Time II* che ora non ci interessa affrontare. Piuttosto, prima di lasciare spazio alle parole di Sternberg, è opportuno approfondire le considerazioni dello studioso concernenti l'esigenza di riformulare alcuni elementi delle strumentazioni contemporanee di analisi narrativa, così da comprendere con maggiore intensità il valore della sua proposta e al contempo coglierne la differenza rispetto alle metodologie narratologiche.

Nelle pagine precedenti si è notato come l'esplicitazione del carattere di necessità relativo alla presenza della sequenzialità cronologica nel discorso narrativo faccia vacillare non poco la moderna configurazione della coppia aristotelica *holos/mythos*. Proviamo a tracciare un breve parallelo servendoci della riflessione sternberghiana per proporre una riformulazione di questi importanti strumenti interpretativi. Il primo elemento che deve essere rilevato in questo confronto è la dissimmetria che si palesa nell'accostare i termini aristotelici ai corrispettivi concetti narratologici. Se le due coppie mantengono una forte correlazione limitatamente al nesso *mythos*/discorso (intreccio), per i quali è possibile individuare, pur nelle diverse interpretazioni fornite, un rapporto di filiazione diretto, l'accostamento *holos*/storia conserva invece un'affinità meno nitida e, anzi, pressoché assente. La prima sistematizzazione novecentesca di queste nozioni, quella precisata nella *fabula* e nell'intreccio dal saggio *Sjužetnoe postroenie* (*La costruzione dell'intreccio*) di Boris Tomaševskij,<sup>XXXVII</sup> è configurata invece, paradossalmente per come saranno gli esiti successivi, in stretto contatto con quanto descritto nella *Poetica*. La «fabula» dello studioso pietroburghese assume infatti i medesimi tratti dell'*holos*: compiutezza, unitarietà e cronologica, poiché, come si legge nel saggio, «implica non solo il legame temporale, ma anche quello causale; anche un viaggio può essere narrato seguendo un ordine temporale, ma, se si descrivono solo luoghi e fatti, e non le avventure personali del viaggiatore, si tratterà

---

XXXVII. Boris Tomaševskij, *Sjužetnoe postroenie*, 1928; ed. cons. *La costruzione dell'intreccio*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, trad. it. di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino, 1968, pp. 305-350.

di una narrazione senza fabula».XXXVIII Analogamente a quanto afferma Aristotele, è la presenza di un intero che dispone gli eventi in una sequenza causale e temporale, l'*holos* e la fabula, a garantire il criterio di differenziazione del genere narrativo rispetto agli altri generi discorsivi. «Quanto è più debole questo rapporto causale», continua a questo proposito Tomaševskij, «tanto maggiore importanza acquista il legame puramente temporale. Dal romanzo con fabula per indebolimento graduale di quest'ultima, giungiamo fino alla "cronaca" che è una semplice descrizione di ordine temporale».XXXIX Riguardo all'altro polo della dicotomia, l'analogia tra i due autori non viene interrotta: infatti, si legge ancora in *Sjužetnoe postroenie*, «non è sufficiente ideare una serie avvincente di avvenimenti, delimitandoli con un inizio e un termine; bisogna dar loro una *distribuzione*, ordinarli in una costruzione determinata, esporli in modo che le componenti della fabula si trasformino in una composizione letteraria. La distribuzione in costruzione estetica degli avvenimenti nell'opera è chiamata l'*intreccio*».XL L'intreccio, come il *mythos*, non si oppone dunque rigidamente alla fabula; di questa assume la strutturazione unitaria, mentre la concatenazione cronologica sfuma, eventualmente, in favore di ordinamenti temporali di tipi anacronico. Più che sfumare, sarebbe corretto illustrare questo passaggio dalla cronologia all'anacronia nei termini di una sovrapposizione delle forme disordinate su quelle ordinate.

Osserviamo meglio la questione riprendendo le considerazioni di Sternberg esposte in precedenza. La cronologia, dovendo assicurare l'unitarietà dell'opera, rimane il principio sul quale viene a costituirsi l'intrecciamento degli eventi sia nelle disposizioni semplici che in quelle complesse: è questo il senso attribuito in *Telling in Time* al vincolo definitorio narratività/cronologia. Nel caso in cui una narrazione adotti una disposizione semplice degli eventi, ovvero un ordinamento temporalmente e causalmente progressivo, la sequenzialità cronologica è attualizzata direttamente nell'opera; nel caso invece di una disposizione anacronica, i legami cronologici rimangono alla base di quelli disordinati come loro condizione di possibilità e vengono attualizzati solamente con l'intervento del lettore che ricostruisce questi legami al fine di conferire all'opera unità e compiutezza. Non vi è anacronia senza cronologia, direbbe Sternberg: non si dà cioè una successione temporalmente disordinata senza che sia presupposto un correlato processo di riordinamento, senza il quale non sarebbe garantita l'unità logica, causale, temporale del discorso narrato. In altri termini potremmo dire che una configurazione discorsiva fondata su rapporti temporali scissi, disordinati, frammentati e su relazioni causali poco nitide non potrebbe realizzarsi in mancanza di una sequenzialità cronologica, racchiusa nella successione degli eventi oppure inferita dal lettore, che assicuri all'opera quel carattere di unità necessario alla sua comprensione.

Per come sono stati tratteggiati, la fabula e l'intreccio, oltre a conservare una stretta dipendenza con la concezione aristotelica, ricalcano in maniera interessante alcuni aspetti caratteristici dell'*inventio* e della *dispositio* retoriche. È questa un'ulteriore e importante lettura consentita dalla riflessione di Sternberg. Nello specifico, la *fabula* può essere accostata a talune operazioni facenti capo all'*inventio*, mentre l'intreccio a quelle proprie della *dispositio*. Osserviamo nel dettaglio mediante un breve confronto.XLI Il procedimento com-

---

XXXVIII. Ivi, p. 311.

XXXIX. *Ibidem*.

XL. Ivi, p. 314.

XLI. Assumere la corrispondenza fabula/*inventio*, ma soprattutto quella intreccio/*dispositio*, significa rifiutare implicitamente un'altra analogia che ha attraversato largamente i moderni studi sulla narrazio-

positivo che qualifica la fabula e l'*hōlos*, riferendosi alla configurazione di una sequenza unitaria di eventi dotata di un inizio, un mezzo e una fine, caratterizza il discorso narrativo secondo moduli che rimandano alla nota quadripartizione del discorso persuasivo (usualmente suddivisa in inizio, narrazione, argomentazione, conclusione; *principium, narratio, argumentatio, conclusio*) analizzata dai principali trattati latini nell'ambito dell'*inventio*, benché Aristotele li giudicasse come fenomeni della *dispositio*.

Al di là della questione sull'appartenenza a una delle due operazioni della disciplina, certo è che le parti del discorso persuasivo non necessitano dei legami causali e temporali che informano al contrario il discorso narrativo; ciò non significa affermare sbrigativamente però che l'assonanza tra i due generi discorsivi sia unicamente di carattere terminologico. Le suddivisioni di entrambi i discorsi in parti disposte in modo da realizzare un insieme compiuto e unitario rileva quantomeno una medesima tensione all'ordine e all'unità che, se ci spingiamo ancor più in direzione della Retorica, evidenzia dei connotati specifici. L'unitarietà e la compiutezza sono retoricamente proprietà funzionali ad instaurare un rapporto efficace comunicativo, e al contempo affettivo, con l'uditorio; pertanto, spostando la considerazione al campo del discorso narrativo e concependo queste proprietà come sue condizioni necessarie, è possibile intendere l'unità e la compiutezza come obiettivi ai quali il discorso deve tendere per ottenere le finalità prefissate, come termini cioè che consentono al discorso di conseguire un grado di comprensibilità indispensabile per poter organizzare i differenti propositi comunicativi. La ricerca dell'unità diviene allora un problema di efficacia, di opportunità via via differenti, di strategie comunicative: tutti motivi questi che troviamo con ancor più chiarezza all'interno dell'altra relazione; quella tra intreccio e *dispositio*.

L'intreccio infatti, tanto nella definizione di Sternberg di processo di disordinamento della fabula mediante criteri di ordine emotivo-cognitivo, quanto nella versione di Tomaševskij dove è individuato come «distribuzione in costruzione estetica degli avvenimenti nell'opera», è accostabile «all'utile distribuzione di argomenti e parti nei luoghi opportuni» con la quale Quintiliano nel suo *De institutione oratoria* caratterizza la *dispositio*.<sup>XLII</sup> La seconda delle operazioni retoriche, che precisamente si riferisce sia alla disposizione degli argomenti all'interno delle quattro parti del discorso, sia alla disposizione delle parole nel formulare le idee, muove dal principio per cui l'ordine di successione degli argomenti costituisce un elemento fondamentale nel conseguimento dell'efficacia comunicativa: cambiare l'ordine di esposizione dei contenuti di un discorso, analogamente a cambiare l'ordine di successione degli eventi nell'intreccio, è sempre il risultato di un cambiamento delle scelte comunicative e dunque degli effetti di ascolto o di lettura da produrre. Se accettiamo il parallelo, il processo di ordinamento proprio dell'intreccio è da intendersi come un procedimento dialogico teso a condizionare e orientare la lettura dell'opera narrativa al fine di creare particolari effetti «di ordine emotivo-cognitivo».<sup>XLIII</sup>

ne, ovvero quella tra fabula e *ordo naturalis* e tra intreccio e *ordo artificialis*. Il motivo è presto detto: come esplicitato in *Sjužetnoe postroenie* e rimarcato da Sternberg, la fabula non è il momento antitetico dell'intreccio né tantomeno una mera successione cronologica degli eventi, ma la condizione di possibilità di esso in quanto ne garantisce il carattere di compiutezza. La sequenzialità cronologica della fabula appartiene ai due modi di ordinamento, non già a quello naturale. Potremmo allora dire che i due generi di disposizione retorica sono operazioni di ordinamento proprie dell'intreccio, finalizzati entrambi a specifici obiettivi comunicativi.

XLII. Marcus Fabius Quintilianus, *L'istituzione Oratoria*, a cura di Rino Faranda e Piero Pecchiura, 2 voll., UTET, Torino, 1968, VIII, 1, 1.

XLIII. Cfr. *infra* nel testo.



Alla luce di quanto brevemente osservato, sembrerebbe lecito sostenere la validità dell'analogia proposta, pur mantenendo la diversità degli ambiti di applicazione. Occorre però evidenziare che un'assonanza di questo tipo, fondata in primo luogo sulla conformità delle operazioni retoriche con quelle narrative, implica necessariamente una corrispondenza più generale. È infatti un medesimo approccio pragmatico, precisato in entrambi nella centralità conferita ai risultati e agli effetti prodotti dall'interazione tra testo e lettore, tra discorso e uditorio, che rende possibile questa corrispondenza e che consente di estenderla in una direzione ancor più marcata, pensando il discorso narrativo come un momento specifico del discorso persuasivo. Nel momento in cui le produzioni discorsive assumono questa prospettiva, anche le produzioni narrative, sono allora da intendersi quali dispositivi dialogici funzionanti per raggiungere precise finalità, siano esse di carattere emotivo, estetico, sociale, ideologico, oppure obiettivi vincolati al percorso di lettura e che terminano con esso.<sup>XLIV</sup>

In questo modo, i presupposti fondanti gli antichi studi di retorica (e ovviamente quelli relativi al suo recupero novecentesco), condizionare e persuadere l'uditorio, «scoprire e spiegare le regole del gioco comunicativo», come ricorda Bice Mortara Garavelli,<sup>XLV</sup> si applicano ugualmente agli studi narrativi: questo è il senso profondo dell'analogia e questo è lo sguardo attraverso il quale si dispiega già il modello pre-narratologico del formalista russo. Emblematiche sono a questo proposito le frasi di apertura che delineano i principi guida del suo celebre saggio:

Nella scelta del tema ha notevole importanza il modo in cui reagirà ad esso il lettore. [...] Ma scegliere un tema interessante non basta; è necessario mantenerlo vivo, stimolare l'attenzione del lettore. L'interesse è ciò che attira, l'attenzione ciò che avvince. Le emozioni sono il mezzo principale per mantenere viva l'attenzione nei confronti dell'opera che le suscita. Non è sufficiente registrare le fasi di movimenti rivoluzionari col tono freddo del relatore; bisogna che il lettore se ne faccia partecipe, ne provi indignazione, gioia, turbamento. In questo modo l'opera diventa attuale nel senso esatto del termine, poiché agisce sul suo pubblico evocando in esso emozioni che ne orientano gli impulsi. [...] Il lettore deve essere orientato nella sua partecipazione affettiva e nelle sue emozioni». <sup>XLVI</sup>

Ed è lo stesso sguardo che guida l'orientamento metodologico di Meir Sternberg:

In altre parole, intendo mettere in luce il dovere, e certamente il diritto, dello studioso (insieme a quello dell'artista) di rivolgere il proprio interesse ai mezzi partendo dai fini, di approntare classificazioni e di affrontare la dimensione teleologica muovendo dalle realizzazioni concrete della narrazione [...] Occorre, vale a dire, un piano teleologico in grado di precisare un senso specifico che spieghi con esattezza quali siano gli strumenti diversi che producono effettivamente situazioni differenti, quali regolarità o disordini siano da ritenere davvero tali, quali corrispondenze debbano essere confermate qualora venissero esaminate alla luce del rapporto raccontare-leggere. <sup>XLVII</sup>

---

XLIV. Nella seconda parte di *Telling in Time II*, come anche in altre opere di Sternberg (*Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978; Idem, *The Poetics of Biblical Narrative*, Indiana University Press, Indianapolis, 1985) l'attenzione si concentrerà sull'analisi di queste spinte propulsive, nominate suspense, curiosità, sorpresa, che modulano il percorso di lettura.

XLV. Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, 1989; ed. cons. Bompiani, Milano, 2006<sup>10</sup>, p. 10.

XLVI. Boris Tomaševskij, *Sjužetnoe postroenie*, trad. it. cit., pp. 310- 314.

XLVII. Cfr. *infra* nel testo.

Cosa è accaduto, è la domanda che risuona costantemente in *Telling in Time II*, alla carica retorica e al carattere teleologico racchiusi nella fabula di Tomaševskij ed esplicitati da Sternberg nella correlazione aristotelica *holos/mythos*, durante il loro passaggio alla narrazione moderna? Abbiamo in parte risposto a questo interrogativo nelle pagine precedenti. Proviamo a riassumere le considerazioni emerse chiudendo in questo modo l'introduzione al saggio sternberghiano.

Come è noto, gli studi narratologici hanno innestato questa dicotomia sui due lati del segno saussuriano, significato e significante, sicché si è proposto «di chiamare storia il significato o contenuto narrativo» e «racconto propriamente detto il significante, enunciato, discorso o testo narrativo stesso».XLVIII «In parole semplici», come puntualizza Chatman, «la storia è ciò che viene rappresentato in una narrativa, il discorso il come».XLIX Poste queste condizioni; si rende necessario distinguere un «ordine di disposizione degli avvenimenti o dei segmenti temporali nel discorso narrativo» e un «ordine di successione che gli stessi eventi hanno nella storia».L Chatman ben evidenzia che la «funzione» di questo discrimine «è sottolineare o attenuare certi eventi della storia, interpretarne alcuni e lasciarne altri alla inferenza, rappresentare o raccontare, commentare o tacere, mettere a fuoco questo o quell'aspetto di un evento o di un personaggio».LI Nulla in merito alla linea di demarcazione tra storia e discorso è però rilevato dallo studioso statunitense, come anche dall'intera tradizione di studi narratologici, che vada al di là di queste brevi considerazioni o che si allontani dalla questione dell'opposizione segnica. La linea di confine tra le due nozioni, ricalcando il dualismo saussuriano tra piano del contenuto e piano dell'espressione, tra livello del come e livello del cosa, non è in grado di assumere e spiegare una terza e fondamentale dimensione: la dimensione del perché, dei propositi, delle finalità che sono alla base della scissione tra storia e discorso.

Questo è l'aspetto critico fondamentale individuato da *Telling in Time*. Come si è osservato in precedenza, la mancanza di questo piano comune, indispensabile per poter istituire il rapporto tra i due livelli strutturanti l'opera narrativa, preclude la possibilità di comprenderne il «funzionamento», di valutarne la relazione con l'attività di lettura, di rispondere cioè a domande imprescindibili per un'analisi critica che possa dirsi esaustiva: cosa rende possibile il disordinamento temporale del discorso? Secondo quali principi e per quali motivi l'intreccio «può osservare», come si sottolinea ancora in *Storia e Discorso*, «la sequenza cronologica o distorcerla, usando messaggeri o flashback e così via»?LII Cosa comporta, in breve, la differenza relativa all'ordinamento dei due livelli? Solamente uscendo dal sistema narratologico, ci insegna Sternberg, si potranno elaborare risposte adeguate a tali quesiti; questa è la direzione nella quale lo studioso ha formulato la sua proposta critica e metodologica. Se ne accettiamo allora la validità e l'efficacia del proposito fondante – la temporalità intesa quale modalità necessaria della narritività – ecco che la ricerca del piano comune sul quale far dialogare la storia e il discorso trova una soluzione: è nella cronologia, concepita come quel procedimento che «narrativizza» – secondo una voce verbale fortemente connotata in *Telling in Time II* – gli eventi disponendoli in una sequenza temporale progressiva e dotandoli di rapporti causali (efficienti e finali, lo ricordiamo), che si realizza la linea che divide i due lati dicotomici. Produrre un intero

---

XLVIII. Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, trad. it. cit., p. 77.

XLIX. Seymour Chatman, *Story and discourse*, trad. it. cit., p. 15.

L. Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, trad. it. cit., p. 83.

LI. Seymour Chatman, *Story and discourse*, trad. it. cit., p. 41.

LII. *Ibidem*.

compiuto, dotare la narrazione di una direzionalità teleologica, questo è il senso della cronologia recuperato da Sternberg.

In conclusione e alla luce di quanto si è osservato in queste pagine, possiamo proporre una riformulazione della questione aggiungendo alle definizioni correnti alcune determinazioni fondamentali. La storia dunque, intesa tanto in relazione all'*holos* o alla fabula, quanto nella lettura narratologica che la riferisce al piano del contenuto, alla ricostruzione «dei legami logici e naturali» degli eventi esposti nel discorso,<sup>LIII</sup> è da definirsi da un lato come la condizione necessaria del discorso, dall'altro come il piano sequenziale cronologico inferito dal lettore che rende possibile la comprensione nell'ordinamento complesso e disarticolato del discorso. La cronologia che qualifica la storia, in altri termini, non è una proprietà immanente all'opera, ma è, pragmaticamente, la modalità costitutiva e specifica della narritività nella misura in cui produce una configurazione dotata di senso, una configurazione discorsiva, cioè, in grado di essere compresa. Il discorso (o intreccio oppure genetianamente «racconto») diviene così, secondo l'accezione originaria che si è trovata in Aristotele e in Tomaševskij, il processo di intrecciamento della storia diretto a instaurare un rapporto «emotivo-cognitivo» con il lettore. Questo cambiamento che investe il criterio di valutazione del discorso, non più limitato al suo carattere semiologico, bensì implicante un livello di tipo teleologico, benché possa apparire solamente un'innocua alterazione, comporta significative conseguenze, già sottolineate implicitamente lungo queste pagine: da una parte consente infatti di gettare nuova luce sull'indagine degli elementi narrativi strettamente dipendenti dal discorso, quale è ad esempio il disordinamento temporale oppure l'intricata questione del punto di vista e della voce narrante, essendo intesi come strategie discorsive dirette alla produzione di specifici effetti; dall'altra, permette di sviluppare un percorso critico capace di cogliere in profondità le dinamiche alla base dei processi narrativi e di fornire risposte fondate alle importanti questioni relative al legame affettivo (cioè cognitivo ed emotivo) con il quale ci accostiamo alle narrazioni.

Sono questi gli insegnamenti e le valutazioni che si traggono dalla lettura della prima parte di *Telling in Time II*, e che hanno consentito a Sternberg, di tracciare un apprezzabile percorso all'interno degli studi narrativi, e alla narratologia di trovare nuovi orizzonti critici verso i quali indirizzare le proprie ricerche. Certamente non mancano elementi di criticità nella proposta dello studioso che, a dire il vero, sono stati volutamente messi in disparte. Un modello critico e metodologico come quello avanzato dal professore della Tel Aviv University probabilmente risulta incapace di raggiungere la precisione analitica consentita invece dalle strumentazioni elaborate dalla narratologia classica; a fronte di questa manchevolezza, da valutare comunque analizzando l'intera opera critica dello studioso, vi sono però gli innumerevoli vantaggi che si spera siano emersi in queste brevi pagine.

### Nota di traduzione

Si traducono di seguito, da Meir Sternberg, *Telling in Time II: Chronology, Teleology, Narrativity*, «Poetics Today», n. 13, f. 3, 1992, pp. 463-541, i paragrafi corrispondenti alle pp. 463-492. Il testo è tradotto e pubblicato con il permesso dell'editore.

Tutti gli interventi fra parentesi quadre sono del traduttore.

LIII. *Ibidem*.

## Raccontare nel Tempo (II): Cronologia, Teleologia, Narratività

Meir Sternberg

Ebbene sì, il romanzo racconta una storia  
E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*

Nell'accingermi ad analizzare la struttura delle opere di finzione, mi sento in obbligo di confessare al lettore che non ho una definizione per la novella  
Viktor Šklovskij, *La struttura della novella e del romanzo*

### 1. Che fine avrà fatto la narratività? Ragioni e ragionamenti intorno all'ordinamento temporale

Una poesia, come insegna Coleridge, concilia i piaceri dell'intero con quelli posti nelle singole parti del componimento. Lasciando da parte la questione dei piaceri, il presente lavoro si propone di raggiungere un equilibrio analogo nel rapporto tra parti e intero, argomento estremamente significativo ora che nell'approccio alla temporalità narrativa stiamo volgendo da una trattazione empirica a una cogenza logica e teleologica. Tale svolta – che consente di accostarci al cuore del problema – la narratività nella narrazione e la narrazione nella propria narratività (*narrativity in narrative, narrative in its narrativity*) – implica uno spostamento del centro di interesse all'interno degli studi narrativi, pur in una prospettiva di continuità. Questo scarto si è reso necessario dopo un'attività di indagine compiuta intorno alle ragioni essenziali (come anche ai motivi contingenti) che hanno condotto i teorici all'esclusione della pratica cronologica dal dominio narrativo, indagine le cui conclusioni hanno confermato tale diffuso disinteresse. È una linea sottile infatti che separa la negazione della esistenza della cronologia nella narrazione dalla negazione del suo valore o della sua efficacia in quanto narrazione: quest'ultima svalutazione, di tipo normativo, conferma e persino radicalizza la precedente, di tipo invece quantitativo (chi, verrebbe da chiedersi, fatta eccezione per colui che non conosce niente di più importante, si farebbe carico di una cosa di così poco valore come l'icona del tempo dell'orologio?). Questa linea però, e dunque anche il nostro attraversarla, produce una differenza, se non altro perché l'esigenza di chiarezza al riguardo porta in primo piano ragioni e ragionamenti: l'illustrazione, in altre parole, degli argomenti a favore del disordine (*disorder*) e/o contro l'ordine (*order*) che in apparenza dovrebbero spiegare gli elementi del processo compositivo (*composition*) – incluse le relative frequenze – o di ciò che è ritenuto tale. Laddove un approccio riconosce le diversità del terreno di ricerca, non importa quanto parzialmente, è per lo meno possibile farsi qualche idea sui motivi per cui la narrazione cronologica soffre, o deve soffrire, di questa ingiusta discriminazione.

Perché, invero, si palesa una tale avversione? La ragione più convincente a questo interrogativo sarebbe, certo, relativa al genere e perciò assoluta: raccontare seguendo un ordine cronologico (*chronological telling*) (analogamente a eseguire un ritratto o a svolgere un sillogismo) non qualifica, per definizione, una narrazione. La seconda ragione, meno categorica e più accettabile, benché quasi equivalente alla prima, vorrebbe che tale modo di raccontare fosse collocato nelle ultime posizioni di una ipotetica classifica della narra-

tività: a renderlo una narrazione debole sarebbe proprio la forma della sua sequenza temporale (*time sequence*), e non una qualche norma, artistica o ideologica, che danneggerebbe la forza puramente descrittiva del giudizio, inteso come asserzione universale. Queste due linee argomentative, tuttavia, lungi entrambe dall'essere dimostrate, non sono neppure state ancora ufficialmente proposte. È accaduto piuttosto il contrario, come si evince dall'assonanza che accomuna le seguenti definizioni contrastanti di «narrazione minima»:¹

1. [Il termine «narrazione» traduce l'inglese «narrative», diversamente da quanto accade nella traduzione del saggio di John Pier *Narrative Configurations*, dove Alessandra Diazzi preferisce il termine «racconto». Questa scelta traduttiva, non priva di una certa problematicità, si è resa necessaria in relazione ad una serie di argomenti che si provvederanno ora ad illustrare. In ambito narratologico l'inglese «narrative» è stato comunemente assunto quale controparte del termine francese «récit» che, come noto, identifica l'oggetto fondamentale della disciplina riferendosi, secondo la definizione largamente accettata, a quel prodotto discorsivo nel quale si precisa tanto il livello del contenuto, la «storia», quanto il livello dell'espressione, il «discorso». Questa correlazione è posta alla base dei principali lavori di area angloamericana concernenti la questione narrativa. Se le traduzioni dei fondamentali contributi di Genette, *Figures III, Discours du récit* e *Nouveau discours du récit*, sono stati pubblicati rispettivamente con i titoli *Narrative Discourse* e *Narrative Discourse revisited*, dai quali si evince in maniera piuttosto immediata la corrispondenza récit-narrative, la medesima scelta traduttiva è mantenuta da Price nel suo *A dictionary of narratology* e da Chatman in *Story and Discourse*. Spostandoci ora la panorama di studi italiano osserviamo che l'equazione récit-narrative trova la propria equivalenza in quella récit-racconto. Così è stato codificato nelle traduzioni dei lavori di Genette, *Figure III, Discorso del racconto* e *Nuovo discorso del racconto*, e così è poi entrato nella terminologia di analisi narrative. Tra i diversi manuali di teoria letteraria dove questa corrispondenza è motivata, rimandiamo, a titolo di esempio, a *Elementi di teoria letteraria* di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo. La scelta di adottare il termine «narrazione» in luogo di «racconto» si discosta dunque da un'affermata tradizione di studi e pertanto richiede l'esposizione di motivazioni che sappiano rendere conto tanto del sistema terminologico in uso nella narratologia quanto della proposta critica di Meir Sternberg. La prima di queste ragioni si riferisce al fatto che optando per il termine «narrazione» sono evitabili taluni problemi di confusioni semantica. Come è noto infatti, in *Figures III, Discours du récit* Genette differenzia tre significati di «racconto» («récit»): racconto come enunciato narrativo; racconto come contenuto di avvenimenti dell'enunciato narrativo e racconto come enunciazione narrativa. Solo al primo di questi significati lo studioso attribuisce il termine «racconto», che in questo modo va a qualificare il livello dell'espressione nella dicotomia che forma con il livello de contenuto; il secondo significato invece è appunto identificato con la nozione di «storia», mentre il terzo con quella di «narrazione», designando l'atto di narrare. Altri studiosi tuttavia hanno determinato la medesima opposizione espressione-contenuto delle produzioni narrative con la coppia storia/discorso (Chatman in «story» e «discourse»; Todorov in «histoire» e «discours») andando in questo modo a configurare un quadro di riferimento terminologico alquanto confusionario. A cosa si riferisce il termine «racconto»? All'ambito dell'espressione nell'opposizione con la storia, oppure al discorso narrativo stesso? A questa varietà di termini sinonimici, che per questioni di economicità sono stati solo accennati quelli maggiormente in uso, va aggiunto un altro elemento di ambiguità nel riferimento: nelle diverse traduzioni dell'inglese «narrative» spesso si sono scelti termini diversi da «racconto», pur mantenendo una rigida corrispondenza con il francese «récit». È questo il caso della versione italiana di *Story and Discourse* di Seymour Chatman, nella quale il «narrative», posto a denotare il prodotto discorsivo che racchiude storia e discorso, con la poco felice nozione di «narrativa», termine che rimanda più al genere discorsivo che all'oggetto narratologico. Osservate queste condizioni, se abbandoniamo il termine «racconto» in favore di «narrazione», tanto il «racconto» di Genette, quanto il «discorso» di Chatman e Todorov, possono liberamente assumere il loro significato senza incorrere in problemi di omonimia. Ciononostante «narrazione» andrebbe a sovrapporsi al terzo significato attribuito da Genette a récit: «l'atto del narrare preso in sé stesso». Per evitare una tale sovrapposizione che andrebbe ad indebolire la correlazione «narrative»/«narrazione», giacché il significato sarebbe limitato alla sola azione della produzione discorsiva e non alla dimensione del risultato di tale attività, occorre

We define narrative as one method of recapitulating past experience by matching a verbal sequence of clauses to the sequence of events which (it is inferred) actually occurred [...]. With this conception of narrative, we can define a minimal narrative as a sequence of two clauses which are tempo-rally ordered: that is, a change in their order will result in a change in the temporal sequence of the original semantic interpretation.<sup>2</sup>

Since any narrative, even one as extensive and complex as the Recherche du temps perdu, is a linguistic production undertaking to tell of one or several events, it is perhaps legitimate to treat it as the development-monstrous, if you will-given to a verbal form, in the grammatical sense of the term. I walk, Pierre has come are for me minimal forms of narrative, and inversely the Odyssey or the Recherche is only, in a certain way, an amplification (in the rhetorical sense) of statements such as Ulysses comes home to Ithaca or Marcel becomes a writer. This perhaps authorizes us to organize, or at any rate to formulate, the problems of analyzing narrative discourse according to categories [i.e., tense, mood, voice] borrowed from the grammar of verbs.<sup>3</sup>

A minimal story consists of three conjoined events [e.g., He was unhappy, then he met a woman, then, as a result, he was happy]. The first and third events are stative, the second is active. Furthermore, the third event is the inverse of the first. Finally, the three events

far riferimento alla riflessione generale di Sternberg e più nello specifico al lavoro definitorio compiuto in questo saggio. Il concetto di «narrative» è infatti indagato e definito non tanto nei termini di un prodotto discorsivo, come invece avviene nei lavori di impostazione semiologica-strutturalista, bensì in quelli di un processo dialogico; non tanto come oggetto dotato di elementi e funzioni, ma come procedimento dinamico i cui fattori entrano in gioco al fine di relazionarsi e di modulare il percorso interpretativo. «Narrative» si riferisce pertanto ad uno «scambio contestuale», come ben sottolinea Prince, studioso la cui prospettiva critica si avvicina a quella sternberghina. Se si accettasse la correlazione «narrative»/«racconto», oltre che a perdere efficacia e intensità il riferimento al carattere dinamico e processuale esplicitato da Sternberg, che invece sarebbe garantito dal termine narrazione posto il suo campo semantico più vasto e maggiormente vincolato alla sfera dell'attività e dell'agire, la riflessione definitoria ed il procedimento fondazionario di *Telling in Time* risulterebbero meno nitidi e soprattutto verrebbero assunti in continuità con le concezioni e la metodologia della narratologia classica, rispetto alle quali invece qui si propone una differenza specifica. Per queste ragioni si ritiene il termine «narrazione» maggiormente adatto a riferire il concetto di «narrative» in uso nel testo di Sternberg].

2. William Labov, *Language in the Inner City*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1972, pp. 354-396 [«Definiamo la narrazione come un metodo di rendere conto (*recapitulating*) dell'esperienza passata mediante l'abbinamento (*matching*) di una sequenza verbale di proposizioni con una sequenza di eventi (che si inferiscono come) realmente (*actually*) (o presumibilmente) accaduti [...]. Sulla base di questa concezione della narrazione, possiamo definire una "narrazione minima" come una sequenza di due proposizioni *ordinate temporalmente*: ciò equivale a dire che una modifica del loro ordine implicherà un cambiamento della successione temporale dell'interpretazione semantica originaria»].

3. Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, Édition du Seuil, Paris, 1972 [«Dato che qualsiasi racconto – anche uno tanto esteso e complesso come *La recherche du temps perdu* – è una produzione linguistica che si propone di narrare uno o più avvenimenti, riesce forse legittimo trattarlo come lo sviluppo (mostruoso finché si vuole) di una forma verbale, nel senso grammaticale del termine: l'espansione di un verbo. *Io cammino, Pietro è venuto*, a mio parere sono forme minimali di racconto, e inversamente l'*Odissea* o la *Recherche* si limitano in fondo ad amplificare (in senso retorico) enunciati quali *Ulisse torna ad Itaca* oppure *Marcel diventa scrittore*. Tale argomento ci autorizza forse a organizzare, o almeno a formulare, i problemi dell'analisi del discorso narrativo secondo categorie derivate dalla grammatica del verbo [...] quali il *tempo* [...], i *modi* [...], la *voce*». *Figure III, Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Einaudi, Torino, 1976, p. 83]; cfr. Idem, *Nouveau discours du récit*, Édition du Seuil, Paris, 1983 [*Nuovo discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Einaudi, Torino, 1987, pp. 12-13].

are conjoined by the three conjunctive features in such a way that (a) the first event precedes the second in time and the second precedes the third, and (b) the second event causes the third.<sup>4</sup>

Il primo punto rilevante, troppo spesso minimizzato e quasi mai indagato in rapporto alla questione della temporalità, è la mancanza di una definizione condivisa di narrazione. Le tre descrizioni riportate differiscono profondamente sia riguardo al significato sia riguardo al senso del termine in analisi. Relativamente al significato, queste definizioni si dispongono secondo una scala ascendente in base all'ampiezza del loro spettro referenziale (e ho semplificato l'immagine trascurando per il momento ulteriori varianti). William Labov riferisce il termine «narrazione» a una sottoclasse del genere autobiografico, identificandola «one method of recapitulating past experience» del parlante.<sup>5</sup> Gérard Genette denota con il medesimo termine ogni resoconto di eventi mediante il linguaggio verbale (*all telling events in language*). Per Gerald Price invece, così come per Aristotele, per Seymour Chatman, e similmente per me, il significato è da estendersi a ogni mezzo comunicativo: «language, film, pantomime, and so on».<sup>6</sup> Dalla situazione qui delineata si evince, pertanto, che l'estensione ufficiale del significato di «narrazione», e con esso della disciplina ad essa relativa, spazia dal ristretto e idiosincratico campo della sociolinguistica, attraverso quello tradizionale degli studi letterari, agli studi intersemiotici.

Spostando ora l'attenzione al senso, ovvero alle caratteristiche proprie di tutto ciò che si identifica col termine «narrazione», osserviamo una situazione analoga, sebbene non completamente identica, a quella appena illustrata. Affinché possa trovare applicazione la definizione di Labov, che intende la «narrazione» come un «processo di rendiconto di una esperienza passata», occorre siano soddisfatte una serie di condizioni: «l'abbinamento di una sequenza verbale di proposizioni» – almeno due – a «una sequenza di eventi (che si inferiscono come) realmente (o presumibilmente) accaduti» nell'esperienza personale di colui che effettua tale rendiconto orale. Una volta individuati tali caratteri della narritività, quest'ultima si precisa come un insieme di condizioni minime e necessarie: un medium (linguaggio), un canale (discorso orale, espresso all'interno di un contesto comunicativo), un valore di verità (fattualità), un'ampiezza minima (a partire da una doppia sequenza proposizione-evento), una modalità narrativa (autobiografica o «in prima persona»), un centro di interesse (l'io narrante si sdoppia nell'io che esperisce – o eroe), e infine un ordine temporale («abbinato» con quello verbale). Genette invece, con la sua più vasta gamma di esempi, abbassa la soglia dell'inclusione; un gesto certamente prevedibile, il suo, ma non per l'essenzialità con la quale caratterizza la definizione minima: «una produzione linguistica che assume la relazione di uno o più avvenimenti», che riduce così la narrazione minimale a un singolo enunciato (*Io cammino, Pietro è venuto*).

Prince, a sua volta, rifiuta in maniera piuttosto singolare il principio di proporzionalità inversa tra senso e significato. La sua definizione di «storia minima», finora la più vasta e

4. Gerald Prince, *A grammar of stories*, Mouton, The Hague, 1973, p. 31[«Una storia minima (*minimal story*) è costituita da tre eventi congiunti (per es. “Egli era triste, poi incontrò una donna, allora, come risultato, era felice”). Il primo e il terzo evento sono stativi (*stative*), il secondo è attivo (*active*). Inoltre il terzo evento è l'opposto del primo. Infine, i tre eventi sono collegati da caratteristiche connettive tali per cui (a) il primo evento precede nel tempo il secondo ed il secondo precede il terzo, e (b) il secondo evento è causa del terzo»]; cfr. Idem, *A dictionary of narratology*, University of Nebraska Press, London, 1987, p. 53 [*Dizionario di narratologia*, trad. it. di Annamaria Andreoli, Sansoni, Firenze, 1990, p.107].

5. William Labov, cit., p. 359 [«solo come un metodo di riconfigurazione dell'esperienza passata»].

6. Gerald Prince, *A grammar of stories*, cit., p. 12 [«linguaggio, verbale, filmico, mimico, e altri ancora»].

comprensiva in rapporto ai mezzi espressivi, necessita almeno «di tre eventi collegati», e questo triplice legame si ricollega al principio dell'intero aristotelico (*Aristotelian standard of wholeness*) intendendolo al suo massimo grado: un cambiamento crono-logico della sorte da un estremo (ad es. «l'infelicità») all'altro (ad es. «la felicità»).<sup>7</sup> Ancora più singolare appare il tentativo di Prince di distinguere il concetto di «storia minima» da quello di «narrazione minima» (*story and narrative minimum*), dal momento che tanto il punto nodale quanto il criterio della distinzione rimangono indefiniti in ogni sua trattazione del tema. In *Narratology*, ad esempio, incontriamo dapprima «narrative [...] defined as the representation of real or fictive events and situations in a time sequence»; definizione che si avvicina a quella minima, «di uno o più avvenimenti», fornita da Genette.<sup>8</sup> Qualche pagina più avanti è proposta una ridefinizione della narrazione dove questa è caratterizzata come «the representation of at least two real or fictive events or situations in a time sequence, neither of which presupposes or entails the other», un passo ora verso la posizione di Labov.<sup>9</sup> Procedendo nel testo, però, la grammatica narrativa qualifica «il nocciolo narrativo» (*the kernel narrative*) in termini che innalzano ancor più la soglia, verso il concetto di «story minimum».<sup>10</sup> Queste continue variazioni mostrano certamente una profonda consapevolezza delle complessità in gioco, ma non un modo per risolverla. Verrebbe quindi da domandarsi per quali motivi la distinzione tra «storia» e «narrazione» debba essere effettuata, per poi venire riformulata o annullata, ottenendo alla fine un quadro confuso. Neppure è semplice da capire in che modo i due modelli possano essere comparati con le altre definizioni, piuttosto che l'uno all'altro, dato che il termine comunemente usato di «evento» (*event*) comprende o corrisponde, nelle citazioni riportate, a quello che invece la maggior parte dei teorici esclude o gli contrappone, vale a dire «situazione» (*situations*).<sup>11</sup> L'espressione, intrinsecamente contraddittoria, di «evento stativo» (*stative event*) non solo rende problematico il confronto tra i singoli eventi che essa implica. Questa deviazione dall'uso abituale (di fronte alla quale la narrazione di Labov perde valore) rivela anche il punto fino a cui il termine diverge dal senso che intuitivamente attribuiamo al raccontare storie (*storytelling*) o al narrare (*narrating*) rispetto al descrivere (*describing*): il nome appartiene a questa, l'aggettivo a quella faccia della medaglia della rappresentazione. L'intera questione è disorientante, il che aumenta ulteriormente la confusione generale.

Prese nel loro insieme, anche senza aggiungere ulteriori elementi di incoerenza o altre voci, queste linee di divergenza costruiscono una Babele, con conseguenze che ci portano ben lontano. Quali sono i confini di questo campo di indagine in rapporto all'argomento affrontato, e perché discuterne qui, piuttosto che in altre sedi? La posizio-

7. Aristotle, *Theory of Poetry and Fine Art*, Samuel Henry Butcher (Ed.), Dover, New York, 1951 [«Il più importante di questi è la composizione dei fatti: la tragedia è infatti imitazione non di uomini, ma di un'azione e della vita e della felicità <e dell'infelicità; ora la felicità> e l'infelicità sono nell'azione e il fine è una sorta di azione, non una qualità». Aristotele, *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino, 2008, p. 43].

8. Gerald Prince, *Narratology: the form and the functioning of narrative*, Mouton, Berlin, 1982, p. 1 [«narrazione [...] definita come una rappresentazione di eventi e stati, reali oppure fittizi, all'interno di una sequenza temporale». *Narratologia: la forma e il funzionamento della narrativa*, trad. it. di Mario Salvadori, Pratiche, Parma, 1984, p.12].

9. Ivi, p. 4 [«rappresentazione di almeno due eventi o stati, reali oppure fittizi, all'interno di una sequenza temporale, nessuno dei quali presuppone o implica l'altro»].

10. Ivi, p. 83 [«storia minima»].

11. Cfr. Robert de Beaugrande, *The story of grammars and the grammar of stories*, in «Journal of Pragmatics», n. 6, f. 5-6, 1982, p. 407.



ne di Labov rinuncia persino alla comodità di comprendere, nei limiti attribuiti alla narrazione dalle diverse definizioni, un gran numero di opere (per es. testi di genere epico, di carattere storiografico, romanzi) e di garantire così al processo di teorizzazione l'opportunità di basarsi su una collezione dei migliori esemplari di genere. Supponendo anche che tali testi rientrino nel corpus narrativo, questa loro valorizzazione non potrebbe tuttavia soddisfare contemporaneamente le richieste (o, in realtà, rispondere alle pretese principali) degli altri elementi dell'insieme, specie quelle dei corpora extraletterari e degli altri media. Una tale ipotesi sarebbe ancor meno in grado di liquidare narrazioni minime rivali come un assortimento di casi limite, troppo rudimentali per essere rappresentativi del genere o per meritare una trattazione approfondita. Dove risiede infatti la narratività della narrazione (poiché da ciò dipende anche il centro del suo raggio), se non nelle caratteristiche di genere alquanto controverse della narrazione 'minima'? Inoltre, come è possibile scegliere tra versioni così diverse e contrastanti? Dopo tutto, lasciare questi problemi aperti sarebbe una scelta pluralistica, ma una tale eventualità non incorrerebbe forse nel rischio di lasciare irrisolta la questione del genere – sicché i narratologi sarebbero autorizzati, nella migliore delle ipotesi, a fare qualsiasi cosa della narratologia, o, nella peggiore, a fare qualsiasi cosa eccetto che occuparsi di essa? In breve, quale dovrebbe essere il nostro oggetto di studio? Per essere i professionisti di una disciplina che pretende di essere giunta in età adulta (e che gli avversari invece considerano abbia passato da poco la prima giovinezza), non sembriamo particolarmente consapevoli, né molto interessati ai problemi dei suoi fondamenti. Dal momento che, verosimilmente, ognuno di noi conosce in maniera intuitiva cosa è e cosa non è narrativo, e anche il senso da attribuire a questo termine, è evidente che la disciplina eletta a fornire chiarimenti in proposito, la narratologia appunto, abbia fallito nel suo scopo di catturare (formalizzare) questa competenza umana universale, o quantomeno di lavorare su di essa. I risultati, come si avrà modo di vedere, mostrano, da Aristotele fino ai giorni nostri, una serie quasi infinita di varianti, spesso evidenti, anche se silenziose, e non solamente nello stabilire i confini del genere narrativo. Tali risultati inoltre mostrano come i diversi punti di vista, gli accordi o i disaccordi in merito alle caratteristiche dei singoli elementi narrativi siano privi di qualsiasi legame con il complessivo funzionamento di genere della narrazione e con le sue priorità: in definitiva, con la temporalità della narrazione in quanto intero (*whole*).

Non è affatto chiaro, oltretutto, *come* il tempo, o anche il raccontare nel tempo, si inseriscano nella questione rispetto ad altri elementi. A un primo sguardo, per esempio, possiamo affermare che quanto più è marcata la varietà di posizioni, tanto più preziosa e rassicurante è l'armonia relativamente all'ordinamento cronologico (*chronological ordering*). Labov e Prince sviluppano le loro definizioni attorno ad esso; Genette lo ammette con un'implicazione trasparente (dal momento che secondo l'autore di *Discorso del Racconto*, quando il numero di eventi raccontati è minimo, «uno o più», non ci sarà molto spazio per il disordine nel raccontare). Anche la maggior parte dei teorici, prescindendo dalla narrazione minima, lo considererebbe come qualcosa che lavora per, e non contro, la narratività forte – intendendola certamente nella forma cronologica. Dunque, in qualsiasi caso, raccontare secondo un ordine temporale (*orderly telling in time*) vale come narrazione.

«Come potrebbe essere altrimenti?», ci si potrebbe domandare. È sicuramente una buona domanda, se non che l'impossibilità che giustamente presuppone non è autoevidente e nemmeno sempre oggetto di considerazione negli studi, recenti e non, di teoria letteraria ed extraletteraria. Se osserviamo anzitutto i nostri tre casi, è possibile notare

come essi tradiscano una serie di esclusioni ambigue da quanto caratterizzano con il termine «narrazione». Non le medesime, naturalmente; tutte e tre le posizioni, tuttavia, racchiudono qualche elemento di irragionevolezza, spesso in rapporto alla temporalità. Imposti o meno dalla definizione, i limiti della sociolinguistica spingono fin quasi all'eccentricità quelli analoghi, meno appariscenti ma altrettanto arbitrari, propri dei narratologi.

Perché, ad esempio, confinare la «narrazione» nel campo del linguaggio verbale, quando il criterio discriminante appartiene non tanto al medium che la trasmette, quanto invece all'accordo con gli eventi trasmessi? Può forse questo confinamento imposto all'oggetto dell'analisi riflettere altro che non sia la prospettiva, gli interessi e gli strumenti dello studioso, condizionati inevitabilmente dalla sua formazione di linguista o di studioso della letteratura, incentrata su un determinato medium? Inoltre, lungi dall'essere neutrale, il privilegio concesso al caso specifico tende sempre ad offuscare la linea di demarcazione tra la specificità della narrazione verbale e i caratteri universali della narrazione: si proiettano così le caratteristiche di un particolare sistema di segni all'interno di una concezione più ampia del genere, come accade in Labov quando insiste su «una sequenza di due proposizioni» in aggiunta e in conformità a «una sequenza di eventi».<sup>12</sup> (Questa insistenza, inoltre, dimostra quanto i meccanismi temporali possano influenzare altre questioni apparentemente indipendenti: più rigide sono le restrizioni nei confronti della temporalità, come nei nostri tre esempi, minore è lo spazio concesso ai mezzi espressivi che non si identificano col linguaggio verbale). Lampante in Labov, questa pressione, esercitata dalla (sotto)disciplina sui limiti sostanziali del termine – dagli elementi contingenti e variabili su quelli essenziali – ricompare in Genette nel suo ricorrere al paradigma linguistico: «analyzing narrative discourse according to categories borrowed from the grammar of verbs».<sup>13</sup> (Che una siffatta analogia con le categorie verbali dimostri di essere ancor più fallace del solito nello Strutturalismo – il termine «tense», ad esempio, ha poco a che vedere con i concetti di «ordine/durata/frequenza» e molto più a che fare invece con il punto di vista – non serve a migliorare il dibattito). Oltre al mezzo espressivo, Labov attribuisce al concetto di narrazione un numero eccessivo di limitazioni superflue – come l'oralità, l'esperienza personale, la veridicità dei fatti – laddove invece potrebbe lasciarli da parte guadagnandovi in potere inclusivo e senza peraltro indebolire i suoi requisiti fondamentali. Ma allora, mi chiedo, per quale motivo Genette dovrebbe escludere le rappresentazioni teatrali, come se non fossero «a linguistic production undertaking of one or several events»?<sup>14</sup> Oppure, che cosa accadrebbe con un ampliamento dei mezzi espressivi, tanto più se in direzione delle arti figurative, le quali sono 'indirizzate' alla descrizione, ma che in realtà, tra le righe, 'raccontano' gli eventi?<sup>15</sup> A sua volta Prince, in

---

12. Cfr. William Labov, cit., p. 360.

13. Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, trad. it. cit., p. 78 [«tale argomento ci autorizza forse a organizzare, o almeno a formulare, i problemi d'analisi del discorso narrativo secondo categorie derivate dalla grammatica del verbo»].

14. Ivi, p. 83 [«una produzione linguistica che si propone di narrare uno o più avvenimenti»].

15. Per osservare le conseguenze più estreme a cui può arrivare questa contraddizione, si veda Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, trad. it. cit., pp. 11-13. Da una parte lo studioso francese si preoccupa di definire la narrazione attraverso l'oggetto rappresentato («un atto o un evento»), in opposizione a definizioni più ristrette. Dall'altra, attacca l'estensione del termine «narrazione» e del campo della narrazione a tutte le trasmissioni di tale oggetto, incluse quelle teatrali o grafiche, facendo appello alla difesa dell'esclusività di una certa modalità rappresentativa («poiché la sola specificità del narrativo ri-

merito alle caratteristiche necessarie, respinge una parte di ciò che il suo approccio inter-semiotico invece ammetterebbe, come per esempio sequenze temporali episodiche o ancor più piccole del «nocciolo»; e neppure è chiaro se e come la sua concezione potrebbe comprendere la narratività visuale, nei termini, diciamo, del ben noto «momento pregnante» di Lessing. In questo modo, per la terza volta consecutiva, si negherebbe alla dimensione spaziale la possibilità di essere inclusa nel dominio narrativo, sbarrandole anche quelle feritoie che erano rimaste aperte nella separazione Neoclassica dell'arte in base al medium. Perché la temporalità in quanto significante e la temporalità in quanto significato (*signified and signifying*) devono necessariamente rimanere connesse?

Considerando la varietà dei temi e delle questioni che i teorici escludono di volta in volta dalle loro trattazioni, lo stesso ordinamento cronologico nel linguaggio potrebbe ben figurare tra gli esclusi; e così avviene, malgrado le ragioni convincenti e l'apparente accordo nel sostenere il contrario. Infatti, se guardiamo alle definizioni ufficiali di «narrazione» fornite in queste pagine, la variabile, all'apparenza libera, di raccontare nel tempo o fuori dal tempo, soffre di una certa immobilità.

Da una parte, benché introdotto ripetutamente da Labov solo come «un metodo di rendere conto dell'esperienza passata», l'«abbinamento» proposizione/evento si irrigidisce rapidamente nell'unico modo effettivamente possibile: questo restringimento risulta dal fatto che i racconti «che hanno inizio *in medias res* tendono a rimanere del tutto ambigui e oscuri così da generare una mancanza di senso e un effetto di disorientamento». <sup>16</sup> Dall'altra parte, l'iniziale apertura concessa da Genette alla cronologia nella sua definizione minima di narrazione («linguistic production undertaking to tell of one or several events») <sup>17</sup> è presto rimossa: ciò accade non appena «una perfetta coincidenza temporale fra racconto e storia» diventa «una specie di grado zero», «stato di riferimento più ipotetico che reale», in netta opposizione con la non corrispondenza temporale delle anacronie. <sup>18</sup>

Le proposte di Genette e Labov, sebbene contrastanti, formano tuttavia un'immagine speculare e, dal momento che l'una esclude ciò che l'altra privilegia – per non dire monopolizza –, qualora fossero assunte insieme renderebbero virtualmente inabitato l'intero universo della narrazione. Propendere per una delle due posizioni, inoltre, non significa fornire un quadro poco bilanciato né è soltanto una questione di preferenza disciplinare. Se proseguiamo con la medesima immagine della forza dei contrari, si nota, seppur in forma meno evidente, come ogni prospettiva dia risalto agli argomenti altrui, includendoli invece di escluderli, centralizzandoli invece di marginalizzarli. Il decremento di Labov da «solo un» all'«unico modo» possibile, rivela una propensione verso ciò che sono solito definire «poetica della lucidità» (*poetics of lucidity*). <sup>19</sup> Da qui deriva la sua avversione (simile a quella di Trollope) verso gli inizi *in medias res*, come se la pratica di immergersi nel mezzo della storia non fosse un'antichissima strategia designata per «narrazioni ambigue e oscure». Sempre da qui origina viceversa la sua adesione all'abbinamento temporale o

siede nel suo modo, e non nel suo contenuto»). Tale appello è teoricamente indifendibile, oltretutto inconsistente.

16. Cfr. William Labov, cit., pp. 359-367.

17. Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, trad. it. cit., pp. 83-84 [«una produzione linguistica che assume la relazione di uno o più avvenimenti»].

18. *Ibidem*.

19. Cfr. Meir Sternberg *The Poetics of Biblical Narrative*, Indiana University Press, Indianapolis, 1985, p. 166.

vunque. Per esempio, il «riassunto» di apertura «copre», anticipatamente, «la medesima distanza della storia»; «l'orientamento» segue immediatamente, facendo tutto «il necessario per identificare, in qualche modo, il tempo, il luogo, le persone»; «un buon finale» lungi dall'essere un «meccanico» segnale conclusivo, «lascia all'ascoltatore una sensazione di soddisfazione e un senso di compiutezza, per il fatto che i contenuti sono stati forniti e completati»; una «valutazione» chiara è un elemento di estremo valore, e le abilità con le quali viene elaborata possono persino essere lette, secondo quanto afferma Labov, come misura del progressivo sviluppo della facoltà linguistica di un individuo.<sup>20</sup>

Tutto ciò ci aiuta a fare luce sulla teoria che si colloca all'estremità opposta, quella di Genette, nella quale, «l'inizio *in medias res*» si staglia in primo piano giustamente come l'anacronia paradigmatica e inaugurale della nostra (occidentale) tradizione letteraria.<sup>21</sup> Apparentemente, «la perfetta coincidenza» nell'ordinamento temporale viene esclusa dal campo narrativo soltanto a causa della sua assenza all'infuori delle fiabe popolari – una decisione dimentica della tradizione dei racconti storici, come anche del carattere storico della letteratura, e che contrasta con l'insistenza, in questa definizione, sulla *petite histoire* dell'enunciato minimo.<sup>22</sup> Le vere premesse di Genette dimostrano di essere l'immagine speculare di quelli di Labov: il suo apparato basato sullo scarto non è in grado di gestire la narrazione cronologica – nemmeno le misure e i processi di ordinamento che ha in comune con le modalità di racconto contrarie – in quanto la sua estetica basata sullo scarto non può digerirle. Di conseguenza, all'interno della stessa *Recherche*, «one might prefer the subtle temporal “confusion” of Swann to the sobered arrangement of the *Balbec-Guermantes-Sodome* series»;<sup>23</sup> una chiara e tipica controparte, questa, della scala di Labov che va dall'oscurità alla chiarezza. In entrambi gli studiosi, infatti, è riscontrabile una medesima pressione, operante tuttavia in maniera contraria sotto la superficie narrativa, e che costringe a un'impossibile aut-aut fra due alternative. Valutando più severamente le due concezioni, si può osservare come esse potrebbero, se sovrapposte, rendere il domi-

20. William Labov, cit., pp. 364-396.

21. Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, trad. it. cit., p. 84.

22. Recentemente Genette ha «riconosciuto la sua responsabilità», in quanto esponente di una «narratologia di fiction» che «non ha mai preso in considerazione, se non in maniera indiretta» il dominio della narrativa di non fiction (Gérard Genette, *Fictional narrative*, in «Poetics Today», n.11, f. 4, 1990). È un'ammissione notevole e incoraggiante, se non subito seguita da una involuzione: la valutazione sull'ordine «fattuale» (o storico) diviene infatti solamente più radicale, più inclusiva rispetto a prima. Indietreggiando, lo studioso francese abbandona tacitamente il principio «dell'ordinamento complesso», ancora confermato in una sua riflessione anteriore come la chiave della differenza tra il disordine autentico ed uno casuale (cfr. Gérard Genette, *Nuovo discorso del racconto*, cit., p. 21). Ora lo vediamo invece accogliere la posizione cronologista propria dei suoi precedenti antagonisti. «Accetto il punto di vista per il quale nessuna narrazione, ivi comprese quelle non letterarie e non di fiction, orali oppure scritte, possa limitare se stessa, in maniera naturale e senza particolari sforzi, per rispondere a un rigoroso ordine cronologico» (Idem, *Fictional narrative*, cit., p. 758; cfr. Meir Sternberg, *Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory*, in «Poetics Today», n. 11, f. 4, 1990, p. 908). Non ancora oggetto di indagini approfondite, la logica temporale e la dimensione fattuale vengono ufficialmente incorporate all'interno di un presunto principio della narrazione di fiction, in modo da poter recuperare la strumentazione approntata per le anacronie. Con l'andar del tempo quello stesso principio si irrigidisce, strappando dall'insieme della cronologia persino il corpus delle fiabe popolari (e ancor prima il racconto biblico del pover'uomo e della pecorella) e assorbendo allo stesso modo tutte le più piccole tracce di narrazioni non cronologiche. Se sotto molti aspetti si regredisce, il resoconto può solo peggiorare., ovunque vie ne siano. Se sotto molti aspetti si regredisce, il resoconto può solo peggiorare.

23. Ivi, p. 204 [«si può preferire la sottile “confusione” temporale di Swann all'ordine giudizioso della serie Balbec-Guermantes-Sodome»]

nio narrativo non soltanto inabitato, ma inabitabile e difficilmente frequentabile. Preso atto delle loro opposte esigenze, premesse e valutazioni, impossibili da accogliere insieme e da giudicare entro i limiti della ragionevolezza, non rimane altro che abbandonarle.

Come dimostrato lungo la prima parte della mia ricerca, la presenza di queste polarità è tutt'altro che insolita.<sup>24</sup> Piuttosto, le loro numerose corrispondenze, varianti e derivazioni sono da ricondurre ai differenti ambiti disciplinari: l'approccio allo studio della narrazione di Labov deve essere compreso alla luce della sua matrice (socio)linguistica e storiografica, quello di Genette è connesso alla narratologia (letteraria) con il suo antico armamentario e la sua moderna semiotizzazione (Roland Barthes mette perfino le carte in tavola: «Analysis today tends to “dechronologize” the narrative continuum»;<sup>25</sup> e noi abbiamo già osservato il suo tentativo di impiegare a proprio vantaggio l'autorità di Aristotele e di imporre l'orientamento strutturalista sulla struttura temporale dell'oggetto). Dal lato narratologico della questione, peraltro, affrontare l'ordine in modo assiologicamente diretto e polarizzato ha persino meno senso o richiede più ingegnosità dove la teoria aspira a raggiungere un potere descrittivo di stampo scientifico e un carattere di onnicomprensività. La temporalità, inoltre, non è certo l'unico aspetto, ma il più basilare, che necessiti di una adeguata polarizzazione. Pressappoco lo stesso doppio legame (*double bind*) deforma il trattamento di altre strategie utilizzate per raffigurare, piuttosto che manipolare, o meglio ancora sovvertire, la realtà narrata: è accaduto tanto alla narrazione onnisciente (l'ergersi all'altezza di Dio è caduto in disuso dal modernismo in poi a causa del suo presunto affronto alla libertà, alla epistemologia, all'opacità e all'indeterminatezza) quanto alla citazione diretta (*direct quoting*) (intesa come una «copia» del mondo originale, quindi pura mimesi, orientata verso la realtà e non verso il discorso). Come affrontare quindi modalità narrative capaci di abbracciare a tal punto la realtà narrata, volgendo cioè il significante in un'icona del significato, da non lasciare all'analista alcun (o alcun manifesto) attrito, alcuna disarmonia o arbitrarietà sui quali poter operare? Entrambe le strategie, prevedibilmente, si riducono alla negatività estetica, oppure (qualora fosse determinata da un *fiat* analitico che comprende lo stesso giudizio) di genere. Per chiarire questa asserzione con un esempio, la narrazione onnisciente equivale a un «racconto non focalizzato» oppure a un «racconto a focalizzazione zero»; inoltre, ovunque vi sia traccia di immediatezza (*directness*), «non si può parlare di narrazione».<sup>26</sup> Tale riduzione, benché dimostrata come falsa sia nei suoi stessi termini sia da posizioni divergenti,<sup>27</sup> è tuttavia ine-

24. Cfr. Meir Sternberg, *Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory*, in «Poetics Today», n. 11, f. 4, 1990, pp. 901-948.

25. Roland Barthes, *Image, Music, Text*, Hill and Wan, New York, 1977, p. 99 [«Le analisi tendono oggi a “dechronologizzare” il continuum narrativo»].

26. Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, trad. it. cit., pp. 216-237.

27. Considerazioni in merito a tali risultati sono state approfondite Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, p. 254; Idem, *Mimesis and motivation: the two faces of fictional coherence*, in Joseph Strelka (a cura di), *Literary Criticism and Philosophy*, Pennsylvania State University, Press University Park, pp. 172-86; Idem, *The poetics of biblical narrative*, Indiana University Press, Indianapolis, 1985. Le due argomentazioni convergono sulla libertà del discorso di mescolare e rimescolare tutte le combinazioni di caratteristiche presenti nella narrazione. Un principio, questo, che genera mescolanze quali il narratore onnisciente di tipo non autorevole (*nonauthoritative*) o non funzionalizzante (*nonfictionalizing*) (e quindi, se volete «focalizzato»), o tratti non diretti (*indirections*) (quindi la narrativizzazione) del discorso diretto. È questo lo stesso Principio di Proteo (cfr. Meir Sternberg, *Proteus in quotation-land: mimesis and the forms of reported discourse*, in «Poetics Today», n. 3, f. 2, 1982, pp. 107-56) che rende possibile un senso di disordine all'interno di un apparente ordine temporale, e viceversa. Questa convergenza da tutti i lati evoca un intero sistema dinami-

vitabile, posta la comune premessa strutturalista per la quale soltanto una devianza formale consente e merita di essere classificata: a questo punto, allora, bisogna o spingere i casi non devianti fuori dal discorso narrativo – registrandoli al massimo come elementi con grado zero di narratività – oppure uscire dall’ambito narratologico. Ma, preparando il campo a un’offensiva altrove sconosciuta, la cronologia rappresenta la sfida più dura ai metodi e alle griglie valutative presi insieme. Come è possibile allora accordare all’interno di tali concezioni le esigenze della ricerca con quelle di tipo militante – la narratologia con l’ideologia, il formalismo con il normativismo, la semiosi infinita con una limitazione a ciò che è congeniale, i fatti e le forze dell’armonia con l’impegno verso la disarmonia – se è solo per far sopravvivere un approccio distorto e fundamentalmente compromesso?

Per risolvere questo dilemma, tali teorie non farebbero altro che accumulare opposizioni su opposizioni contro il raccontare nel tempo, principio categorico sulla pratica contingente: in questo modo l’auspicata immagine empirica della temporalità viene illustrata e avvalorata appellandosi a norme di ordine generale, dalle quali i dati da analizzare dovrebbero derivare per necessità. L’argomentazione basata sulla narratività sarebbe pertanto di natura ideale e collocherebbe, una volta per tutte, la cronologia nel suo luogo deputato: o vi è una anacronia oppure non vi può essere alcuna (buona) narrazione. Ed è proprio per il fatto che questa strada principale non può essere intrapresa, o non del tutto aperta, che noi abbiamo trovato (e continuiamo a trovare) anti-cronologisti diretti, volenti o nolenti, verso il disperato sentiero dell’amnesia, del *non sequitur*, di slittamenti di premesse e/o di usi, anti-cronologisti persi in una confusione tra asserzioni e giudizi, oppure, intenti a mescolare, come è tipico di Barthes, il rigore semiotico a una speciale iconoclastia, invocante ed esplicita, in netta opposizione con i valori borghesi, accademici o altro.

Nelle pagine seguenti, avremo modo di osservare quanto la logica e la dimensione empirica della narrazione siano entrambe penalizzate da pregiudizi metodologici, assiologici e ideologici che spesso riguardano alcune forme temporali (soprattutto il disordine) elevate e reificate a norma artistica. Neppure, come mostrerò, lo smascheramento dell’infondatezza di alcuni raggruppamenti o collegamenti abituali (*package deal*), vecchi e nuovi, conduce soltanto al loro sgretolarsi (né tanto meno, e non ce lo auguriamo, a una loro sostituzione con un’altra fallacia, analoga o opposta). Al contrario, se consideriamo il lato positivo della situazione, disfarsi di tutto questo consente di sgombrare la strada in vista di una corretta ridefinizione della narrazione e della narratività, e insieme di un appropriato riorientamento teorico in direzione del loro funzionamento di genere: verso, cioè, le regole narrative, intese come funzioni di sequenza (*roles of sequence*), distintive e universali, che governano (o, se si vuole, assimilano, «narrativizzano») gli altri elementi e modelli presenti nel discorso in senso lato. Queste funzioni fondamentali di genere (che chiameremo in breve «suspense», «curiosità», «sorpresa», ciascuna con le proprie dinamiche tra il raccontare ed il raccontato) sono le sole costanti di un triplice procedimento;<sup>28</sup> ogni altro elemento (compresi i più codificati – a parte la temporalità – come la prospettiva, lo spazio, i personaggi, il medium verbale, oppure la forma lineare) assume ora il ruolo di variabile del sistema narrativo, in quanto componente non caratterizzante, se

---

co all’opera (niente di più lontano dalla supposizione ‘ad hoc’ di Dorrit Cohn, così come da altre e più vecchie rigidità; cfr. Dorrit Cohn, *Signposts of Fictionality: a Narratological Perspective*, in «Poetics Today», n. 11, f. 4, 1990, pp. 775-804).

28. [Si veda la seconda parte dell’articolo che apparirà nel prossimo numero di «Enthymema» per una diffusa illustrazione di questo triplice procedimento narrativo].

non addirittura superflua, benché sempre passibile di essere narrativizzata all'interno del funzionamento di genere.

In un modo o nell'altro, positivo o negativo che sia, le considerazioni qui esposte sono più forti rispetto a quelle mostrate in precedenza.<sup>29</sup> Esse sono anche, lo spero, più acute e volte a suscitare un dibattito autentico, anziché a fornire un campionario di accuse rivolte in tempi recenti al «formalismo» (o ai suoi supposti equivalenti) in nome di principi rivali, troppo spesso al di là o al di sopra della narrazione (si veda il richiamo al significato, alla lettura, alla decostruzione, agli studi socioculturali). Salvo rare eccezioni (per es. Pavel a proposito della semiotica greimasiana)<sup>30</sup> queste risposte tendono a lasciare l'etichetta stessa senza definizione; il metodo, o i sistemi metodologici, non vengono indagati a fondo dall'interno (dunque non sono falsificabili); i vantaggi e gli svantaggi non sono soppesati – qualora fossero almeno osservati – in rapporto a un contro-metodo ipoteticamente migliore; infine le conclusioni, rimaste indecidibili secondo criteri razionali, generano più confusione che chiarezza. Data questa situazione, conviene ora provare a rovesciarla rovesciando il procedimento utilizzato finora.

Conseguentemente, il termine «formalismo» continuerà ad avere esattamente lo stesso senso che gli ho precedentemente assegnato: ovvero «anti-funzionalismo», sia esso esplicito, celato o persino rinnegato, piuttosto che «anti-contenutismo» o termini simili, che potrebbero essere chiamati in causa senza alcun bisogno. Ed è proprio su tale questione (la più importante, a mio avviso) che i due estremi dell'argomentazione convergeranno. Da una parte, illustrando alcuni modelli classici, recenti e datati, di azione e/o di discorso nella narrazione, intendo mostrare come tali formalismi collassino sotto il peso della loro stessa inconsistenza – mi riferisco in particolare ai giudizi di valore introdotti o costruiti a priori in classificazioni che vorrebbero sembrare imparziali – in aggiunta ad altre lacune in una prospettiva più ampia. Stanti così le cose, la scissione delle forme dalle funzioni, delle regole dai ruoli, dei vari tipi di modelli dai propositi, apparirà sostanzialmente insostenibile, come ugualmente lo sarebbe un loro accoppiamento meccanico. Per di più, l'aver tracciato dei confini tanto dall'interno quanto dall'esterno dell'oggetto di analisi ha impedito che si sviluppasse un dialogo interdisciplinare, per esempio, tra studi letterari e studi artistici, studi storici, culturali o cognitivi. Dall'altra parte, invece, dimostrerò come un approccio funzionalistico alternativo possa affrontare adeguatamente la questione, fino al punto di far coincidere il 'di genere' (*generic*) con il generale (*general*): le costanti della narrazione nella sua narratività, che si fanno legge da sé, con le variabili della narrazione nella sua testualità, dove essa potrà o dovrà integrare tutta una gamma di componenti, misure, parametri extra-narrativi. Di questi ultimi fanno parte tanto le forme di superficie della rappresentazione, sempre centrali nei principali studi di narratologia, quanto le ampie forze storiche, comunicative, ideologiche, che essi però escluderebbero – non diversamente da quanto si verifica negli altri approcci, che tendono a centralizzare quelle forze, ma nello stesso tempo a denarrativizzarle. Pertanto, riportare i due gruppi di variabili sotto la medesima legge della narratività, e poterli così analizzare all'interno di un unico modello teorico, costituisce la prova decisiva.

Quando si trattano tali questioni, gli approcci empirici non sono più sufficienti a distinguere, e ancor meno a decidere, il punto centrale del problema. Dobbiamo andare oltre e più in profondità. Sia la spinta critica che quella propositiva della mia analisi devono evidentemente trarre il loro significato dagli obiettivi, dai valori, dalle operazioni, dai van-

---

29. Cfr. Meir Sternberg, *Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory*, cit.

30. Cfr. Thomas Pavel, *Formalism in Narrative Semiotics*, in «Poetics Today», n. 9, f. 3, 1988, pp. 593-606.

taggi e dagli svantaggi, attraverso i quali il genere narrativo è stato, o dovrebbe essere, caratterizzato: in breve, dalle teleologie che informano e persino deformano le nostre tipologie formaliste correnti, le quali considerano il (dis)ordine come altrove.

È questo che intendo quando propongo di passare da una svalutazione quantitativa ad una normativa, ovviamente ben ponderata, degli elementi indesiderati. Su queste basi il nostro caso paradigmatico appare ancora largamente sottostimato, non senza opporre però resistenze o rivalse. Quando un giudizio si mostra contrario alla cronologia, quanto più si osservano da vicino le ragioni e i ragionamenti che lo sostengono, tanto meno questi appaiono logicamente fondati. La loro coerenza interna, del resto, non è certo migliorata nel corso degli anni, per non parlare del loro potere espositivo. Viceversa, sono proprio i tentativi moderni quelli che meno di tutte soddisfano i requisiti fondamentali per una qualsiasi teoria: essere coerente con se stessa, se non con i fatti, avere un senso nei propri termini, mantenere premesse stabili e giungere a conclusioni che derivino da esse. (Per avere conclusioni chiare, le premesse stesse – relative agli effetti, agli obiettivi, alle motivazioni che scorrono sotto la superficie narrativa – dovranno essere garantite il più a lungo possibile e, se necessario, perfino articolate e interconnesse per poter ottenere i risultati massimi: il problema non sta nelle premesse, ma nel salto che si compie da loro verso regole formali immaginarie che riguardano la sequenza narrativa o qualsiasi altra cosa). Il programma in sé, implicito alla nascita della «narratologia», considerato insieme al crescente livello di sofisticazione dei modi e dei mezzi – e vorrei essere io l'ultimo a sottovalutare entrambi – evidenzia solamente la discontinuità in atto tra le competenze locali e un ragionevole, prima ancora che progressivo, processo di teorizzazione.

In nome di che cosa, dunque, l'anacronia è stata preferita alla cronologia? L'opposizione o scala deriva forse dagli effetti nominati? Dove questa presunta polarità incontra o riflette assi testuali diversi dalla dimensione temporale? E, soprattutto, in che modo la logica dell'argomentazione rimane fedele a quella della narrazione stessa? Tali domande svelano una vicenda istruttiva, sebbene non propriamente felice, i cui motivi negli ultimi duecento anni sono ciclicamente ritornati, contrapponendosi gli uni agli altri spesso in luoghi inaspettati. Ci accingiamo ora ad esaminare alcune tappe cruciali, associando ciascuno di esse a concetti fondamentali, partendo dalle origini fino ad arrivare alla contemporaneità: dalla logica dell'intreccio in Aristotele alla riflessione rinascimentale sugli incipit *in medias res*, da quella sullo straniamento di Viktor Šklovskij, a quella sulla forma spaziale di Joseph Frank e dei vari modernismi ad essa correlati. Oltre a spiccare per la loro tipicità e il loro interesse, questi concetti sono rilevanti anche per la sfida che lanciano a ogni possibile alternativa, giacché riguardano realtà narrative centrali. Al di là di quanto si dimostri lacunosa la loro concettualizzazione tradizionale, tali teorie richiedono oggi una riconcettualizzazione, possibilmente in collaborazione.

## 2. Il senso dello scopo: Aristotele ne/e la poetica narrativa oggi

### 2.1 L'intero crono-logico di Aristotele nell'ordinamento complesso e nell'ordinamento semplice. La nascita dell'analisi funzionale

Quel testo fondamentale ed eterno che è la *Poetica* offre per alcuni aspetti un richiamo, per altri uno specchio, e per altri ancora un motivo di contrasto alle attuali teorie della narrazione. In ognuna di tali capacità, se debitamente riconosciute, la *Poetica* ci aiuta a in-



dividuare, ma anche a risolvere, un rompicapo di grande importanza, ricco di insegnamenti per il futuro e di interesse storico e metacritico. Come si spiega, allora, che una disciplina caratterizzata da un avvio così prestigioso e che è progredita significativamente a partire alla rinascita degli ultimi decenni – spesso sotto il vessillo delle poetiche narrative – non abbia superato la propria infanzia e sia ancora ostacolata da gravi difficoltà? Il fatto per cui molti sarebbero pronti a negare uno o alcuni dei quattro presupposti esposti sopra costituisce in effetti una prova di questa condizione di instabilità. Qui, come al solito, il raccontare nel tempo offre il miglior banco di prova e il terreno più adatto a più ampi apprezzamenti, eccetto quello secondo cui in nessun luogo come in Aristotele il suo trattamento mescola così luminosamente, sia pur senza volerlo, il correttivo al formalismo con l'attrazione verso di esso.

Delle varie posizioni anticronologiche emerse nel tempo, quella aristotelica è la prima (e la meno esplicita) ma anche la meno irragionevole, se solo la si osserva in rapporto con le altre. Ciò è dovuto al riferimento dei fatti agli effetti: nella *Poetica*, la disposizione degli eventi è indagata, al pari di qualsiasi altro elemento, in termini funzionali («teleologici»), ovvero, come un mezzo diretto a un fine (*as a means to an end*). Il modo in cui in Aristotele le finalità determinano o chiariscono i mezzi, così da *informare* la loro forma, è illustrabile attraverso un percorso di diverse tappe: dalla riflessione sui concetti universali dell'arte alle regole e alle variabili dell'intreccio (*plot*) che comprendono tacitamente il (dis)ordine temporale.

Se consideriamo il livello più generale della dimensione teleologica, si può notare che la famosa definizione dell'arte come *mimesis* trova la propria ragione nell'universale «pleasure felt in things imitated»,<sup>31</sup> generata tanto dal fatto che vi è una corrispondenza immediata tra l'oggetto artistico ed il suo analogo reale (*due to their unique significance and signification*) quanto dall'abilità artigiana con la quale tale oggetto è rappresentato.

To learn gives the liveliest pleasure, not only to philosophers but to men in general [...]. Thus the reason why men enjoy seeing a likeness is, that in contemplating it they find themselves learning or inferring, and saying perhaps, "Ah, that is he".<sup>32</sup>

Dal momento che l'argomento successivo discende nella scala della generalità – dall'arte, passando attraverso la narrazione letteraria o *fiction*, e arrivando poi alla tragedia – Aristotele progressivamente riferisce le diverse opzioni e modalità di *mimesis* ai relativi effetti che informano l'opera artistica stimolando l'emotività del lettore; collega le differenti tipologie di strutture alle corrispondenti tipologie di piaceri, come unità, sorpresa, o catarsi. Almeno due di questi passaggi, per come scelgo di interpretarli, sono per noi di immediato interesse: la relazione tra cronologia e teleologia, innanzitutto all'interno dell'organizzazione (*arrangement*) dell'intero (*whole*) (*holos*), quindi all'interno della disorganizzazione (*dis-arrangement*) che conduce all'intreccio (*mythos*).<sup>33</sup>

---

31. Aristotele, *Poetica*, cit., p. 21 [«piacere che tutti hanno dell'imitazione»].

32. *Ibidem* [«Imparare è piacevolissimo non solo per i filosofi, ma anche ugualmente per gli altri [...]. Per questa ragione, infatti, si prova piacere nel vedere le immagini, perché accade che nel vederle si impari e si concluda con il ragionamento che cosa è ciascun oggetto, per esempio che "costui è quell'uomo"»].

33. Per ulteriori approfondimenti si vedano le considerazioni raccolte in Meir Sternberg, *Elements of tragedy and the concept of plot in tragedy: on the methodology of constituting a generic whole*, in «Hasifrut», n. 4, f. 1, 1973, pp. 23-69; Idem, *Time and reader*, in Ellen Spolsky, *The uses of adversity: failure and accommodation in reader response*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1990, pp. 49-89. In questi lavori si affronta anche

La classica analisi dei modelli di azione dei capitoli 7-14 prende dunque avvio affermando la necessità per gli eventi raccontati di formare un «intero» – concatenazione (crono)logica caratterizzata da un «inizio», un «mezzo», ed una «fine» – data la legge dell'unità poetica. Che sia comico o tragico, oppure che muova il processo del cambiamento degli eventi (*metabasi*) «dalla felicità all'infelicità» o viceversa, l'intero dovrà poi consistere in una sequenza «necessaria o probabile» compresa tra i ben definiti poli della fortuna umana. Ne risulta un concatenamento crono-logico il più forte possibile: di conseguenza non sarà più corretto dire, come fa Labov, che le forme narrative che avanzano debolmente (*weakly forwarded narratives*) «they are complete in the sense that they have a beginning, a middle, and an end». <sup>34</sup> Aristotele rifiuterebbe di attribuire loro un tale senso o perfino che esse abbiano senso: la differenza nel collegamento assume quindi una punta valutativa. Il concetto aristotelico di «totalità» (*wholeness*) contrappone bene una struttura poetica al semplice allineamento di eventi della scrittura storica (cronaca o biografia, per esempio), con i suoi presumibilmente mal interpretati equivalenti nell'epica simile alla storia: essi abbandonano cioè la crono-logica (*crono-logic*) dell'azione in favore della cronologia (*chronology*) di un certo periodo, di una vita, o di qualsiasi altro intervallo di tempo coperto da una serie di vicende in grado di creare una «somma» (o «insieme») di episodi: «They imagine that as Heracles was one man, the story of Heracles must also be a unity» <sup>35</sup>; ma «infinitely various are the incidents in one man's life, which cannot be reduced to unity» <sup>36</sup> se non in una forma più allentata, come quella biografica. Le successive versioni e riprese della *Poetica* che adottano questa tipologia di sequenza, implicando o meno un giudizio di valore in merito, spesso trascurano il ragionamento finale che la sottende. In questo modo si dimentica facilmente che il legislatore porta sempre con sé un corredo di ragioni, mai tanto concentrato a fornire motivazioni come quando fonda il principio di causalità sulla bellezza, sulla tipicità (*distinctiveness*) e sulla memorabilità dell'artefatto. L'arringa aristotelica in favore di queste condizioni complessive non termina tuttavia qui, con l'affermazione che i fini sono diversi dal significato. Diversamente dalla registrazione storica o simil-storica del «particolare», la catena artistica delle probabilità è diretta anche all'«universale», vale a dire, alla consequenzialità integrata e, con essa, al piacere di inferire («apprendere», generalizzare) le cause dagli effetti oppure gli effetti dalle cause, così come accade tra azioni e carattere. Invece di limitarci a notare la data azione come un prodotto in una serie, per esempio, noi lettori la spieghiamo e integriamo attraverso il richiamo al tipo di personalità dell'agente, o al suo fare abituale, o perfino a qualche più ampia regola del comportamento umano. Per Aristotele, dunque, l'opposizione tra «intero» e «somma» degli eventi è in estrema misura fondamentale e assiologicamente connotata, poiché si estende dall'aspetto della cronologia (serrata vs allen-

il curioso silenzio di Aristotele riguardante la dimensione temporale che rimane implicita nella sua argomentazione: nello specifico, è analizzata la preferenza accordata alla temporalità del mondo reale a scapito di quella discorsiva, e la relazione esistente tra queste due dimensioni. In questi lavori il mio proposito non è diretto tanto ad insistere su tali anomalie, quanto invece a ridefinirle, laddove possibile, alla luce di una teoria complessiva e, dove non risulta possibile, a esplorarne le conseguenze o le alternative.

34. William Labov, *Language in the Inner City*, cit., p. 362 [«sono complete nel senso che hanno un inizio, un mezzo e una fine»].

35. Aristotele, *Poetica*, cit., p. 57 [«credono infatti che, dato che Eracle era uno, anche il racconto debba risultare uno»].

36. *Ibidem* [«a una persona accadono molti fatti, anzi innumerevoli fatti, da alcuni dei quali non risulta alcuna unità»].

tata) alla sua intelligibilità (universale vs particolare), dall'estetica formale e percettiva al senso e alla coerenza ontologici.

Qualunque sia la cogenza di questa legge o la sua specificità nella formazione degli eventi, essa ha la sua ragione – multipla, del resto, e, proprio come lo stesso intero ben ordinato, in continuità con i legami precedenti e con quelli seguenti. Il passaggio successivo, e fondamentale, nell'argomentazione della *Poetica* avanza dal concetto di «intero» a quello di «intreccio», non più uniforme, bensì multiforme nella sequenza e, idealmente, persino disordinato per un'interruzione della totalità, ancora una volta sul terreno poetico. Qui la norma generale relativa alla connessione degli eventi deve necessariamente venire a patti con specifiche scelte e bisogni di carattere affettivo che informano (e, al massimo grado di efficacia, riformano) il prodotto finale: l'artefatto intrecciato.

La crono-logica stessa si piega, almeno dal punto di vista temporale, in risposta a una più forte e maggiormente determinata teleo-logica. Posto che la tragedia e l'epica aspirano alla pietà e alla paura, allora «l'imitazione non è soltanto di un'azione compiuta, ma anche di fatti paurosi e pietosi e questi avvengono soprattutto quando avvengano contro l'aspettazione, l'uno a causa dell'altro – infatti in questo modo gli avvenimenti avranno in sé il meraviglioso meglio che se fossero per caso o fortunatamente». <sup>37</sup> E posta l'esigenza della sorpresa [«aspettazione»], l'«intera» azione necessita ora di essere «resa complessa» (in realtà, come vedremo in seguito, di essere de-cronologizzata) in un «intreccio» attraverso l'inserimento del «riconoscimento» e del «rovesciamento». <sup>38</sup> Per esempio, invece di passare direttamente dalla felicità all'infelicità come nel caso della modalità tragica minima o «semplice», la sequenza prefigurerà un finale felice solo per volgere inaspettatamente nell'estremo opposto: il cambiamento di fortuna richiesto complica così lo svolgimento accrescendo il proprio impatto con un improvviso cambio di direzione, non prevedibile (per sorpresa) ma probabile retrospettivamente (per totalità anche se solo dopo l'evento). <sup>39</sup> Le sequenze dell'intreccio sono dunque inserite in un sistema gerarchico che assegna a ciascuna la sua collocazione nei termini di una singola funzione regolativa di genere, piuttosto che in una dicotomia dove lo status artistico è concesso o complessivamente negato in rapporto ad una qualche marca formale di disorganizzazione (*disarrangement*). L'intreccio «complesso» (per esempio l'*Edipo Re*, oppure, per questo aspetto, *Absalom! Absalom!*) presenta un valore superiore rispetto all'intreccio «semplice» (la *Medea* di Euripide) non tanto per il fatto che esso rompe o deforma la temporalità «naturale», preservata invece nell'altro, quanto perché la sua temporalità rotta favorisce meglio, e certamente massimizza, l'effetto comune a entrambi i tipi *in quanto* intrecci tragici: la catarsi. Come accade con l'obbligo di crono-logizzare l'azione, così la raccomandata decronologizzazione della presentazione attuale (drammatica ed epica) ottempera a uno scopo che va al di là di essa: la teleologia mantiene il controllo attraverso le forme e i livelli della sequenza.

Siamo agli antipodi qui, rispetto alla maggior parte degli approcci contemporanei alla poetica narrativa. Quanto Aristotele si astenga dal fornire valutazioni sulla decronologiz-

37. Ivi, p. 67.

38. Ivi, pp. 71-79.

39. «Complesso» e «semplice» sono termini definiti con estrema attenzione in Aristotele, lontani dal loro riferimento ordinario che denota tipi di intreccio di varia complessità, e lontani anche dal loro utilizzo tecnico nei testi delle cosiddette «grammatiche delle storie» nei quali si riferiscono piuttosto a specifiche abilità nel comporre o decomporre una sequenza di azioni. In altre parole, una storia con un intreccio complesso può essere decomposta in varie storie con un intreccio semplice.

zazione in sé, e molto meno a scapito della continuità e dell'integrità (crono)logica, emerge da una serie di affermazioni e di significativi silenzi. Considerando per esempio il ruolo di torsione svolto della sorpresa, per quale motivo, potremmo chiederci, esso è così strettamente saldato all'effetto tragico complessivo da non ricevere mai alcuna considerazione indipendente, come se non avesse un significativo impatto autonomo? Laddove tali svolte non intensificano la catarsi, sembrerebbe, l'intreccio potrebbe realizzarle in via di conclusione (anche nelle scene di riconoscimento) senza modulazioni dalla semplicità alla complessità vera e propria e dunque meritare un'adeguata attenzione teoretica. Nella *Poetica* inoltre non vengono nemmeno presi in considerazione quegli effetti e quei procedimenti lineari di base diversi dalla sorpresa – siano essi rivolti all'indietro in modo da suscitare la curiosità, oppure in avanti così da creare la suspense – evidentemente per il fatto che sono giudicati allo stesso modo irrilevanti in relazione all'urto della tragedia. Ciò che si evince per omissione, è ugualmente ricavabile per esplicita ammissione; si osservi infatti con attenzione il fatto che Aristotele considera l'epica inferiore al dramma – e non a dispetto della più vasta libertà dell'epica nel trattamento della temporalità, ma proprio a causa di essa. Il confronto tra epica e tragedia si condensa in tre variabili:

(1) Durata: «Epic action has no limits of time», mentre «Tragedy endeavours [...] to confine itself to a single revolution of the sun».<sup>40</sup> (La differenza, si potrebbe aggiungere, è applicabile allo stesso modo e persino con maggior vigore alle rispettive componenti, dal momento che essa non è fondata su una concezione culturale greca, bensì su un principio di genere: l'uniformità scenica del dramma, con la sua pressione diretta ad una precisa corrispondenza tra il tempo rappresentato ed il tempo della rappresentazione, si oppone alla libera alternanza tra scena e sommario propria dell'epica. Il corpus di Aristotele accentua in effetti le restrizioni imposte all'arte drammatica rispetto alla libertà d'azione caratterizzante l'epica).

(2) Estensione: solamente l'epica consente una certa variabilità, che si spinge addirittura oltre, o persino contro, i limiti dell'«intero», per mezzo di «episodi» più o meno indipendenti. Mentre alcuni poeti minori abusano di tale opportunità di molteplicità, costruendo intrecci completamente episodici, Omero raggiunge un discreto equilibrio tra il focalizzare l'attenzione sulla linea principale e il fare digressioni nelle linee laterali del percorso. «He detaches a single portion (from the traditional material) and admits as episodes many events from the general story of the war—such as the Catalogue of the ships and others».<sup>41</sup> Si noti che qui stiamo trascorrendo dalla durata dell'intreccio alla direzione dell'intreccio (*from plot duration to direction*), dato che gli «episodi» potrebbero implicare un'istanza retrospettiva in aggiunta a quella digressiva, come in effetti accade nel tardivo catalogo delle navi dell'*Iliade* (o nel racconto della cicatrice di Ulisse, introdotto verso la fine del poema, ma antecedente a qualsiasi altro evento raccontato poiché relativo alla giovinezza dell'eroe). È pur vero che il dramma necessita di una compattezza unidirezio-

---

40. *Ibidem* [«la tragedia cerca quanto più può di essere compresa in un solo giro (di rivoluzione) del sole, o di scostarsene di poco»].

41. Ivi, p. 159 [«Ora, invece, circoscriviamo una parte, si serve molto delle altre come di episodi, per esempio il Catalogo delle navi e altri episodi di cui dissemina il poema»].

nale in modo tale che se una qualsiasi parte «is displaced or removed, the whole will be disjointed and disturbed».<sup>42</sup>

(3) Manovrabilità: «In tragedy [...] we must confine ourselves to the action on the stage and the part taken by the players. But in Epic poetry, owing to the narrative form, many events simul-taneously transacted can be presented; and these, if relevant to the subject, add mass and dignity to the poem».<sup>43</sup> Questa restituzione di accadimenti simultanei – o restituzione simultanea di accadimenti –accrece ulteriormente la disparità nel repertorio temporale.<sup>44</sup> Non più confinata a campo degli episodi secondari e delle digressioni, la simultaneità influenza propriamente il (dis)ordinamento (*disordering*) dell'azione e, di conseguenza, segna la massima libertà dal tempo.

Per Aristotele, tuttavia, la libertà dal tempo non comporta un vantaggio automatico, e nemmeno una particolare marca estetica, come invece avviene nella preferenza rinascimentale per gli inizi in *medias res* e nell'analoga posizione del formalismo moderno. (In questi termini si spiega il privilegio concesso da Šklovskij alla deviazione-emancipazione dalla *fabula*, riproposto successivamente da Barthes e da Genette, e in seguito perfino applicata a tipologie classiche:<sup>45</sup> «Drama is usually tied to the lockstep progression of clock and calendar, while narrative can treat the human reality in time, dipping into memory for the past [...] and imagining the future».<sup>46</sup> Agli occhi di Aristotele questa ulteriore latitudine potrebbe tuttavia costituire un miglioramento e al tempo stesso un peggioramento, oppure entrambe le cose, dal momento che il suo valore dipende sempre dai risultati prodotti, in particolare dall'equilibrio tra effetti essenziali ed effetti supplementari. Secondo questo standard, la capacità dell'epica di suscitare esiti appassionanti e la sua propensione alla variazione risultano essere segni di incompiutezza – se non addirittura elementi controproducenti, predisposti più facilmente a produrre svantaggi che vantaggi. L'epica, sempre dal punto di vista aristotelico, ha semplicemente frainteso le priorità artistiche, ecco perché, temporalità iperpermissiva eccetera, doveva essere superata nell'evoluzione delle forme pensata dallo Stagirita. Così come è di grado inferiore, allo stesso modo l'epica è anteriore rispetto al dramma, e per il medesimo criterio di perfe-

---

42. Ivi, p. 59 [«sia alterato o sconnesso: perché quel che, aggiunto o non aggiunto, non produce alcunché di evidente, non è parte alcuna dell'intero»].

43. Ivi, p. 163. Gli sviluppi compiuti da allora (passando dall'espedito del balcone sul palco, tipico del teatro shakespeariano, fino allo schermo diviso del cinema, o ancora all'esperimento fallito di scrittura su doppia colonna caratteristico in *Floating Opera* di John Barth) hanno modificato oppure invertito la distinzione. Eppure la questione in entrambi i casi rimane inalterata: la variabilità conferisce valore? [«Nella tragedia non è possibile imitare contemporaneamente l'azione di molte parti, ma soltanto le parti degli attori in scena, mentre nell'epica, per il fatto che è una narrazione, è possibile presentare molte parti che si compiono insieme, delle quali, se sono appropriate, si accresce il volume del poema»].

44. Cfr. Gerald Else, *Aristotle's Poetics: the argument*, Harvard University Press, Cambridge, 1995, pp. 601-614.

45. Viktor Šklovskij, *La struttura della novella e del romanzo*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 1968, pp. 205-229; Roland Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino, 1970; Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, cit.

46. Wallace Martin, *Recent theories of narrative*, Cornell University Press, London, 1986 [«Il dramma è abitualmente legato alla progressione simultanea dell'orologio e del calendario, mentre la narrazione può rappresentare la realtà umana nel tempo, immergendosi nella memoria del passato [...] e immaginando il futuro»].

zione di genere: la dimensione sincronica concorre assieme a quella diacronica nel giudizio. Sembra che ovunque l'aumento della licenza compositiva del (sotto)genere giunga al prezzo di una coerenza diminuita: la varietà vince a detrimento dell'unità e di tutto ciò che ne consegue. Tale perdita di interezza artistica non si può dunque venire pienamente compensata dall'epica omerica che Aristotele tanto ammira, e sarebbe ancora meno accettabile nel dramma. Affinché la configurazione disordinata (*disordering*) in questi generi mimetici possa diventare produttiva, davvero una qualità positiva e un chiaro beneficio, essa deve includere la torsione dell'«intero» compiuta dallo scrittore in un complesso movimento di «intreccio» (invece di limitarsi a costruire ramificazioni e digressioni) al servizio di fini tragici determinati e determinanti (la catarsi in primo luogo, piuttosto che altri valori letterari generici come la lunghezza o la molteplicità).

A dire il vero, lo stesso effetto di catarsi è soggetto a sfida, a maggior ragione se indagato all'interno di un corpus letterario più vario e recente di quello a disposizione di Aristotele. Si potrebbe contestarne la centralità e l'ampiezza, per non dire del monopolio, rispetto agli altri effetti. Ci si potrebbe anche chiedere se la catarsi possa davvero guidare o fornire spiegazioni in merito alla composizione, temporale e non, della tragedia e dell'epica partendo dai testi greci delle origini e procedendo in avanti – lasciando da parte le narrazioni intese in un senso esteso. Una tale sfida andrà pertanto molto più in là rispetto alle tipologie di discorso che lo stesso Aristotele esclude apertamente, ovvero la commedia da una parte (nessun effetto di catarsi, dunque nessuna base per un confronto), il racconto storico (o piuttosto la cronaca) dall'altra (nessuna attenzione per la causalità, quindi nessun valore poetico). In breve, qualora fosse verificata empiricamente, questa argomentazione aristotelica in favore dell'intreccio «complesso» potrebbe rivelarsi inadeguata – ma non accadrebbe lo stesso alla sua logica: la spinta impressa da questa (teleo)logica, culminante nel suggerimento a deformare e a riformare la sequenza degli eventi in direzione dell'intensità emotiva, è certamente da valutare in maniera positiva. Data la prima premessa, tutto il resto deriva da una lunga catena di ragionamenti che prende avvio dal fine poetico desiderato e giunge agli strumenti necessari o utili a realizzarlo: in altre parole muovendo dalla pietà e dalla paura per arrivare all'effetto di sorpresa; da ciò consegue il riconoscimento (*anagnorisis*) ed il rovesciamento (*peripeteia*), da quest'altro passaggio si ricava la torsione o la «complicazione» dell'«intero» cronologico (*holos*) in un «intreccio» ottimale (*mythos*).

## 2.2 Teleologia arrestata. Cronologia retrocessa. Narratività scomparsa: attrattive e rischi del Formalismo

È un gran peccato, allora, che l'anello finale e, per quanto ci riguarda, vitale, di questa catena deduttiva – il nesso temporale – rimanga implicito nel corso della *Poetica*. A tal punto implicito da essere fin da allora generalmente sfuggito all'attenzione, come è del resto passata inosservata l'affinità tra la dicotomia «intero»/«intreccio» presentata da Aristotele e coppie concettuali posteriori, quali per esempio l'opposizione rinascimentale tra ordine naturale e ordine artificiale o «poetico», oppure quella dei formalisti russi *fabula/sjužet*, con la sua assortita discendenza strutturalista, come per esempio la distinzione *histoire/discours* di Todorov o quella *histoire/récit* di Genette. La narratologia contemporanea, da Šklovskij in poi, nonostante abbia riscoperto Aristotele quale fondatore della disciplina, ha in qualche modo mancato (o frainteso) questa chiara anticipazione della sua antitesi costitutiva e, come avremo modo di vedere, ha travisato, con conseguenze ancor più ne-

gative, i motivi fondamentali della riflessione dello Stagirita.<sup>47</sup> Prese insieme, queste due sviste hanno lasciato la loro traccia sull'approccio alla narrazione, inclusi alcuni concetti (collegamento tra eventi, sequenza delle azioni, buona formazione, tassonomia) estrapolati da Aristotele e modernizzati a suo nome. Né la maggior parte dei commenti scientifici alla *Poetica* ha molto da dire sulla questione «intero»/«intreccio». Uno dei migliori, quello di Golden e Hardison, giunge al punto di neutralizzare la distinzione tra le due sequenze, associando l'«intero» stesso al disordine nell'opera finale e, di conseguenza, dissociando la dimensione logica da quella cronologica nel movimento principio-mezzo-fine, al punto da metterle in aperto contrasto.<sup>48</sup> La logica degli eventi deve sempre andare dritta, attraverso, o persino contro, ogni possibile variazione dell'asse temporale degli eventi. Questa lettura non solo impoverisce, ma contraddice nettamente la definizione di Aristotele di intero, insieme alla sua insistenza nel limitare la torsione della sorpresa all'intreccio complesso.

Per esempio, se «“beginning” [...] means the first incident of the play», in quanto effettivamente verificatosi,<sup>49</sup> allora il principio dell'*Edipo Re* consiste nello scoppio della peste. Ma questa lettura priverebbe di senso la teoria rispetto al dramma da essa invocato come paradigma. Posto che per Aristotele è «beginning does not itself follow anything by causal necessity» lungo l'intero,<sup>50</sup> difficilmente l'episodio della peste potrebbe corrispondere a tale definizione, poiché esso consegue, nel modo più evidente e comunque cronologicamente, da cause ad esso anteriori. L'assenza di tali cause *all'inizio* effettivo (*at the actual beginning*) dell'opera di Sofocle, lungi dall'essere percepibile solo a posteriori, dal

47. Perfino Chatman, che è solito declinare la *Poetica* in un'efficace prospettiva strutturalista, accorda in maniera errata la coppia di termini in questione: «For Aristotle, the imitation of actions in the real world, praxis, was seen as forming an argument, logos, from which were selected (and possibly rearranged) the units that formed the plot, mythos» [«Per Aristotele l'imitazione delle azioni nel mondo reale, praxis, costituiva un argomento, logos, da cui venivano selezionate (ed eventualmente riordinate) le unità che formano l'intreccio, mythos». Seymour Chatman, *Story and Discourse*, trad. it. cit., p. 15]. Infatti l'«argomento, logos» è uno schema estremamente astratto degli eventi, introdotto da Aristotele non più tardi del capitolo XVII della *Poetica* per designare un «sommario generale» oppure il «piano» dell'opera: una drastica ricapitolazione dunque, in base alla quale l'*Ifigenia* o l'*Odissea* vengono ridotte a poche righe ciascuna. Invece di ricavare le unità «selezionate» dall'«intreccio, mythos», l'«argomento» necessita quindi esso stesso di venire ricavato con collegamenti ed episodi in modo da poter formare un «intero» coerente, il quale a sua volta è «possibilmente riconfigurato» in un «intreccio». La scala compositiva pertanto va dal logos al *holos* e successivamente dal *holos* al *mythos*; tra questi solo gli ultimi due sono per noi motivo di interesse (questi aspetti con le relative implicazioni temporali sono oggetto di una discussione approfondita in Meir Sternberg *Elements of tragedy and the concept of plot in tragedy: on the methodology of constituting a generic whole*, in «Hasifrut», n. 4, f. 1, 1973, pp. 23-69). Il fatto che Aristotele e i suoi successori abbiano trascurato di far risaltare le temporalità implicate potrebbe spiegare la disattenzione della narratologia nei confronti dei lavori dei Neo-Aristotelici di Chicago. All'interno di questa scuola, ad esempio, Olson associa il concetto di «intreccio» addirittura a quello di sequenza cronologica (Cfr. Elder Olson, *Tragedy and the theory of drama*, Wayne State University Press, Detroit, 1966, pp. 35-36; *Idem*, *A conspectus of poetry, part II*, in «Critical Inquiry» n. 4, f. 2, 1977, pp. 383-386); mentre Crane, il quale applica con notevole successo la distinzione intreccio/intero ad uno studio su *Tom Jones*, lamenta la cattiva sorte toccata ai termini corretti. (R.S. Crane (a cura di), *Critics and Criticism*, University of Chicago Press, Chicago, 1952, pp. 631-32). Su ulteriori fraintendimenti intorno a tali questioni si veda avanti.

48. Leon Golden, O. B. Hardison, *Aristotle's Poetics*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1968, pp. 140-150.

49. Ivi, p. 141[«principio» [...] è da intendersi come il primo episodio della rappresentazione].

50. Aristotele, *Poetica*, cit., p. 51 [principio ciò che non è di necessità dopo altro].

momento che emergono con forte e sorprendente impatto nel concatenamento e nello sviluppo – carattere distintivo della complessità *vis-à-vis* la semplice interezza – deve necessariamente essere percepita *dall'* inizio effettivo (from *the actual beginning*), lo scoppio della peste appunto, a causa dell'opacità dell'inizio crono-logico. Questa assenza è quanto più avvertita perché l'enigma della crono-logica reclama una soluzione sotto una pluralità di aspetti: politici (il dovere del comando), ideologici (punizione del crimine presunto), psicologici (il carattere del re), in aggiunta alla sfida cognitiva stessa. Da dove scaturisce la peste? È l'imperativo bisogno di scoprire queste misteriose cause che spinge e sostiene la ricerca di Edipo nel passato, la sua ossessione, simile a quella di un detective, a cercare gli eventi precedenti indietro nel tempo fino a un «principio». Per tutto il corso dell'intreccio, Edipo è letteralmente un eroe tragico in cerca di un intero.

Nemmeno l'epica, malgrado la sua maggiore libertà e licenza nella gestione della temporalità, può accordarsi a un'idea di intero inteso come ordine logico in mezzo al disordine cronologico. Si osservi l'affermazione per cui, nell'*Odissea*, «the initiating incident begins the processes that will eventually result in (Odysseus's) restoration to wife and kingdom».<sup>51</sup> In altre parole, il «principio» si trova nella prima scena del primo libro, dove l'assemblea degli Dei ordina il ritorno dell'eroe nonostante l'opposizione di Poseidone. In realtà, questa scena di apertura non solo avviene in un punto nella storia di Odisseo successivo a molti altri che si svolgono dopo di essa, in particolare le avventure iniziali raccontate ai Feaci dal IX e al XII libro; l'assemblea sull'Olimpo – allo stesso modo della Peste *vis à vis* al passato di Edipo – 'segue' addirittura alcuni di quegli eventi del poema nel più pieno senso crono-logico; vale a dire che segue tali eventi nella sequenza causale e insieme temporale. Quindi, l'origine della controversia con Poseidone e persino la parte di responsabilità propria dell'eroe per il suo ritardato ritorno in patria sono tutti e due svelati soltanto nel racconto retrospettivo narrato nella terra dei Feaci.<sup>52</sup> Nell'uno e nell'altro esemplare di genere, allora, troviamo l'intero svincolato dall'ordine nella composizione dell'intreccio – soddisfacendo così il più elevato criterio di Aristotele – esso stesso anzitutto non decronologizzato.

Altrove però tale differenza, implicita nello Stagirita, viene annullata nella modalità opposta mediante la riduzione dell'intreccio alla crono-logica dell'intero. Vediamo un esempio tratto da un recente contributo panoramico sulle diverse teorie narrative:

To counterbalance Aristotle's assertion that plots begin at the beginning, one can cite another classic authority, Horace, who says that epics should begin in *medias res*, in the middle of things. Many narratives follow this advice, supplying details about characters and anterior situation after starting a story.<sup>53</sup>

Sono, piuttosto, gli interi aristotelici ad «avere inizio al principio», non gli intrecci, i quali possono iniziare in qualsiasi luogo e, teoricamente, in qualsiasi punto successivo all'inizio cronologico, nell'interesse di accordare la complessità con l'unità compositiva.

---

51. Leon Golden and O. B. Hardison, *Aristotle's Poetics*, cit., p. 141 [«l'accadimento iniziale avvia i processi che alla fine si concluderanno con la restituzione (di Ulisse) alla moglie e al regno»].

52. Cfr. Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.

53. Wallace Martin, *Recent theories of narrative*, cit., p. 84 [«Per compensare l'asserzione aristotelica che vuole che l'intreccio inizi al principio, si può citare un'altra autorità classica, Orazio, il quale sostiene che l'epica dovrebbe iniziare *in medias res*, nel mezzo degli eventi. Diverse narrazioni seguono tale precepto, fornendo i dettagli sui personaggi e sulle situazioni anteriori dopo avere iniziato una storia»].



Martin, inoltre, nonostante imponga a tutte le tipologie di intreccio l'opzione che Aristotele riserva solo a quelli complessi, non coglie il legame che questi ultimi hanno con la creazione di disordine: «For Aristotle, the crucial elements of plot structure are recognition (involving ignorance and knowledge) and reversal (of intention, or of situation)», come se davvero possa esservi un riconoscimento senza un anteriore mis-conoscimento, dunque senza una distorsione.<sup>54</sup> Per di più è la stessa concezione oraziana dell'inizio *in medias res* che sollecita il poeta epico a selezionare un'azione coerente (per esempio quella dell'*Iliade*) da una approssimativa cronaca extraletteraria (la guerra di Troia): pertanto il precetto di Orazio si riferisce all'ordinamento dell'intero in unità, anziché ad un suo disordinamento in una sequenza di intreccio di tipo «dopo - prima - ancora prima»; in realtà dunque deriva, invece che divergere, da Aristotele.<sup>55</sup>

Tutto ciò si deve in parte al fatto che la *Poetica* trascura di specificare in maniera esplicita i concetti che si trovano in quella porzione del testo che è intrisa di temi moderni per cui la catena di deduzioni che muove dalla catarsi per giungere all'intreccio si interrompe apparentemente prima di giungere a trattare la variabile della (dis)organizzazione temporale. Ciononostante, se tale nesso temporale venisse finalmente articolato, la teoria della narrazione potrebbe cogliere in maniera proficua alcuni suggerimenti dalle criptiche pagine di Aristotele, nonostante Aristotele stesso. Proprio le sue dimenticanze (allo stesso modo dei suoi limiti e punti deboli) potrebbero allora servire ad accordare gli insegnamenti negativi con quelli positivi.

Questi insegnamenti riguardano soprattutto la necessità di un approccio critico di tipo funzionalistico, diretto tanto ai mezzi quanto ai fini delle forme della temporalità: dunque intendendo queste ultime come opzioni selezionate, scartate o conciliate in funzione di uno scopo (*purpose*), anziché come elementi dotati di un (dis)valore intrinseco o al contrario costruiti per essere inseriti in una classificazione preconfezionata. A meno che venga negato alla narrazione qualsiasi scopo – e con esso qualsiasi tipo di cambiamento, nonché qualsiasi regolarità e continuità di scopo – le forme della sequenza devono necessariamente derivare dalle funzioni: analogamente i lineamenti superficiali devono derivare dalle direttive e dagli obiettivi sottintesi; la *mimesis* dalla *poiesis*; il come dal perché, qualunque essi possano essere.<sup>56</sup> Laddove una strada viene percorsa in un discorso, c'è sempre presumibilmente una volontà dietro di essa – quella dello scrittore oppure del genere, o della cultura, intrecciati tra loro in vario modo – sicché, manifestandosi insieme, l'uno realizza e riflette l'altro (o, dal punto di vista dell'interprete, l'uno trova la propria unità e la propria intelligibilità nell'altro). Se ogni opera narrativa moltiplica innumerevoli volte questa relazione, in conformità alla sua estensione e alla sua capacità di scelta, la narra-

54. Ivi, p. 117 [«Per Aristotele gli elementi cruciali della struttura dell'intreccio sono il riconoscimento (che implica l'ignoranza e la conoscenza) ed il rovesciamento (dei propositi o della situazione)»].

55. Per ulteriori approfondimenti si vedano Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, cit., pp. 35-41; Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, trad. it. cit., p. 21.

56. Prospettiva che nessuno veramente adotta, malgrado tutti i discorsi sui fallimenti dell'intenzionalità o l'emancipazione dell'arte (moderna) da orientamenti di tipo finalistico: sfido chiunque a sostenere il contrario. Riguardo a come un'attribuzione di senso non propriamente finalizzata (per esempio genetica) sia in realtà interconnessa a operazioni finalizzate, si veda Meir Sternberg, *Mimesis and motivation: the two faces of fictional coherence*, cit.; Idem, *The poetics of biblical narrative*, cit., pp. 7-23; si veda anche Tamar Yacobi, *Fictional reliability as a communication problem*, in «Poetics Today», n. 2, f. 2, 1981, pp. 113-126. Ma riconoscere i principi, sotto qualsiasi forma, è una cosa; praticare, o a maggior ragione teorizzare, coerentemente le loro implicazioni è cosa ben diversa e rara, nello studio della narrazione come in ogni studio del discorso.

zione allora, intesa come genere, non pone limiti di principio alla molteplicità, ad eccezione di quelli riguardanti la narratività stessa. Avendo così tante volontà da accordare e addirittura svariati modi per esprimerle, si può sostenere che il sistema narrativo consista in un ampio sistema di relazioni di tipo 'molti a molti'.<sup>57</sup>

Una teoria, temporale o meno, può acquisire potere esplicativo solamente attraverso l'inferenza e la sistematizzazione di queste proteiformi relazioni teleologiche, non necessariamente o perfino non principalmente secondo le linee privilegiate e codificate nella *Poetica*. Potremmo cioè trarre beneficio della logica del ragionamento aristotelico senza sostenere però tutte le motivazioni particolari (fini, valori, funzioni, teleologie), poste dallo Stagirita come premesse, e, a maggior ragione, il suo repertorio formale. Bisogna fare questa operazione in modo deciso proprio perché la gamma aristotelica degli effetti appare troppo limitata (impostata maggiormente verso la dimensione affettiva più che verso quella cognitiva, verso la *mimesis* a scapito del linguaggio, a favore della successione di tipo causale invece che di quella episodica o sopra-sequenziale) e, riguardo alla temporalità, rimane eccessivamente unidirezionale, concentrata a tal punto sulla modalità complessa di costruzione dell'intreccio da perdere di vista l'universalità della narrazione che travalica le tipologie di intreccio.

Qui, nel codificare questo squilibrio che si ripresenterà e peggiorerà attraverso la storia, Aristotele non riesce a perseguire la teleologica da lui elaborata fino al suo esito logico. Una volta invocato, il metodo dovrebbe applicarsi nello stesso modo alla narrazione cronologica («semplice»), sia finzionale che storiografica, il che ha sicuramente le sue motivazioni. Né ha senso per lui consegnare tali motivazioni, men che meno gli a priori, a una dimensione negativa o un grado zero: a un'assenza o perdita di un effetto ottimale, la mancata opportunità, da parte dell'artista, per mancanza di intuizione o abilità di sfruttare l'utilizzo del tempo deformando l'intero in un intreccio complesso. (Si noti la definizione negativa fornita da Aristotele dell'intreccio semplice, nel quale «the change of fortune takes place without reversal and without recognition».<sup>58</sup> Fielding, un aristotelico di modo comico, espone con chiarezza questa posizione in *Joseph Andrews* «To indicate our idea of a simple fellow, we say, he is easily to be seen through: nor do I believe it a more improper denotation of a simple book»,<sup>59</sup> ovvero, un libro con un intreccio prevedibile, unidirezionale). In questo luogo cruciale, la regola generale a cui siamo arrivati durante la prima parte della nostra analisi in opposizione ai moderni formalismi e strutturalismi – dunque ugualmente ricavata, ma con ordine inverso, dall'eccesso di zelo di alcuni prononologisti – deve ora essere estesa alla concezione aristotelica della tragedia, della catarsi e di altro ancora.<sup>60</sup> Ciò che raccomanda la deformazione temporale nel raccontare non implica una svalutazione della formazione cronologica diretta («semplice»); l'argomento in favore dell'una (ad esempio quella che parte dalla catarsi, attraversa la sorpresa e il riconoscimento (*peripetia*), e arriva all'intreccio «complesso») non è automaticamente un commento contro l'altra con il rischio di irrigidire gli strumenti formali e/o di ridurre

---

57. [Il termine «relazione molti a molti» identifica un sistema relazionale nel quale gli elementi di un qualsiasi insieme si riferiscono a più elementi di un altro insieme, i quali a loro volta sono correlati a più elementi del primo. Sternberg utilizza anche altrove termini propri del linguaggio logico].

58. Aristotele, *Poetica*, cit., p. 70 [«il cambiamento delle sorti avviene senza riconoscimento o rovesciamento»].

59. Henry Fielding, *Joseph Andrews*, Garzanti, Milano, 1973, p. 48 [«Per indicare la nostra idea di un sempliciotto, si dice che è una persona trasparente; ed io credo che non sia improprio applicare tale qualifica un libro sempliciotto»].

60. Cfr. Meir Sternberg, *Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory*, cit.

L'analisi delle funzioni della narrazione (di genere, estetiche, altre, miste) [in] a un singolo valore o fine. A sua volta il rischio di un tale dogmatismo e riduzionismo include un ostacolo nell'elaborazione di una definizione di «narrazione». La teoria non può dettare o congelare, e tantomeno ignorare, il processo teleologico – a vantaggio o svantaggio della cronologia – senza che ciò comporti conseguenze per la narratività.

Per vedere come e quanto lontano questo principio riesca a nuocere lo stesso Aristotele, non occorre uscire dai suoi limitati interessi, riguardanti sia mezzi che i fini. Non c'è bisogno, cioè, di elencare le forme, le misure e i parametri extra-ordinamento ugualmente adatti a raccontare nel, e fuori dal, tempo e a comporre un intreccio «semplice» oppure «complesso»: cambi nella durata, tagli dell'intreccio, multilinearità, meccanismi non temporali di sequenza, giochi sopra-sequenziali di equivalenze, ecc. Neppure è necessario opporsi alla complessità, così come alla catarsi, in nome di valori antagonisti inerenti a una concezione estrema della cronologia, come il «più elevato piacere» di Gibbons, «l'intelligibilità» di Trollope, «l'accuratezza», simile alla storia, di Graves,<sup>61</sup> o le loro varianti in Labov.<sup>62</sup> Lasciando per il momento da parte le posizioni alternative e le metodologie empiriche, occorre solo entrare nella logica di Aristotele per concludere che il suo argomento sui mezzi e sui fini si ritorce come un boomerang contro se stesso, per i suoi stessi termini e per le sue caratteristiche specifiche funzionali.

Per esempio, se l'intreccio complesso intensifica la pietà e la paura attraverso lo shock del riconoscimento/rovesciamento, come avviene nell'*Edipo Re*, allora l'intreccio con ordine semplice potrebbe ottenere una simile intensificazione del finale facendo leva sulla sua inesorabile progressione verso una catastrofe imminente, come accade nella *Medea* con l'episodio dell'uccisione dei figli. Un esempio tratto da un romanzo potrebbe essere *l'Idiota*, secondo quanto sostiene Edwin Muir

Dostoevsky shows in what ways the knowledge of something to come can change and at the same time bring out the values of time. In the instance he describes (Nastasia's threatened murder by Rogojin) the knowledge is certainty, and the thing to come is death [...]. It is the expectation of this event dreaded and yet inconceivable that gives *The Idiot* its painful tension, and makes the conclusion so powerful, at once an exposure and a fulfillment of the whole action.<sup>63</sup>

Ciò che si guadagna con l'una o l'altra strategia, o tipologia d'intreccio, si perde con l'altra. Ciò è inevitabile, poiché non si può avere lo scatto dell'imprevisto e contemporaneamente la forza inarrestabile che conduce a ciò che incombe; la regressione improvvisa («complessa») dall'effetto alla causa insieme all'oppressiva progressione («semplice») dalla causa all'effetto (non senza, almeno, una trasformazione ed un mescolamento di entrambe le dinamiche nel corso del processo, il quale estende solamente la gamma delle scelte).

---

61. Cfr. Ivi, p. 634.

62. Cfr. William Labov, *Language in the Inner City*, cit.

63. Edwin Muir, *The structure of the novel*, Hogarth Press, London, 1960, pp. 74-75 [«Dostoevskij mostra in quali modi la conoscenza di qualcosa che deve avvenire può cambiare e insieme mettere in evidenza i valori del tempo. Nel caso da lui descritto (il preannunciato assassinio di Nastasja da parte di Rogojin) la conoscenza è certezza e l'avvenimento che deve compiersi è la morte [...]. È l'attesa di questo evento temuto, eppure inconcepibile che dà all'*Idiota* la sua tensione che provoca sofferenza, e rende la conclusione così forte, facendone insieme una rivelazione e un coronamento dell'intera azione del libro». *La struttura del romanzo*, trad. it. di Amerigo Guadagnin, Edizioni di Comunità, Milano, 1982, p. 84].

E benché l'autore o il pubblico potrebbero preferire un equilibrio tra guadagno e perdita rispetto all'altro, tale scelta è sempre tra organizzazioni alternative di azioni con impatto e non tra un valore positivo o uno negativo o nullo. La logica sottostante alle forme di ordinamento verso un obiettivo (*goal-directed ordering*) vale per entrambe.

Tale logica, inoltre, vale per entrambe le modalità indipendentemente dal fatto che gli obiettivi conseguiti dalla forma disordinata della temporalità o da quella ordinata, siano diversi oppure i medesimi. Se gli obiettivi sono discordi, come la sorpresa nell'*Edipo Re* rispetto al timore crescente dell'*Idiota*, oppure l'«ambiguità» jamesiana versus la «lucidità» di Trollope, allora questi poli non possono essere riferiti ad alcuna singola funzione condivisa e dunque rimangono separati, incommensurabili e non modificabili. Ognuno serve al suo proprio scopo, in misura maggiore o minore, migliore o peggiore, – in base all'abilità e al contesto – anziché il meglio in assoluto o il niente del tutto. D'altra parte, se gli obiettivi sono fondamentalmente gli stessi, come accade in Aristotele con l'effetto di catarsi attivo lungo tutta la tragedia, allora le forme delle rispettive sequenze potrebbero in linea di principio produrre i medesimi risultati mediante strategie diverse, possibilmente anche opposte, o da ciò che ho definito bilancio tra profitti e perdite: per esempio l'intensificazione della pietà e della paura attraverso il rovesciamento o la mancanza di cedimento delle aspettative. La scelta diviene allora una questione di economicità, di novità di valori, di forme relative al genere, di preferenze individuali e collettive; tutte relative. In breve, dove i fini non sono paragonabili, non lo sono nemmeno i mezzi utilizzati, a dispetto della somiglianza superficiale; dove invece sono esse comparabili, lo sono in linea di principio anche i mezzi, non importa se apparentemente diversi. In un caso o nell'altro, quindi, reificare (congelare, privilegiare) uno dei due insiemi di strumenti, come la forma dell'intreccio complesso e della sua assortita discendenza fino ai giorni nostri, non solo impoverisce ma mette a repentaglio l'analisi funzionale tanto del tempo, quanto della strutturazione narrativa in generale.

Esattamente qui, ad un bivio della riflessione sulla composizione dell'intreccio, il funzionalismo di Aristotele viene meno e per una volta si irrigidisce in un vero e proprio formalismo. A tal punto che se leggessimo questo decisivo passaggio fuori dal proprio contesto, il suo approccio non potrebbe facilmente essere distinto, se non nelle sottigliezze, da quanto è divenuto da allora una pratica critica consolidata – specialmente tra i formalisti e gli strutturalisti, i quali spesso utilizzano il nome funzionalismo invano oppure con un senso diverso. Questo allontanamento dallo spirito autentico della sua concezione poetica (insieme al resto della sua attività teoretica) rende Aristotele doppiamente vulnerabile al fraintendimento dei narratologi in cerca di progenitori e di fondamenta stabili su cui edificare progetti tuttavia assai differenti. È come se la storia dello psudoaristotelismo rinascimentale e neoclassico si ripetesse in una forma moderna,<sup>64</sup> sia negli approcci orientati verso l'analisi dell'azione, sia in quelli orientati sulla dimensione discorsiva.

Così, si può trovare Aristotele legato strettamente a Vladimir Propp come padre della moderna narratologia e, benché (o proprio perché) lo stesso Propp abbia in realtà attinto da Aristotele più di quanto sia stato riconosciuto, il loro accoppiamento è male assortito.<sup>65</sup> E la ragione è che la «morfolgia» delle fiabe di Propp non possiede alcun richiamo

---

64. Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago, 1961.

65. Vladimir Jakovlevič Propp, *Morphology of the Folktale*, University of Texas Press, Austin, 1968 [*Morfologia della Fiaba*, Einaudi, Torino, 1966].

a qualsiasi tipo di teleologia, artistica e ancor meno affettiva o comunicativa. Al contrario, il suo modello si prefigge di ridurre il molteplice materiale osservato in una sequenza di trentuno funzioni, corrispondenti ai principali schemi azionali presenti nelle narrazioni: «Villainy, Mediation, Beginning, Counteraction, Departure, etc».<sup>66</sup> Come comune denominatore, questa struttura morfologica offre un criterio tipologico che conduce dalla classificazione delle fiabe popolari (russe) all'interno del sistema narrativo fino a una subclassificazione interna del genere, perché tutti gli esemplari tracciano la stessa traiettoria, ma non sempre passano attraverso tutte o le stesse tappe durante il tragitto. In qualunque caso, dunque, la sequenza degli eventi proppiana equivale a una logica dell'«intero» dell'azione, che però è stata specificata, de-poeticizzata, de-motivata, in una parola disintrecciata. Qui la ben formata sequenza d'azione aristotelica, principio-mezzo-fine si riduce a generalizzazione (irrigidendosi nella tipologia dell'esito «felice», nella sequenza con «*peripetia*/riconoscimento») e in ulteriori connessioni intermedie ricavate dal corpus delle fiabe popolari) fino a divenire un sottogenere particolare.<sup>67</sup> Definita per contrasto come «studio delle forme», tale morfologia è del tutto sprovvista di qualsiasi senso di scopo alle spalle della formalizzazione del cosa e del come: le sue funzioni aderiscono esclusivamente verso l'azione che si svolge nella realtà narrata nell'inosservanza costitutiva (e ingannevole) dell'attività progettata dalla narrazione per il lettore; mirando cioè alla *mimesis*, come se fosse scissa dalla *poiesis*, dal rapporto causa-effetto. In breve, il senso della fiaba o la (teleo)logica propria dell'ordinamento si restringono in un unico livello, quello relativo all'armatura di esistenza e avvenimento abitata dai personaggi: nell'*holos* aristotelico, nella fabula di Šklovskij, nell'*historie* degli Strutturalisti: il dominio del raccontato.

Come risultato, le forme e le forze del raccontare nel, o fuori dal tempo, scompaiono completamente dalla vista, e lo stesso avviene con le altre relazioni tra il raccontare ed il raccontato. «The sequence of functions is always identical».<sup>68</sup> Tuttavia questa legge fondamentale non può essere applicata alle sequenze narrative reali, in cui (ciò emerge solo incidentalmente dalla sua argomentazione) le «funzioni» possono cambiare luogo, per motivi che rimangono oscuri.<sup>69</sup> Lungi dal descrivere tali trasposizioni e dal motivare le loro ragioni – se non come parte dell'interazione tra costanti e variabili, tra uniformità e

66. Claude Bremond, *Morphology of the french folktale*, in «Semiotica», n. 2, f. 3, 1970, p. 247 [«rapina, mediazione, partenza, reazione dell'eroe, allontanamento, ecc»].

67. Secondo la regola che abbiamo già incontrato a proposito della «narrazione minima», la specificità formale (imposta qui sia alla direzione del cambiamento, sia al percorso compiuto, essendo sufficienti non meno di trentuno tappe o «funzioni») è inversamente proporzionale all'osservazione empirica. Maggiori sono i caratteri indispensabili, minore è il numero degli elementi individuabili. In maniera abbastanza prevedibile, Claude Bremond e Jean Verrier (Claude Bremond, Jean Verrier, *Ajanasiev and Propp*, in «Style» n. 18, f. 2, 1974.) hanno dimostrato che Propp elabora il proprio modello partendo da un singolo tipo di fiaba, l'«Uccisore del drago» e armonizzando ad esso, con una certa coercizione, il rimanente corpus di favole. Sorprendente è il fatto che, ciononostante, lo stesso Bremond fallisca nel tracciare le conclusioni riguardo alla non applicabilità di tale progetto critico, dato che il suo ambizioso sforzo è orientato nella medesima direzione. Su questo punto, avvicinandosi in realtà a Propp, sostiene che il suo modello, per quanto migliorato, «non possa essere applicato alle fiabe francesi e neppure alle fiabe in generale, ma debba invece essere inteso come uno schema applicabile a tutte le tipologie narrative». (Claude Bremond, *Morphology of the french folktale*, cit. p. 247): come se davvero rimanendo intrappolati nella logica dell'azione si potessero ampliare i propositi, fino all'universalità.

68. Vladimir Jakovlevič Propp, *Morphology of the Folktale*, trad. it. cit., 23 [«La successione delle funzioni è sempre identica»].

69. Ivi, pp. 26, 97, 109, 145; si veda anche Claude Bremond, *Morphology of the french folktale*, cit., pp. 254-56.

multiformità, tra funzioni drammatiche e artistiche – la *Morfologia della Fiaba* non le collega nemmeno a piani diversi o a differenti approcci critici sulle fiabe (popolari). Questi diversi piani complementari comprendono la loro origine, la diacronia, la religione e l'antropologia, mai però l'intreccio dietro all'azione e neanche la *poiesis* che fonda e governa la *mimesis*.

Spinta fino a questo punto, la riduzione ad un solo livello narrativo dell'analisi critica non lascia emergere altro che confusione, o, nella migliore delle ipotesi, una certa tendenza verso la fusione tra il naturale e la cultura. Aristotele è stato il primo a tracciare un'analogia tra ciò che è naturale e ciò che è prodotto dall'uomo, tra l'organico ed il poetico, con l'intenzione però di stabilire unicamente la duplicità propria dell'arte che opera in direzione della propria logica (ad esempio, la catarsi) sotto forma di un'azione realistica.<sup>70</sup> Il processo orientato verso l'obiettivo delle trasformazioni inscritto nella natura deve essere fornito in, e attraverso, l'imitazione abile della natura, mediante la doppia dimensione dell'intreccio. Nel riproporre questa analogia, dalla prima pagina in poi, Propp la interpreta tuttavia in senso strettamente letterale (così farà anche in seguito).<sup>71</sup> Per lo studioso russo sembra infatti che un artefatto non sia solamente descrivibile, scomponibile, classificabile come i suoi analoghi naturali – le piante e/o gli animali – ma perfino altrettanto uni-funzionale: come se lo studio della narrazione potesse emulare la biologia nell'aver a che fare con un oggetto morfologizzato, oltre che nel seguire il medesimo metodo morfologico. Che la falsa analogia venga conservata o meno, le conseguenze per il modello d'analisi hanno interessato la maggior parte dei lavori dei successori di Propp, sia di coloro che si professano morfologisti che dei cosiddetti grammatici della storia. L'errore di categoria rimane lo stesso, che abbia diversi nomi o varianti.

I due approcci si mantengono opposti persino laddove gli interessi sembrano convergere, o divenire affini – in particolare in merito al concetto di «intero» – giacché Propp non reputa necessario spiegare in termini estetici la stretta concatenazione unilineare dell'intero, e dunque la sua possibile disorganizzazione o trasposizione in intreccio. Come avviene per i suoi prestiti formali, così accade per quelli tematici: il come e il cosa sono codificati in apparente isolamento dal perché, le funzioni azionali da quelle testuali, la morfologia naturale dal valore e dalle ideologie socio-culturali, se non che, ad un secondo sguardo, questa ostentazione di positivismo crolla completamente. In maniera a lui consueta, Propp non ritiene opportuno spiegare il motivo per il quale le storie di fiabe siano sempre orientate in una delle due direzioni considerate nella *Poetica*, e cioè quella che va dall'infelicità alla felicità: pertanto il movimento unidirezionale verso la felicità rimane per lui un dato di fatto da descrivere, come se una costante morfologica non fosse essa stessa il risultato di una scelta finalizzata tra le diverse variabili offerte dalla narrazione. Come può essere altra cosa all'infuori di un prodotto in cui le due direzioni sono così opposte tematicamente da un punto-limite a un altro (e quindi reversibili)?<sup>72</sup> E se la scelta della

70. Per un'ottima discussione in merito al funzionalismo nelle scienze fisiche Aristoteliche, si veda Aristotle, *De motu animalium*, Martha Nussbaum (a cura di), Princeton University Press, Princeton, 1978. Devo il riferimento alla Dott.ssa Chava Yablonka, dell'Università di Tel Aviv.

71. Vladimir Jakovlevič Propp, *Theory and history of folklore*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, pp. 68-69, 82-83.

72. A dire il vero sono invertiti persino fuori dalla tragedia. All'interno del corpus mitologico, come emerge considerando il finale «infelice» della storia originaria individuato da Lord Raglan (Baron FitzRoy Richard Somerset Raglan, *The hero*, Vintage, New York, 1956) in differenti culture. E come accade con le inversioni reali, lo stesso accade per quelle potenziali. Persino nella morfologia rivisitata di Bremond (Claude Bremond, *Morphology of the french folktales*, cit.) l'azione delle fiabe è normalmente o-

direzione comporta una tale differenza, allora qualsiasi modello teorico incapace (o riluttante) a incorporare le sue giustificazioni poetiche e i suoi risultati comunicativi, incontrerà svariati problemi, partendo da quelli relativi alla semplice descrizione dell'azione, fino ad arrivare al completo cedimento della sua logica interna. Dunque, sarei portato a sostenere che l'intera prospettiva proppiana è presa tra due fuochi. In mancanza di un significativo punto di riferimento funzionale, la tipologia di analisi a un livello deve rimanere non solo parziale ma anche mal equipaggiata perfino per il limitato lavoro (morfologico, tassonomico) in vista del quale è stata approntata; al contrario la presenza di un tale punto di riferimento, che farebbe perdere all'analisi il suo spirito autentico e molte delle sue rivendicazioni, la trasformerebbe in qualcosa di diverso (e non tuttavia in qualcosa di migliore, assumendo il giudizio di Propp) dalla pura e oggettiva morfologia somigliante a quella naturale delle scienze positive o a quella grammatica dei linguisti. Il circolo vizioso è inevitabile.

Per esempio Propp tipizza la situazione iniziale e preparatoria di una fiaba come una «calamity» o «misfortune already hovers invisibly above the happy family»,<sup>73</sup> – in procinto di attualizzarsi mediante le macchinazioni del personaggio cattivo – oppure come una situazione «insufficiency or lack, and it is this that leads to quests analogous to those in the case of villainy» il suo «morphological equivalent».<sup>74</sup> Ma sono essi davvero equivalenti? Su quali basi è posta questa alternativa, se non per una convenienza analitica? Come possiamo rispondere a chi ritiene che le sequenze risultanti «tell not one story but two»?<sup>75</sup>

Sicuramente non provvedendo a cambiare, precisare o addirittura aggiornare i termini in questione all'interno della struttura originaria, caratterizzata dalla direzione verso l'azione, come fa Bremond. Avendo esteso la gamma delle «mancanze» così da includere «poverty, illness, foolishness, scourge, desire, etc.»,<sup>76</sup> Bremond vorrebbe afferrarle tutte in un'unica definizione, intendendole come stato che «which could be improved», mentre i loro opposti «accettabili», verrebbero intesi in maniera corrispondente come stato che «which could deteriorate».<sup>77</sup> Eppure, il suo tentativo di unificare le variazioni di entrambe le polarità rende di fatto i poli intercambiabili, se non altro perché relativizzati, anziché definiti in maniera adeguata. A conferma di questa valutazione, si consideri il fatto, privo di valore assoluto (raro, peraltro, nelle attività umane), per cui ogni «deficiency» tende ad un successivo «deterioration»,<sup>78</sup> – la lezione imparata a duro prezzo da Edgar nel *Re Lear* quando affronta improvvisamente il padre cieco – così come ogni «stato soddisfacente» può tendere a un successivo «miglioramento». E se le caratteristiche definitorie si cambiasse di posto, e gli stati cambiasse polarità, allora i problemi già incontrati da Propp potrebbero solamente aggravarsi: il suo modello teorico non sarebbe più in grado di distinguere l'opposizione di base che è invece individuata in modo spontaneo da qual-

rientata partendo tanto dall'infelicità («situazione di manchevolezza») quanto dalla felicità («situazione accettabile») e dirigendosi verso la felicità (conquistata, riconquistata, migliorata), mai però verso l'infelicità. Per quale motivo?

73. Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologia della Fiaba*, trad. it. cit., p. 33 [«sciagura [...] una sventura a leggja invisibile sulla famiglia felice»].

74. Ivi, p. 40 [«di insufficienza o di mancanza che dà inizio a ricerche analoghe a quelle successive al danneggiamento [...] equivalente morfologico»].

75. Wallace Martin, *Recent theories of narrative*, cit., p. 94 [«non raccontano una, ma due storie»].

76. Claude Bremond, *Morphology of the french folktale*, cit. [«povertà, malattia, pazzia, castigo, desiderio, ecc.»].

77. Ivi, p. 252 [«potrebbe essere migliorato; [...] potrebbe peggiorare»].

78. Ivi, p. 253 [«stato di mancanza [...] peggioramento »].

siasi lettore di fiabe; vale a dire, gli opposti punti limite dell'intreccio e il movimento, avanti-indietro, prodotto da essi.<sup>79</sup> Lo stesso Bremond arriva ad ammettere, seppur moderatamente, una situazione analoga, osservando che talvolta l'iniziale stato di manchevolezza (che potrebbe migliorare) corrisponde funzionalmente a ad uno stato relativamente accettabile (che potrebbe peggiorare). Laddove Propp parifica la «mancanza» alla «sciagura» per una goffa decisione, la supposta revisione di Bremond finisce per accomunare la «mancanza» a una sorte relativamente buona. In aggiunta all'antica questione riguardante la costante presente dietro ad ogni situazione variabile, come nel caso della «malattia» e del «desiderio», dovremmo allora interrogarci su come debba essere fissato tale fondamentale (perché verosimilmente profondo piuttosto che superficiale) contrasto, che si manifesta per esempio tra il «miglioramento» e il «deterioramento», o tra il movimento «ascendente» e quello «discendente», oppure persino quello tra «eroe» e «cattivo» o «nemico». Dove, in breve, può una siffatta narratologia trovare il senso finora mancante di equivalenza e differenza (azionali o di altro tipo) presenti invece nella nostra competenza narrativa e di lettura?

Così come stanno le cose, sarei costretto ad affermare che la risposta sarebbe «da nessuna parte» – dal momento che questo senso non può essere individuato in alcun punto interno al mondo narrato, ma solo nelle coordinate del discorso narrativo. Se volesse afferrarlo, perciò, questo schema metodologico dovrebbe estendere il proprio raggio d'azione dalla presunta autonoma formazione (morfo)logica delle varianti conforme alla natura alle sue implicazioni artistiche, socioculturali o ad altri criteri che includano possibilmente la trasformazione dei poli. Sdoppiandosi, la cornice di riferimento funzionale per la comparazione diviene chiaramente anche un'arma a doppio taglio: la dicotomia equivalenza/differenza diventa in proporzione meno indipendente dal contesto e più contingente, meno governata dalla natura e più dall'arte, dalla storia, dall'ideologia.

Riguardo alla parte iniziale di un componimento, ad esempio, si può dire «the same be said about the abduction of a bride as about the simple lack of a bride»<sup>80</sup> Non necessariamente, sottolineerei, ma casomai fosse presente una doppia condizione: e cioè che entrambi gli inizi abbiano le medesime conseguenze tanto per (1) l'eroe (avviato alla ricerca della sua o di una fidanzata) quanto (2) per il lettore (orientato ad aspettarsi un matrimonio). Mancando la prima condizione, le due varianti non potrebbero neanche corrispondere a equivalenti «morfologici»; tuttavia la seconda condizione è non meno necessaria ed è di gran lunga maggiormente soggetta a divergenze, inclusa l'inversione. In questo

---

79. Si confronti tale posizione con quella di Jonathan Culler (Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, Cornell University Press, Ithaca, 1975, p. 207) in merito alla valutazione delle prospettive d'analisi dell'intreccio: «Without this intuitive knowledge, which we display every time we recount or discuss a plot, there is no way of evaluating a theory of plot structure because there is nothing for it to be right or wrong about» [«Senza questa conoscenza intuitiva, che mostriamo ogni qual volta raccontiamo o discutiamo un intreccio, non vi sarebbe alcuna possibilità di valutare una teoria della struttura dell'intreccio, poiché non vi sarebbe alcun principio sul quale poter fondare il giudizio»]. Ben detto. Ma al di là del continuare ad attribuire a Propp una consapevolezza su questo principio che quest'ultimo non riesce comunque a mostrare, la generalizzazione di Culler minimizza invece i danni implicati e le nostre capacità nel valutarli. Una tale «teoria della struttura dell'intreccio» non solo rimane arbitraria e vuota, mancando di potere esplicativo, ma potrebbe anche divenire controproducente, poiché controintuitiva e persino auto-ostacolante, essendo in contrasto con le sue stesse premesse come anche con i fatti.

80. Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologia della Fiaba*, trad. it. cit., p. 30 [«do stesso [...] per il rapimento della fidanzata e la semplice mancanza di una fidanzata»].



modo, «il rapimento della fidanzata» presupporrebbe almeno la sua desiderabilità, con il risultato che lo sposo patirebbe la cattiva sorte e cercherebbe comprensibilmente, in qualità di «eroe vittimizzato», di recuperare quella buona. La «semplice assenza di una fidanzata», nondimeno, potrebbe sempre (come talvolta fa) valere come un elemento positivo, una condizione; nel qual caso il giovane senza fidanzata non può intraprendere la ricerca senza abbandonare il suo diritto alla probabilità o alla simpatia o a entrambe: ovvero del fondamentale impulso (psico)logico insieme alla reputazione e al ruolo (tipo)logico dell'eroe. Data la valutazione negativa che la cornice dà al matrimonio, la logica degli eventi perde la propria forza propulsiva, a rischio di numerose e diverse incoerenze, sia azionali (non comprensibilità) che retoriche (per esempio, la mancanza di attrattiva, l'ironia indesiderata). In questo modo anche l'equivalenza formale causa/effetto delle due varianti dipende dall'intercambiabilità presente sotto alcuni denominatori comuni, normativi e affettivi (come la serie di «infelicità» di Aristotele che fa leva sulla nostra «pietà e paura»). Che una fiaba sia in grado o meno di alternare empiricamente queste due dimensioni dell'opera non ha molto a che vedere con la riflessione teoretica, dal momento che, anche se così fosse, potrebbe solamente significare che una fiaba conosce meglio di quanto non facciano i suoi analisti: vale a dire, che osserva entrambi gli aspetti della doppia condizione in senso narrativo, ascrivendo, fin dall'inizio, la forma canonica della direzione degli eventi a un'appropriata norma socio-artistica.

Analogamente accade con la liquidazione finale della sfortuna o mancanza. Entrambe le modalità del «finale felice» (*happy ending*) devono la loro felicità, compresa la loro descrizione in quanto tali, non a una proprietà oggettiva e nemmeno a una regola logica, quanto invece alla scelta normativa e ideologica del (sotto)genere di coinvolgere il pubblico nella sorte dell'«eroe» in contrasto a quella del «cattivo», la cui (oggettiva) fine infelice completa il nostro senso di felicità per il suo avversario (ovvero l'eroe). Dall'inizio alla fine, dunque, le regole sono tanto canoniche quanto lo sono le forme dell'«intero» d'azione che esse creano e governano, uniscono o dividono, muovono verso uno stato o il suo contrario attraverso un numero variabile di punti intermedi («funzioni»), sempre con un doppio scopo.

Così com'è, data soprattutto la sua grande forza attrattiva, il caso di Propp serve come lezione esemplare, visto che rende impraticabile sia l'unione degli opposti, sia il loro altrettanto sbrigativo confinamento ad «approcci differenti». Queste difficoltà smascherano l'illusione che risiede dietro al nuovo positivismo delle esperienze strutturaliste e formaliste, e in particolare l'illusione di analisi monodimensionali orientate esclusivamente al mondo narrato. E la ragione è che la nostra argomentazione svela il principio per il quale non vi è nessuna morfologia e tassonomia, nessuna grammatica del racconto, nessuna logica dell'azione, senza una teleologia che regola il discorso: quanto più è narrativizzata, non diciamo ragionata e teorizzata in modo convincente, tanto meglio. Aristotele difficilmente si sarebbe associato alla pseudo-obiettività proppiana dei fatti senza effetti, di traiettorie e routine senza adeguate motivazioni; tuttavia può sembrare talvolta che la *Poetica* ci orienti a compiere tale associazione a causa dei suoi interessi (tipo)logici, dei suoi silenzi in merito alla articolazione intero/intreccio, del suo privilegiare la complessità: tutte caratteristiche che ricorrono in Propp e nei suoi eredi.<sup>81</sup>

---

81. Ho lasciato da parte la questione trasversale, ma meno evidente, del «formalismo» inteso come «anti-contenutismo» della *Morfologia*, un'accusa rivolta da Levi-Strauss a Propp e da lui negata (entrambe le posizioni della disputa sono riapparse in Propp (Vladimir Jakovlevič Propp, *Theory and history of folklore*, cit.). La mia spiegazione, invece, mostra un'affinità tra le due prospettive, specialmente nel

Lo stesso avviene sul terreno teorico apparentemente opposto, quello orientato verso il discorso («intreccio») della narrazione piuttosto che all'«azione»: qui troviamo la sbrigativa graduatoria aristotelica delle tipologie di intreccio, basata sulla loro rispettiva efficacia, scambiata per una dicotomia assolutizzante di tipo artistico/non-artistico – pur attraverso omissione o esclusione del tipo «semplice» dal repertorio – e in questo modo allineata al moderno anticronologismo. Genette, per esempio, dopo aver escluso, in maniera a lui caratteristica, la cronologia dal dominio dell'artistico in nome del principio stesso di artisticità, si sbarazza dell'intreccio semplice di Aristotele: egli descrive le caratteristiche della complessità «surprising enchainment [...] peripety [...] recognition» come condizioni necessarie all'effetto tragico.<sup>82</sup> Altrimenti avverso alla modalità narratologica di Genette – ma condividendo, significativamente, la diffidenza verso le narrazioni ordinate cronologicamente – Barbara Herrnstein Smith generalizza addirittura queste proprietà oltre la tragedia, racchiudendole in «the basic or minimal plot of every story (change, reversal of fortune, or peripeteia, as structuralists from Aristotle to Barthes have maintained)»: ma in realtà, è il cambiamento di sorte a costituire l'intreccio minimo di Aristotele, mentre il rovesciamento della sorte (ad esempio, quello in direzione del cambiamento) mira verso l'intreccio «massimo».<sup>83</sup> Herrnstein Smith in questo modo fonde la direzione dritta con la *metabasis* della peripezia, pressappoco lo stesso risultato che si ha in Genette. Seguendo una prospettiva analoga, Frank Kermode, studioso che ha provato a tracciare una via intermedia tra lo strutturalismo e l'approccio umanistico, non solo individua la «peripeteia [...] in every story of the least structural sophistication», ma perfino la colloca con la sua compagna aristotelica attraverso «our wish to reach the discovery or recognition by an unexpected and instructive route».<sup>84</sup> Fedeli tanto alla *Poetica* quanto alla pratica narrativa, tutti questi tentativi di universalizzare la forma complessa (detto altrimenti, tentativi di attribuirle narratività), sono in realtà elaborazioni tipicamente moderne, sebbene la loro convergenza da angolature così diverse riveli qualcosa dell'antica autorità alla quale si richiamano. «For our own reasons we habitually misread [Aristotle]» osserva con franchezza Kermode.<sup>85</sup> Eppure alcuni «frintendimenti», come questo relativo alla concezione della sequenza, non sono così infondati quanto altri, per esempio quello di Propp. Piuttosto, tracciano una sorta di continuità nella predilezione della forma complessa, spinta durante i secoli oltre il limite non aristotelico del monopolio sul valore e sullo status di ciò che è artistico, e spesso, a dire il vero, sull'intreccio in generale. Tali equivoci forse non sarebbero sorti, perlomeno in maniera così diffusa e impercetti-

comune e persino crescente disinteresse verso la dimensione teleologica generale: l'attenzione esclusiva di Levi-Strauss ad una struttura atemporale profonda (anch'essa parte della moderna convergenza verso la concezione «spazializzata» della forma) comporta una denarrativizzazione del racconto mitico, tanto dal lato dell'azione, quanto da quello della narrazione.

82. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, 1979, pp. 22-23 [«incatenamento sorprendente [...] peripetia [...] ricognizione». *Introduzione all'architesto*, Pratiche, Parma, 1981, pp. 22-23].

83. Barbara Herrnstein Smith, *On the margins of discourse*, University of Chicago Press, Chicago, 1978, p. 194 [«un intreccio base o minimo di ogni storia (cambiamento, rovesciamento della fortuna, o peripetia, così come è stata mantenuta dagli strutturalisti da Aristotele fino a Barthes)»].

84. Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, Oxford, 1967, p. 18 [«peripetia [...] in ogni racconto che abbia un minimo di congegno strutturale [...] nostro desiderio di pervenire a rivelazioni o a riconoscimenti attraverso un itinerario che sia inatteso e istruttivo insieme». *Il senso della fine*, trad. it. di Giorgio Montefoschi e Roberta Zuppet, Milano, Sansoni, 2004, p. 19]; cfr. Idem, *The Art of Telling*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, p. 199.

85. Frank Kermode, *The genesis of secrecy*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 75 [«Per motivazioni nostre, regolarmente frintendiamo (Aristotele)»].

bile, se lo stesso Aristotele fosse stato più coerente con il suo impianto teleologico nei punti chiave della *Poetica*, così come più esplicito altrove riguardo alla cronologia. Il fatto che non lo sia stato, mostra come l'attrattiva per le forme superficiali sia difficile da sconfiggere, con o senza la temporalità, anche laddove l'argomentazione punta, e per certi versi effettivamente procede nella direzione opposta.

Cedere a questa attrattiva comporta anche i suoi rischi, i quali tipicamente vanno al di là delle questioni di coerenza interna dell'approccio e raggiungono la sua portata, e ancora oltre, il vero cuore della questione: la *mimesis*. Per la portata della sua indagine, similmente a tutte le teorie che da allora hanno preferito l'ordinamento distorto a quello semplice, la *Poetica* cancella non solo le poetiche cronologiche, di per sé una piccola falla, ma soprattutto tutti quei parametri e quelle informazioni che essa condivide con quelle anti-cronologiche. Avendo in altre sedi marcato e rimarcato a sufficienza questa manchevolezza, mi permetto ora di richiamare brevemente un aspetto di notevole importanza, cioè quello riguardante i punti-limite dell'intreccio.<sup>86</sup> (*Continua*).

---

<sup>86</sup> Cfr. Meir Sternberg, *Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory*, op. cit., pp. 928-945.