

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

Meir Sternberg

Abstract

In questa sezione centrale di *Telling in Time II*, Meir Sternberg rivolge la propria riflessione alle questioni sorte dall'incontro tra temporalità e narrazione osservato nella parte iniziale del saggio: strategie retoriche di controllo discorsivo, effetti narrativi, dinamica teleologica della sorpresa, sono tutte problematiche, queste, appartenenti a quella dimensione pragmatica che caratterizza la prospettiva di indagine dell'autore. Il percorso argomentativo dei primi capitoli di queste pagine affronta infatti il discorso sugli effetti narrativi, presente nella storia degli studi letterari fin dalla *Poetica* aristotelica, a partire da premesse che consentono di gettare nuova luce su di essi: se i concetti aristotelici di «rovesciamento», «riconoscimento» e «sorpresa» sono entrati nelle teorizzazioni novecentesche – Sternberg osserva in particolare i lavori pionieristici di Propp e le implicazioni introdotte nell'esperienza narratologica – in forma pressoché immutata, conservando un ancoraggio alla realtà narrata più che alle modalità narrative, *Telling in Time II* propone invece di concepirli in relazione al loro «funzionamento comunicativo» e al cosiddetto «principio di Proteo». Nei capitoli conclusivi dell'articolo, delineata una tale cornice concettuale, queste dinamiche – cui si aggiungono quelle di «suspense» e «curiosità» – vengono assunte quali fattori invarianti del genere narrativo, posti alla base della rete di rapporti teleologici tra il livello rappresentativo e il livello comunicativo che costituiscono il nucleo essenziale della proposta critica sternberghiana.

Parole chiave

Narrazione, principio di Proteo, effetti narrativi, sorpresa, teleologia, narratologia

Contatti

franco.passalacqua@studenti.unimi.it

Introduzione

di Franco Passalacqua

Il principio di Proteo: forme, funzioni ed effetti nella temporalità narrativa

In queste pagine di introduzione alla seconda delle tre parti della traduzione italiana di *Telling in Time II: Chronology, Teleology, Narrativity* si cercherà, più che di presentare il percorso argomentativo che compone questa sezione del saggio, di riflettere brevemente su quei nodi teorici che in essa emergono con maggiore evidenza, con il proposito di tracciare una serie di considerazioni che consentano, seppur in misura parziale e circoscritta, di comprenderne la portata teoretica. In particolare si affronterà la questione relativa al cosiddetto Principio di Proteo, premessa epistemologica fondamentale nell'elaborazione critica dell'autore poiché ne orienta il caratteristico approccio funzionalistico e pragmatico, in quanto vettore interpretativo mediante cui indagare i principali aspetti delle pagine qui oggetto di presentazione. In un secondo momento si rifletterà sul rapporto che tale principio intrattiene con le dinamiche temporali e teleologiche dell'opera letteraria, fattori anch'essi decisivi nell'economia del lavoro di Sternberg essendo alla base della nota tri-

partizione dell'interesse narrativo – in suspense, curiosità, sorpresa – che emergerà invece nella terza parte di *Telling in Time II*. Infine, e ampliando così il campo di osservazione, si metteranno in luce le implicazioni racchiuse e le conclusioni fornite in questo articolo, al fine di operarne un confronto con analoghe proposte teoriche. Gli interrogativi che muovono questa rapida introduzione sono dunque focalizzati sul valore della proposta sternberghiana e le risposte che si desiderano fornire serviranno di conseguenza a delineare tanto il modo in cui essa si differenzia dalla narratologia classica, posto sia lecito – lo si vedrà più avanti – parlare in termini di «differenziazione», quanto i vantaggi che offre sul piano metodologico in relazione ad altre prospettive di indagine narrativa.

In un saggio del 1982 dedicato a questo argomento, *Proteus in quotation-land: Mimesis and the forms of reported discourse*, lo studioso israeliano definisce con chiarezza ciò che intende per Principio di Proteo: «la corrispondenza di tipo molti a molti tra le forme linguistiche e le funzioni rappresentative».¹ Poco oltre ne specifica ulteriormente la fisionomia, precisando che «in contesti diversi una medesima forma può assolvere differenti funzioni e differenti forme una medesima funzione».² In altre parole, ammettere il Principio di Proteo all'interno di una cornice interpretativa rivolta allo studio della narrazione, corrisponde ad assumere che non vi è alcuna relazione biunivoca, e dunque nessun collegamento automatico, tra le forme e le funzioni. Una qualsiasi forma è in grado di produrre infiniti effetti e un qualsiasi effetto può essere generato da forme anche estremamente diverse tra loro: forme ed effetti sono da concepirsi allora quali elementi di un sistema – l'opera narrativa – costituito da molteplici fattori e, conseguentemente, il loro legame non può essere tradotto in un rapporto causa/effetto rigidamente codificabile. Posta una siffatta modalità relazionale, si comprende come l'efficacia di una forma rappresentativa non dipenda unicamente dalle caratteristiche individuali da essa possedute, né dall'effetto per cui è configurata; piuttosto andranno valutati il ruolo svolto, l'interazione prodotta, le relazioni occupate all'interno del sistema di variabili, e del «contesto» di riferimento, nel quale è disposta. Delineati sommariamente i tratti generali del Principio di Proteo, occorre però domandarsi che significato abbia e che conseguenze comporti in un discorso sulla temporalità narrativa e, cosa non meno importante, quali impegni ontologici si nascondano in esso.

Innanzitutto è doveroso precisare, e lo si intuisce con evidenza dalla terminologia appena presentata, che Sternberg fa propria quella concezione sistemica dell'opera letteraria che è andata sviluppandosi nel pensiero occidentale nei primi decenni del secolo scorso e che ha attraversato diversi orientamenti teorici nello studio della letteratura. Se è all'interno di un tale quadro concettuale che vanno inserite le riflessioni dello studioso sulla narrazione, è pur vero che egli non si limita a fornire una sterile riproduzione di tale impianto teorico – proposito che, considerata l'estrema generalità e le numerosissime declinazioni, sarebbe alquanto difficoltoso da realizzare – ma propone invece di rielaborarne alcuni assunti specifici e soprattutto di svilupparne una rilettura originale. L'ambito di indagine del docente della Tel Aviv University si caratterizza per l'attenzione rivolta al rapporto, eminentemente teleologico, tra temporalità e narrazione, ed è in questa direzione che vanno letti i riferimenti alla concezione sistemica dell'opera

¹ «The many-to-many correspondences between linguistic form and representational function». Meir Sternberg, *Proteus in quotation-land: Mimesis and the forms of reported discourse*, «Poetics Today», n. 3, f. 2, 1982, pp. 107-156.

² «In different contexts [...] the same form may fulfill different functions and different forms the same function». Ivi, p. 148.

ed osservati i relativi elementi di novità e differenziazione: forme e funzioni temporali, strategie ed effetti, livello rappresentazionale e livello comunicativo, orientamento teleologico, sono alcune delle istanze sulle quali lo studioso esercita una considerevole riconfigurazione e che permettono di capire come sia la centralità attribuita al livello teleologico e al contesto pragmatico a qualificare la sua particolare ridefinizione di «modello sistemico».

In secondo luogo è utile sottolineare che il riferimento a un siffatto sfondo teoretico consente di avere un importante termine di confronto con quella che è stata l'esperienza maggiormente significativa nella seconda metà del '900 in merito allo studio delle forme narrative: la narratologia, intendendo con essa la disciplina sorta negli anni '70 a partire dagli studi linguistici di matrice strutturalistico-semiologica e da allora sviluppatasi in differenti declinazioni. Tanto il modello proposto da Meir Sternberg quanto quello approntato dalla narratologia classica assumono come medesimo presupposto epistemologico la concezione sistemica dell'oggetto cui rivolgono le loro indagini – la narrazione appunto.

Ritornando ora al discorso di *Telling in Time II* e, più nello specifico, ai capitoli della sua sezione intermedia, si è già detto che lo studioso si concentra sull'analisi degli effetti prodotti dalla temporalità narrativa o, per dirla con le sue parole, dalla dimensione comunicativa della narratività. Il Principio di Proteo va allora osservato, al fine di definirne meglio i tratti appena enunciati, in questo determinato quadro concettuale: all'interno di esso le forme sono da intendersi quali configurazioni temporali appartenenti al piano rappresentativo e gli effetti quali fattori che emergono sul piano comunicativo; inoltre, le forme temporali sono esemplificate anzitutto dalle tipologie di ordinamento e disordinamento del tempo dell'intreccio rispetto al tempo della storia, codificate, secondo la classica tassonomia genettiana, nei concetti di «prolessi» e «analessi», mentre gli effetti consistono nelle dinamiche di riconoscimento, rovesciamento e sorpresa che fin da Aristotele hanno trovato spazio negli studi letterari.

La narrazione come sistema: livello rappresentativo e livello comunicativo

Per poter chiarificare i temi e i concetti appena emersi – dimensione comunicativa e rappresentativa, riconoscimento, rovesciamento e sorpresa – e così proseguire nella determinazione del Principio di Proteo, si rende necessario sviluppare due ordini di considerazioni: da una parte occorre esplicitare i caratteri della dicotomia posta da Sternberg alla base del funzionamento narrativo, quella tra rappresentazione e comunicazione, dall'altra specificare la tripartizione dell'interesse narrativo che di *Telling in Time II* rappresenta uno degli aspetti di maggiore rilevanza.

Cominciamo dal primo. Semplificando notevolmente una posizione certo ben più complessa, possiamo dire che il discorso narrativo è concepito dallo studioso come un discorso a due livelli: uno rappresentativo e uno comunicativo; è corretto sostenere, ricalcando non casualmente la nota distinzione tra semantica e pragmatica, che il primo si riferisce alla dimensione propriamente semantica del discorso, ovvero sia al rapporto che l'aspetto linguistico di un'opera intrattiene con il mondo narrato o, più semplicemente, alla relazione esistente fra il testo ed il suo significato (che nel caso di un testo letterario corrisponde appunto alla realtà raccontata); il secondo livello identifica invece la dimensione pragmatica dell'opera, vale a dire la relazione che si realizza tra l'aspetto linguistico e quello extralinguistico della comunicazione (costituito dal processo interpretativo compiuto dal lettore e dal ruolo del contesto). La dimensione pragmatica, se la si considera più precisamente, rappresenta l'aspetto delle strategie compositive, delle

istanze retoriche, delle configurazioni discorsive colte non già nella loro denotazione, né nel loro aspetto comunicativo concepito come veicolo lineare di tale significato, ma piuttosto nel loro operare in vista di determinati effetti, nel loro influenzare, indirizzare e determinare procedimenti interpretativi: in breve, intese nel loro «funzionamento comunicativo». Sintetizzando con le parole di Sternberg, l'attenzione attinente a questo livello si concentra soprattutto sulla sfera del «raccontare» e non tanto del «raccontato», sulla «ricostruzione e interpretazione del livello discorsivo» operata dal lettore e non sulla sua «costruzione» eseguita dall'autore.³ Come appare evidente, però, una distinzione di questo genere (raccontare/raccontato) sembra riferirsi a quella tra fabula e intreccio (o tra storia e discorso) posta alla base della narratologia giacché modellata sulla dicotomia saussuriana – ancor più fondamentale – tra significato e significante, tra piano del contenuto e piano dell'espressione. Dove risiede allora la linea di demarcazione fra il modello di analisi sternberghiano e quello narratologico?

Se si prosegue ulteriormente nell'osservazione di tale confronto, e si prova così a delineare una prima distinzione tra la prospettiva sternberghiana e quella della narratologia classica, è possibile identificare un motivo differenziale di estrema importanza, già messo in evidenza nella presentazione alla prima parte di *Telling in Time II*: il livello discorsivo, corrispondente ai concetti di intreccio, discorso o, più in generale, al piano dell'espressione e dunque opposto al polo della fabula, della storia, del piano rappresentazionale, è inteso dallo studioso in chiave pragmatica-funzionalista: è indagato cioè, come appena sostenuto, a partire dalla funzionalità comunicativa che possiede, dai risultati pratici per i quali è costruito, dal legame che instaura con la riconfigurazione e ricostruzione interpretativa compiuta nel corso del processo di lettura. Il livello comunicativo è perciò un campo sì corrispondente a quello del discorso (intreccio, espressione), ma non per questo ad esso sovrapponibile; vi è un vasto margine di eccedenza, relativa appunto all'aspetto teleologico, che non solo qualifica la differenza con il polo corrispondente della dicotomia narratologica, ma impone soprattutto una ridefinizione dell'intera coppia di termini. Ecco uno dei presupposti dell'orientamento pragmatico di Sternberg: ad emergere come sfondo teoretico reggente la coppia storia/discorso e livello rappresentativo/livello comunicativo vi è un terreno teleologico. Tra il piano del contenuto e il piano dell'espressione si inserisce il piano dell'efficacia, tra il come ed il cosa – ribadendo una delle istanze fondamentali del pragmatismo – si inserisce il perché. Una proposta di questo genere è sicuramente più ricca, in quanto maggiormente rispetto a quella narratologica poiché assume un campo di indagine più vasto: le questioni degli effetti, l'analisi delle strategie, che la narratologia non ammette nemmeno nelle proprie premesse e conferisce così all'oggetto di studio una maggiore stratificazione e una differente configurazione ontologica. Subordinare il piano rappresentativo a quello comunicativo, indagarlo pragmaticamente a partire dalle relazioni con il lettore e con il «contesto» di lettura comporta infatti una notevole riconsiderazione delle forme discorsive; esse diventano mezzi, strategie, strumenti predisposti per creare determinati effetti e non solamente funzioni relazionali attive in un sistema privo di scopi, di propositi, di tensioni. Inoltre, come si vedrà nella terza parte di *Telling in Time II* (e che per tale motivo si è scelto di non anticipare in questa presentazione), una tale riconfigurazione dei fattori costitutivi e della loro organizzazione

³ Cfr. *infra* nel testo.

nell'opera narrativa conduce Sternberg a proporre una ridefinizione dei due termini chiave dell'intera riflessione: il concetto di «narrazione» e di quello di «narratività».

È così emersa una prima distinzione tra l'orientamento sternberghiano e quello narratologico; essa va però osservata nel merito degli argomenti che si è detto comporre la sezione intermedia del saggio che si sta presentando, quelli cioè relativi agli effetti temporali. Un breve accenno alle questioni della sorpresa, del rovesciamento e del riconoscimento e alle obiezioni avanzate dallo studioso, permette difatti di ritornare al Principio di Proteo così da poterlo finalmente osservare in funzione.

Una delle critiche che Sternberg muove alle «prospettive di analisi orientate esclusivamente sulla dimensione mimetica [o rappresentazionale]»⁴ si riferisce al fraintendimento operato nel concepire e nell'analizzare gli effetti temporali. Il fatto di far dipendere il livello comunicativo da quello rappresentativo e, di conseguenza, di individuare le dinamiche relative agli effetti nel primo dei due livelli, ha portato, secondo lo studioso, a riprodurre nelle prospettive moderne di indagine narrativa quella «fallacia mimeticista» che caratterizzava già l'impianto della *Poetica* di Aristotele. Nei capitoli X e XI dell'opera aristotelica sono definite infatti con precisione tre motivi funzionali alla gestione degli effetti patetici, il «rovesciamento», il «riconoscimento» e l'«evento patetico». Questi tre fattori – la cui centralità nel disegno della *Poetica*, se osservata da un altro punto di vista, sarebbe certo da valutare con un accento differente – si riferiscono sì a situazioni diverse, ma ugualmente appartenenti alla realtà raccontata: il rovesciamento è il «cambiamento dei fatti», secondo il noto modulo aristotelico, dalla felicità all'infelicità, o viceversa; il riconoscimento è il «cambiamento dall'ignoranza alla conoscenza [...] di coloro che sono stati definiti in relazione alla buona fortuna o all'infortunio»; l'evento patetico infine «è un'azione distruttiva o dolorosa, per esempio le morti rese evidenti e le sofferenze estreme e le ferite e tutte le cose di questo genere». Posti tali tratti definitori, si comprende come gli effetti patetici e cognitivi (rappresentati dalla pietà e dalla paura) in vista dei quali sono configurati tali motivi appartengono, in termini sternberghiani, alla *mimesis* e non alla *poesis*; le loro condizioni di esistenza dipendono cioè dalle vicende della storia, dalle azioni e dai pensieri dei personaggi, e non dal trattamento di questi operato dall'intreccio. Se si prende ora in considerazione la concezione della sorpresa, intesa fin da Aristotele come effetto specifico dell'arte poetica, questa situazione è delineabile con maggiore chiarezza.

La dinamica temporale della sorpresa tra Aristotele e la narratologia

Nei capitoli XVI e XVIII della *Poetica* sono presenti gli unici riferimenti a tale concetto dell'intero testo; la prima occorrenza si inserisce nel discorso sulle forme di riconoscimento («il riconoscimento migliore di tutti è quello che viene dai fatti stessi, con la sorpresa che ha origine da casi verosimili») ⁵, mentre la seconda emerge in relazione al rovesciamento («Nei rovesciamenti e nelle azioni semplici [i poeti] mirano all'effetto che vogliono con la sorpresa, il che è tragico e conforme in senso morale»): ⁶ in entrambi i casi la sorpresa è concepita come dinamica propria del livello rappresentativo e rimane pertanto estranea al funzionamento comunicativo che, come appena osservato, è identificato da Sternberg come il livello determinante nella realizzazione narrativa. Lo

⁴ Cfr. *ivi*.

⁵ Aristotele, *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino, 2008, pp. 113.

⁶ *Ivi*, pp. 125-127.

studioso pertanto si chiede, posto un simile fondamento della sorpresa, in che modo essa possa essere definita e su quali presupposti si regga una prospettiva costruita su una siffatta linea aristotelica:

Se assumiamo provvisoriamente che la sorpresa narrativa si manifesta nelle scene di riconoscimento e rovesciamento, da dove, allora, essa esattamente deriva? Certamente non da quelle azioni compiute dai personaggi all'interno del mondo narrato – ogni qual volta, secondo Aristotele, l'ignoranza si trasforma sorprendentemente in conoscenza o la felicità in infelicità – poiché in questo punto si annida la loro sorpresa, non necessariamente la nostra. Queste due sorprese possono, non certo in modo necessario, procedere parallelamente: la loro origina dal vissuto, la nostra dal racconto del loro vissuto. Gli eventi che le *dramatis personae* esperiscono sono una cosa; l'intreccio che l'artista costruisce (con le «complicazioni» sovrapposte sugli eventi in base alla propria sensibilità) e a cui il lettore conferisce senso, è una cosa completamente diversa.⁷

Individuare un medesimo termine per esprimere due effetti diversi, anzitutto perché relativi a differenti livelli della narrazione, corrisponde per Sternberg a fraintendere, e così a perdere di vista, la specificità del genere narrativo. La differente valutazione della sorpresa, resa possibile dalla distinzione operata tra livello rappresentativo e livello comunicativo (tenendo bene distinta la *mimesis* dalla *poiesis*, direbbe lo studioso) consente nelle pagine di *Telling in Time II*, una duplice serie di osservazioni: in un primo momento, permette di discernere l'effetto di sorpresa generato dagli eventi raccontati, e pertanto appartenente al livello mimetico, da quello creato dal racconto di tali eventi o dalla gestione delle informazioni narrative operata dall'intreccio; successivamente, di individuare nella sorpresa una questione fondamentale in merito alla definizione dei meccanismi e delle strategie che specificano il discorso narrativo.⁸ Se per parte aristotelica una concezione che non discerne le due manifestazioni della sorpresa deve essere tuttavia giudicata all'interno di un modello teorico fondato sulla centralità della *mimesis* o, più correttamente, della *mimesis praxeos*, un'analoga giustificazione non può essere rivolta a coloro che, in epoca moderna e con presupposti e propositi non immediatamente riconducibili allo Stagirita, hanno continuato a difendere e così a conservare le medesime posizioni fallaci. Lo studioso, in particolare, contesta al modello proppiano il fatto di presentare un'eccessiva rigidità nel fondare il sistema delle funzioni all'interno della dimensione azionale, nonostante sia stato elaborato a partire dalla consapevolezza, ormai acquisita con sicurezza dopo la stagione del formalismo russo, della non riducibilità del piano discorsivo al piano rappresentativo (azionale, nella terminologia di Propp). Una tale impostazione precluderebbe al modello di analisi sviluppato in *Morfologia della Fiaba* un'adeguata comprensione degli effetti narrativi e dunque della sorpresa, dal momento che non riuscirebbe a distinguere quali di essi dipendano dal livello rappresentativo e quali dal livello comunicativo, ritornando di conseguenza alle fallacie «aristoteliche» e mancando di cogliere la specificità delle modalità discorsive nel genere narrativo.

⁷ Cfr. *infra* nel testo.

⁸ La sorpresa, assieme alla suspense e alla curiosità, sarà assunta nella terza parte di *Telling in Time II* come dinamica temporale esclusiva del genere narrativo e pertanto posta alla base dei concetti di «narrazione» e «narratività». «Se osservata da un punto di vista teorico, si può sostenere che la sorpresa conduce direttamente al cuore della dinamiche narrative, legando in maniera unica il processo comunicativo con quello mimetico» Cfr. *infra* nel testo.

Propp limita la propria indagine unicamente alla logica dell'azione, [...] in questo modo incorpora il riconoscimento all'interno della sua struttura di fiaba popolare, e con esso, presumibilmente, il valore della sorpresa, senza rivolgere però alcun interesse alla correlazione tra storia e testo, tra personaggi e spettatori. Per quale motivo allora preoccuparsi di tali riferimenti incrociati di tipo variabile, se il riconoscimento, come tutte le altre «funzioni», ha presumibilmente la sua esistenza invariante, le sue cause e i suoi effetti unicamente nel mondo? Il fatto di vincolare le «funzioni» alla logica dell'azione è il più infelice tra i lasciti di Propp alla narratologia (soprattutto quando viene (fra)inteso come uno sviluppo dell'insegnamento aristotelico.

Proseguendo nel discorso di *Telling in Time II* e giungendo così alla narratologia, che come noto trova nella proposta proppiana uno dei precursori fondamentali, sarebbe lecito aspettarsi che la fallacia mimeticista giunga a dissolversi di fronte alle istanze programmatiche che caratterizzano questa disciplina. Nel testo principale di uno dei suoi esponenti più illustri, *Figure III. Discorso del Racconto*, emerge con evidenza quale sia il fondo intenzionale dal quale essa prende avvio: la distinzione tra piano del contenuto e piano dell'espressione del discorso narrativo e la conseguente attenzione rivolta al secondo dei due – al «racconto propriamente detto il significante, enunciato, discorso, o testo narrativo stesso» – conduce Gérard Genette a sostenere che «oggetto di questo studio è dunque il racconto», e pertanto che «l'analisi del discorso narrativo sarà quindi, essenzialmente lo studio delle relazioni fra racconto e storia, fra racconto e narrazione, fra storia e narrazione».⁹

Conclusioni: Sternberg e la narratologia

Ribaditi volutamente questi presupposti, sembra paradossale poter ritenere che all'interno di una tale cornice permangano dei caratteri e delle tracce mimeticiste non totalmente esplicitate di cui si prolungherebbero inevitabilmente le conseguenze e le implicazioni. Concentrandosi sulle premesse teoriche relative ai caratteri definitivi dell'oggetto di studio della disciplina narratologica, Sternberg vi individua una forte eco aristotelica, rilevabile con precisione nella caratterizzazione genettiana del concetto di «racconto». Nonostante, lo si è appena evidenziato, siano i rapporti, le relazioni e dunque le interazioni tra i diversi livelli narrativi – storia, discorso e narrazione («atto narrativo, ancora nelle parole di Genette, produttore e, per estensione, l'insieme della situazione reale o fittizia in cui si colloca») – a specificare il campo di indagine narratologico, i tratti di tale caratterizzazione si riferiscono unicamente ad uno dei tre livelli narrativi, quello – ecco il paradosso – della storia. «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»: l'accento è così posto, rileva lo studioso israeliano, sugli avvenimenti, sulla proppiana logica dell'azione, sull'aristotelica *mimesis praxeos*. Ciò non può tuttavia significare che l'intera narratologia si regga su presupposti contraddittori e che pertanto i fondamentali contributi da essa sviluppati siano in realtà da invalidare come anche gli ormai imprescindibili strumenti di analisi narrativa, elaborati proprio nel saggio citato di Genette. La riflessione su tali questioni proposta nella sezione intermedia di *Telling in Time II* e conseguentemente quella fornita in queste pagine introduttive, sono piuttosto dirette all'osservazione di tali assunti nel

⁹ Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, 1972; ed. cons. *Figure III, Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Einaudi, Torino, 1976, p. 75.

merito della trattazione della temporalità narrativa e dei relativi effetti ed è quindi in tale ambito che è più corretto operare il confronto con la posizione narratologica in modo da chiudere questa introduzione.

In *Figure III. Discorso del racconto* la riflessione sulle configurazioni temporali è impostata nei seguenti termini: «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 hanno nella storia, sia seguendo le esplicite indicazioni fornite dallo stesso racconto, sia per quanto si può inferire da questo o quell'indizio indiretto».¹⁰ La proposta critica di Sternberg si differenzia, riannodando così le fila di quanto fin'ora sostenuto, per due motivi strettamente connessi: da un lato, fattore sul quale si è a dibattuto nell'introduzione alla prima sezione di *Telling in Time II*, per il fondamento teleologico sul quale sono innestate le problematiche riguardanti la temporalità narrativa e per la conseguente attenzione rivolta alla sfera degli effetti narrativi posta alla base di quei rapporti che Genette e la narratologia si propongono sì di indagare, senza però «nemmeno teorizzare la forza di inizio e di chiusura, l'effetto di sorpresa, o qualsiasi altro elemento che vada al di là del valore in sé della deviazione»;¹¹ dall'altro per il rifiuto radicale di una definizione mimeticista o rappresentazionale dell'oggetto di studio e parallelamente per la concezione sistemica rielaborata attraverso il principio di Proteo. Quest'ultima differenziazione si esplica con particolare evidenza nello studio delle forme temporali o anacronie («le varie forme di discordanza fra l'ordine della storia e quello del racconto»):¹² se in Genette la classificazione delle anacronie esaurisce il campo dei possibili meccanismi di ordinamento temporale, tale per cui gli effetti di anticipazione rimangono vincolati alla figura della «prolessi» («qualsiasi manovra narrativa che consista nel raccontare o evocare in anticipo un evento ulteriore» e quelli di retrospezione (o *flashback*) all'«analessi» («qualsiasi evocazione, a fatti compiuti, d'un evento anteriore al punto della storia in cui ci si trova»),¹³ per Sternberg la rete di relazioni tra mezzi ed effetti temporali è molto più articolata e non riducibile interamente all'opposizione del tempo dell'intreccio (discorso) da quello della storia: la narrazione non è «una rappresentazione data (uno o più eventi, cambiamento di stato, ecc.)» nella quale poter individuare indistintamente i rapporti tra la temporalità della storia e quella della sua comunicazione, ma «piuttosto che come un prodotto di mosse, interessi, strategie comunicative/interpretative (forze discorsive, in breve) che hanno influenza sulla rappresentazione». Come conclude l'autore: «La differenza è radicale».¹⁴ Il principio di Proteo impone infatti di rigettare relazioni biunivoche tra le forme temporali e gli effetti di anticipazione, retrospezione ed altri ancora e di intendere conseguentemente tali effetti in relazione ad una molteplicità di fattori in gioco nel «sistema» narrativo:

«Che cosa ragionevolmente giustifica il monopolio sull'anticipazione concesso alla «prolessi» attraverso una dichiarazione esplicita, come, ad esempio, la profezia di un narratore oppure il presentimento della morte da parte dell'eroe, a scapito di altre convenzioni per la produzione del medesimo effetto (sebbene in maniera implicita), quali sono la conoscenza anticipata, da parte del lettore, del finale drammatico di una tragedia,

¹⁰ Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, trad. it. cit., p. 83.

¹¹ Cfr. *infra* nel testo.

¹² Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, trad. it. cit., p. 84.

¹³ Ivi, pp. 87-88.

¹⁴ Cfr. *infra* nel testo.

oppure, per quanto concerne il piano testuale, lo sviluppo strettamente cronologico, che genera inevitabilmente, e spesso polarizza, le aspettative riguardo al futuro verso quale esso si dirige?

Si può concludere sostenendo che la concezione sistemica sviluppata nelle pagine di *Telling in Time II* appare, rispetto a quella narratologica, maggiormente in grado di restituire la complessità dell'opera letteraria, sia che si prenda in considerazione il terreno teoretico sul quale essa è elaborata (pragmatico e teleologico per parte sternberghiana; apparentemente neutrale, rispetto alle dinamiche di lettura, per parte narratologica) sia valutando la rete di relazioni sulla quale prende corpo l'esperienza letteraria (connessioni biunivoche tra «figure» discorsive da un lato, dall'altro rapporti proteiformi che tra il polo del lettore e quello testuale ed autoriale). Questa maggiore ricchezza e stratificazione è certamente un elemento che gioca a favore della proposta sternberghiana all'interno di una valutazione comparativa, a patto però di assumere la ricchezza con la quale si restituisce l'oggetto di studio come un valore epistemologico fondamentale. Non mancano tuttavia dei fattori di svantaggio, ed uno di questi è proprio il principio di Proteo: è infatti lecito ritenere che l'assunzione di un siffatto principio, qualora venisse radicalizzato, possa condurre un'elaborazione teorica – in questo caso quella sternberghiana – ad una sorta di assurdità epistemologica, ovvero all'impossibilità di formulare strumenti interpretativi codificabili analiticamente e, entrando nel dettaglio dell'ambito letterario, all'impossibilità di teorizzare la configurazione, il funzionamento e i meccanismi di un'opera narrativa, posta l'assenza di motivi invarianti. Un siffatto pericolo, per quanto legittimo, deve essere soppesato in rapporto a pericoli ben più onerosi, che lo studioso, con tono fortemente polemico, individua nei seguenti termini:

Così com'è, questo strutturalismo antistrutturale si ritorce contro se stesso. Andando contro la propria idea di struttura intesa come sistema di relazioni evita cioè di esprimere in termini generali le forze strutturanti della narrazione e, per questo motivo, manca o maneggia in maniera errata gli elementi compositivi in gioco le forme o le «figure» che entrano in gioco (e che, certamente, interagiscono) con il discorso narrativo in mutevoli combinazioni strumentali/finali [*protean means/end combinations*] che non sono riducibili ad alcuna connessione prestabilita.¹⁵

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. 492-524. Il testo è tradotto e pubblicato con il permesso dell'editore. Tutti gli interventi fra parentesi quadre sono del traduttore.

¹⁵ Cfr. Ivi.

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

Meir Sternberg

Traduzione di Franco Passalacqua

Consulenza di traduzione e revisione di Massimo Sostene Zangari

Da un trattato come la *Poetica*, così focalizzato sull'analisi delle sequenze d'azione, non può sorprendere la mancanza di attenzione verso i procedimenti sequenziali di tipo non azionale (gerarchici, prospettici, deittici, linguistici), come neppure stupisce l'assenza di considerazioni in merito alle forme sopraseduzionali di sviluppo (anche nella forma, per esempio, drasticamente «complicata» o nell'analogia invertita tra i personaggi; ad esempio Ulisse e Agamennone, in quanto reduci di guerra, in un primo momento vengono accoppiati, e in seguito opposti). Affinché tali assi e le loro linearità possano essere incorporati, o almeno individuati, un modello teorico (e non necessariamente solo questo modello) dovrebbe cambiare le proprie premesse riguardanti il discorso, la temporalità artistica, la composizione e la lettura dell'intreccio. D'altra parte, poiché la *Poetica* ha introdotto le nozioni di principio, mezzo e fine all'interno dell'appropriato intero azionale, è spiacevole constatare quanto poco essa abbia da offrire riguardo ai due estremi, le due articolazioni più forti di tutto l'intreccio. Quanto poco, intendo dire, il testo aristotelico renda possibile catturare e spiegare le loro caratteristiche temporali, al di là della semplice registrazione, positiva o negativa, di una variabile superficiale: non si riesce a comprendere cioè il loro accordo/disaccordo con la cronologia dell'intero. Ma questi limiti dell'intreccio implicano il (dis)ordinamento nel fatto o nell'effetto, nella linea o nel senso del tempo? Oppure in entrambi? In relazione a quale norma? Per quale motivo?

Passando da una valutazione formale ad una sensibile, i riscontri diminuiscono costantemente. All'interno dell'intreccio complesso, Aristotele potrebbe al massimo (benché in realtà non lo abbia fatto) registrare la deviazione di questi due punti-limite dall'ordine dell'«intero», ma non la loro forza deviante (escludendo sempre la sorpresa, in quanto distinta persino dal valore di novità compreso tra convenzione ed invenzione); relativamente invece all'intreccio semplice lo Stagirita non sarebbe in grado di individuare nulla, nemmeno il più evidente discostarsi dalle convenzioni principio/fine sotto la superficie dell'armonia temporale con l'intero. Ciò non consentirebbe di registrare, per esempio, la multipla novità storica dell'incipit Biblico con la creazione del mondo *ex nihilo* dalla parola di una divinità incorporea e misteriosa; oppure la forza della scelta di Tucidide di iniziare *La guerra del Peloponneso* con l'esposizione delle cause, in netta contrapposizione al salto *in medias res* tipico dell'epica (nell'*Iliade* in misura più evidente). Il punto-limite rivolto all'ordine è accompagnato da un senso di incertezza di un nuovo ordine del mondo e/o di un ordine storico nuovamente motivato e ricostituito. Giacché la loro importanza e significatività eccede qualsiasi forma convenzionale di disordinamento, mediante un effetto di shock o in altro modo, a tali incipit «semplici» deve

essere assegnato un ruolo da un qualsivoglia fondamento temporale, pena l'inadeguatezza della teoria, così come ai loro equivalenti in innovazione «complessi». Lo schema di Aristotele, però, non riflette nulla di tutto ciò. Oltretutto, è alla *Retorica* che dobbiamo il suo unico riferimento al ruolo di focalizzazione compositiva avviato, tra gli altri incipit, dal prologo-invocazione drammatica di Omero («Nei discorsi e nei componimenti vi è un'indicazione della materia, affinché si veda previamente ciò intorno a cui verte il discorso e il pensiero non resti in sospenso»)¹. È questa una funzione cognitiva e tematica di primaria importanza, purtroppo lasciata fuori dalla *Poetica*, poiché condiziona il trattamento di tutti i discorsi lineari e in tal modo elude l'antitesi cronologica semplice/complesso. Non avrebbe potuto far di meglio anche se avesse voluto, dopo che nella *Poetica* le forme della temporalità hanno perso o interrotto il loro riferimento alle norme operative e ai procedimenti tipologici di tutti i tipi (testuali, contestuali, intertestuali).

Se, da ogni punto di vista (incluso il proprio), quanto sopra appaia un contributo alquanto scarso rispetto a quello che ci si aspetterebbe da una teoria della sequenza narrativa, si consideri che l'inflessibile formalismo di marca genettiana (il quale non teorizza nemmeno la forza di inizio e di chiusura, l'effetto di sorpresa, o qualsiasi altro elemento che vada al di là del valore in sé della deviazione) offre ancora meno: il proposito descrittivo si limita nel migliore dei casi a un minimo, ovvero un'anacronia; il potere esplicativo del sistema a un vuoto virtuale. Quanto minore è il ragionamento a partire dalle fondamenta di genere dei finali – necessariamente temporali(zzati) in accordo con la narratività – tanto minore è la speranza di comprendere l'armamentario e le combinazioni degli strumenti discorsivi, o persino di trattare in maniera ragionevole tali strumenti da cui deve essere attratta l'attenzione del critico. Il fatto che a prima vista appaia il contrario non deve nascondere questo restringimento. In realtà, la proliferazione di termini riguardanti l'«ordine» in *Discorso del racconto* (ad esempio le coppie analessi/prolessi, ellissi/paralessi, omodiegetico/eterodiegetico, portata/ampiezza, spesso con ulteriori ramificazioni) offre all'analisi la sola forma «complessa» dell'ordinamento degli eventi, quella preferita fin da Aristotele. Gli orientamenti artistici in direzione di tale complessità – diversa dal gusto per il disordine in sé, che non è condiviso da Aristotele (e da tanti altri dopo di lui) né tantomeno è sufficiente a spiegare le scelte specifiche nell'utilizzo del disordine stesso – emergono, semmai, gradualmente all'interno di una apposita modalità; e la mancanza di qualsiasi tipo di riferimento incrociato tra la dimensione del come e la dimensione del perché in merito alla composizione della sequenza narrativa compromette, e al tempo stesso limita, lo schema dell'ordinamento disordinato. Tale assenza tuttavia, assieme alle conseguenze che da essa discendono, non è sanabile rimanendo all'interno della metodologia genettiana (così come lo è la tipologia aristotelica degli intrecci sviluppando un contro argomento ricavato dalla catarsi), se non andando contro la metodologia stessa. Due sono le alternative: o ci accontentiamo di un equilibrio costi/benefici – accettandolo così com'è, con le sue manchevolezze che tendono a non saltare all'occhio – oppure dobbiamo abbandonare la base teorica in favore di una più elevata e più solida: più o meno nello stesso modo in cui l'assenza del punto di riferimento della relazione differenza/equivalenza nell'ambito delle varianti di Propp è stato trovato nella teleologica contestuale delle fiabe popolari piuttosto che in una cronologica, immanente e separabile.

¹ Aristotele, *Retorica*, a cura di Marcello Zanatta, Utet, Torino, 2004, p. 358.

Per quanto elaborato (anche se in parte nuovo) possa essere l'apparato analitico, dunque, esso segna una regressione strategica, se non addirittura programmatica, rispetto alla *Poetica*; e in mani diverse da quelle di Genette, o per testi meno sensibili alle arguzie e alle ingenuità, l'apparato offrirebbe risultati più poveri (perché «più puri»).² In sostanza dunque, queste due metodologie, quella aristotelica e quella strutturalista, sia che vengano giudicate in relazione al potere esplicativo o in base alla verificabilità empirica oppure al grado di apertura verso una teoria generale della narrazione, non sono ugualmente feconde (non più di quanto siano compatibili, se non per questioni di dettaglio); e vorrei anzi aggiungere, come si vedrà nelle pagine seguenti, che sono esplicitamente, e dunque prevedibilmente, diverse. Se dovessimo ora fare una scelta, e fino a un certo punto la facciamo, è meglio allora accogliere quel modello, seppur non completamente sviluppato, che intende l'intreccio complesso come massima aspirazione artistica, ma senza per questo escludere la semplice configurazione minima dell'«intero», anziché rifarci ad uno schema di catalogazione degli elementi dell'intreccio complesso («anacronico») autoreferente, a malapena organizzato in un insieme quasi privo di relazioni che vadano al di là della loro comune opposizione ad un ipotetico, inartistico e invariabile grado zero di narrazione, rappresentato dall'intreccio semplice («cronologico»). La narratologia raggiunge qui i limiti della tipologia – attrezzata solo per operare classificazioni, e solamente di ciò che si presta ad essere classificato in qualità di violazione «oggettiva» (piuttosto che contestuale, operativa, o deducibile) di una qualche corrispondenza fissa di tipo biunivoco tra il discorso narrativo ed il mondo narrato (riguardante l'ordine o qualsiasi altra cosa); e solamente, lo si vedrà in seguito, di parte di tale violazione.

Tutto questo sembra assomigliare ad un nuovo ritorno del positivismo, con la vecchia idea ed illusione della pura oggettività, ora curiosamente aggregata a una ancor più antica predilezione estetica per la disarmonia, che va sotto il nome di strutturalismo. «Un nuovo ritorno», dico, poiché il «morfologismo» di Propp, al livello della «fabula» o della «storia» narrata, caratterizzata da presunta immutabilità, trova qui la sua controparte, nel dominio genetiano della «narrazione» [*narrative*] o dell'«intreccio» [*plot*] liberamente manipolabile;

² Questa situazione si manifesta in quanto anche i suoi successori strutturalisti che tendono a cercare dappertutto «arricchimenti», non sempre con il medesimo successo, fanno dipendere questi dalla presenza o dall'assenza di una base solida sulla quale instaurare l'integrazione. Chatman, ad esempio, avendo sviluppato il proprio modello teorico all'interno di una strutturazione semiotica, dai confini più estesi rispetto a quanto comunemente si trova, è certamente in grado di «synthesize the most powerful insights – Anglo-American, Russian, and French» (Seymour Chatman, *Story and discourse*, Cornell University, London, 1978 [«sintetizzare le prospettive critiche più feconde – anglo-americane, russe e francesi». *Storia e discorso*, trad. it. di Elisabetta Graziosi, Il Saggiatore, Milano, 2003, p. 11]) così come quello aristotelico, mentre invece numerose sono le discordanze nella sua concezione di narratologia (si veda ad esempio, Idem, *What can we learn from contextualist narratology?*, in «Poetics Today», n. 11, f. 2, 1990, pp. 309-28). In una prospettiva opposta troviamo un'indagine come quella di Shlomith Rimmon-Kenan (cfr. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative fiction: contemporary poetics*, Methuen, London, 1983), che modella un capitolo relativo alla temporalità su Parigi (cioè in conformità con *Discorso del Racconto* di Genette) e un altro su Tel Aviv (in particolar modo sui lavori di Menakhem Perry e/o sui miei, iniziando da Menakhem Perry, Meir Sternberg, *The king through ironic eyes: the narrator's devices in the story of david and bathsheba and two excursions on the theory of the narrative text*, in «Hasifrut», n. 1, f. 2, 1968, pp. 263-282, senza nemmeno considerare le incongruità dei due diversi impianti linguistici, quello tipologico e quello «processuale»: un eclettismo il suo, che conduce ad una auto-divisione. Le opinioni di Genette riguardo ai limiti di compatibilità emergono frequentemente nei termini di una polemica retrospettiva (Cfr. Gérard Genette *Nouveau discours du récit*, Édition du Seuil, Paris, 1983 [*Nuovo discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Einaudi, Torino, 1987]).

una controparte davvero particolare a dire il vero, poiché tanto più la sequenza narrativa è manipolabile (o, per quanto ci riguarda, la dimensione temporale oppure il punto di vista) in relazione agli avvenimenti, tanto meno diventa classificabile, in assenza di un preciso senso dello scopo relativo alla sfera del raccontare e a quella del leggere. La scelta non implica forse (e il suo ampliamento sottolinea) propositività, significatività, strutturalità? Così com'è, questo strutturalismo antistrutturale si ritorce contro se stesso. Andando contro la propria idea di struttura intesa come sistema di relazioni, evita cioè di esprimere in termini generali le forze strutturanti della narrazione e, per questo motivo, manca o maneggia in maniera errata gli elementi compositivi in gioco: le forme o le «figure» che entrano in gioco (e che, certamente, interagiscono) con il discorso narrativo in mutevoli combinazioni strumentali/finali [*protean means/end combinations*] che non sono riducibili ad alcuna connessione prestabilita. L'impresa di isolare le parti (temporali o di altre irregolarità) senza alcun corretto riferimento a un intero (di genere, di sotto-genere, individuale) solleva in ogni punto della questione interrogativi troppo prevedibili – prevedibili, ma ancora curiosamente inosservati.

Perché, ad esempio, un testo, o le sue connessioni interne, variano a tal punto in dispiegamento da generare un'anacronia, ora sotto le vesti di una «analessi», ora di una «prolessi», oppure in nessuna delle due modalità? In che modo possiamo distinguere le forme anacroniche – o cronologiche – «maggiori» da quelle «minori», quelle «percepibili» da quelle «impercettibili», quelle «stereotipate» da quelle «innovative», se non cogliendole nel loro funzionamento comunicativo? Che cosa ragionevolmente giustifica il monopolio sull'anticipazione concesso alla «prolessi» attraverso una dichiarazione esplicita, come, ad esempio, la profezia di un narratore oppure il presentimento della morte da parte dell'eroe, a scapito di altre convenzioni per la produzione del medesimo effetto (sebbene in maniera implicita), quali sono la conoscenza anticipata, da parte del lettore, del finale drammatico di una tragedia, oppure, per quanto concerne il piano testuale, lo sviluppo strettamente cronologico, che genera inevitabilmente, e spesso polarizza, le aspettative riguardo al futuro verso quale esso si dirige? O ancora, rimanendo sul medesimo argomento, come spiegare l'assenza di sguardi retrospettivi («analettici») lungo il racconto, ugualmente in grado, sebbene in maniera inversa, di dirigere l'attenzione in avanti – attraverso, per esempio, rivelazioni che influenzano, nel bene o nel male, le sorti dell'eroe in vista del successo finale? (Alla luce di quanto si è sostenuto, si osservi che la serie di retrospezioni riguardante la movimentata vita di Ulisse, mossa tanto dalla profezia di un rapido ritorno a casa, seguendo quanto accaduto a precedenti sovrani reduci da imprese, quanto da chiare trame divine, è interamente funzionale alla creazione di un effetto di suspense diretto all'immediato scontro con i corteggiatori di Penelope: una tipica varietà di strumenti questa, alcuni dei quali evidenti, altri velati, alcuni anteriori alla dimensione temporale, altri posteriori e altri ancora attraverso il tempo, dispiegati e orchestrati da Omero in funzione dell'obiettivo strategico di fornire una prefigurazione degli eventi). Oppure al contrario, perché legare la retrospezione ad esplicite «analessi» poste dopo gli avvenimenti narrati? La narrazione è sicuramente in grado di evocare il passato utilizzando differenti strategie retrospettive, benché non siano né analessi e né esplicite nella forma. Tali misure includono la prolessi, dove è l'anticipazione stessa a spingere all'indietro l'attenzione del lettore portandolo a domandarsi in che modo accadranno gli eventi anticipati; oppure uno sviluppo imprevisto del racconto, che invita a una risoluzione nei termini di quanto è accaduto anteriormente ad esso; o ancora espedienti non temporali, come è il caso dell'analogia, modalità capace di chiarire o, in senso inverso, di rendere ambigui, gli antefatti della vita di un personaggio attraverso un

confronto implicito con qualche personaggio simile nel presente, senza quindi alcun disordinamento superficiale. Allo stesso modo del futuro, allora, anche il passato raramente richiede un intervento diretto, e spesso inopportuno, del narratore all'interno della situazione narrativa; giacché un intervento, proprio in quanto tale, difficilmente sarebbe sufficiente a stimolare entrambe le zone temporali, e tantomeno lo potrebbe fare in una direzione predeterminata e in un punto ben definito.

Le conseguenze di questa impostazione monopolizzante si riflettono in vario modo su altri aspetti della narrazione, come ad esempio il discorso indiretto e il punto di vista. Tali conseguenze presentano certamente una dimensione positiva, che ho teorizzato altrove col nome di Principio di Proteo e che verrà sviluppato ulteriormente nella prossima sezione. Al momento però, sono dirette abbastanza lontano da poter invalidare l'intera sequenza d'analisi di Genette, anche sul suo stesso terreno: ciò accade data la presenza di una logica classificatoria applicabile solamente a tipologie privilegiate di elementi. Evidentemente nella narrazione non vi è alcuna corrispondenza reciproca delle forme (analessi vs prolessi) con le funzioni (retrospezione vs anticipazione). Tuttavia però, le due forme non coprono da sole l'intera gamma degli effetti anacronici (secondo una scala che va dalla cronologia fino ai diversi gradi di anacronia), né le sottoclassi di anacronie esplicite. Si consideri la figura paradigmatica che «inaugura la nostra (Occidentale) tradizione letteraria»: a quale categoria appartiene l'inizio *in medias res*? Il suo salto temporale del tipo «dopo - prima - ancora prima» non può in nessun modo essere racchiuso sotto l'etichetta di «analessi», ma nemmeno potrebbe essere concepita come «prolessi» poiché viola (o evita) la condizione formale di «raccontare o evocare in anticipo un evento ulteriore».³ Questo incipit prematuro e in ritardo non evoca infatti nessun evento che sia accaduto anticipatamente, niente che venga dopo di esso, e persino niente che sia altrove ricollegabile a qualche antecedente connessione («racconto primo») del discorso, e la ragione è che non vi può essere, per definizione, alcuna pre-apertura prima dell'incipit narrativo.⁴ Questa manovra semplicemente sguscia attraverso un altro grande buco nella rete, ovvero l'assenza di un qualsiasi parametro che possa riferire in maniera diretta l'ordine del discorso a quello della storia – in qualità di processi simultanei di principio-mezzo-fine che procedono in accordo e/disaccordo tra di loro.⁵ In cima a qualsiasi altra questione dunque, si può sostenere che lo schema di Genette intensifica l'incapacità di Aristotele di registrare la sottigliezza dei principi «semplici», lasciando fuori dalla propria mappa tale salto disordinato che nessun lettore, da Omero in avanti, probabilmente mancherebbe di comprendere. Questo schema ancor meno sarebbe in grado di maneggiare l'equivalente finale dell'incipit *in medias res* – l'improvvisa o prematura fine di una narrazione, anche se comunque ordinata – poiché essa non soddisferebbe il principio aristotelico di unità, in base al quale per raccontare finali aperti partendo da quelli chiusi deve sempre essere presente una propensione in favore della conclusività crono-logica, oppure contro di essa. Non importa quale sia il grado di novità del finale – che oltretutto è esaminato dalla *Poetica* stessa – dato che non è nemmeno

³ Gérard Genette, *Figures III. Discours du récit*, trad. it. cit., p. 87.

⁴ A sua volta, dal momento che il collegamento al «racconto primo» è assunto solo per orientare la descrizione, la sua non rilevanza in merito alla questione del *medias res* diventa sintomatica. Essa denota un'ulteriore lacuna nel trattamento dell'ordine dell'intreccio e anche dei «livelli narrativi», andando di conseguenza a danneggiare punti di orientamento come questi, sottesi alla sua «primarietà»: la reazione a catena che viene a crearsi è facilmente illustrabile, ma non è questo il luogo più adatto per farlo.

⁵ Cfr. Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, pp. 33-57.

presa in considerazione la questione fondamentale riguardante la sua capacità di sovvertire l'intreccio, come si è visto nel caso degli inizi ritardati. (In entrambi gli estremi dell'intreccio, gli elementi testuali relativi alla discontinuità si sottraggono, come sempre, alla classificazione, a meno che non siano adeguatamente messi in relazione agli effetti fondamentali della pratica interpretativa – in questo modo le fratture del continuum temporale che, mediante il sovvertimento della nostra esperienza temporale, attivano i vuoti testuali e il relativo invito alla loro chiusura, riescono ad essere percepite). E così spingiamo fino in fondo la dissoluzione di alcuni dei più importanti parametri tipologici, quali sono le coppie di contrari «ellissi/paralessi» oppure «omodiegesi/eterodiegesi»: il limite tracciato all'interno di queste dicotomie vacilla a tal punto, data l'assenza di un riferimento fisso, da rendere gli opposti virtualmente intercambiabili.

Queste problematiche sono troppo profonde perché si possa credere di poterle correggere – anche con un miscuglio di spunti realizzato ad hoc. È richiesta pertanto un'alternativa radicale. I vari difetti invariabilmente procedono dall'ancoraggio all'esplicito disordine temporale della storia – anziché al loro ordinamento e riordinamento (percepito dal lettore, premeditato dell'autore), oppure al disordinamento che può manifestarsi in forme sempre variabili sulla superficie narrativa. Non appena il disordinamento oggettivo sarà ritenuto una tra le diverse tipologie e strumenti di ri(ordinamento) – di per sé né più né meno valido, né più debole né più forte rispetto alle altre poiché ugualmente sottoposto alle forze generali in opera nel racconto – il contesto e le prospettive della materia subiranno una profonda trasformazione, difficilmente, ritengo, in una direzione peggiore. Riferendoci unicamente alla serie di problematiche fin qui indicate, esse potrebbero aver trovato, all'interno di questa riconfigurazione teorica, una ragionevole (se non addirittura esaustiva) soluzione, come già altre problematiche della stessa famiglia hanno trovato in precedenza.

Certamente, il fatto che il problema delle «figure» di Genette riveli ora la sua affinità con le formule di Propp (la «sfortuna» equivale alla «mancanza», la situazione «improbabile» si oppone a quella «che potrebbe peggiorare») è forse il definitivo segnale della sua complessità e tipicità. In entrambi i casi è ravvisabile un tentativo di sviluppare una tassonomia, sia essa azionale o discorsiva, in assenza però di una adeguata teleologia che possa orientare e (con)testualizzare il procedimento critico; occorre, vale a dire, un piano teleologico in grado di costruire dentro essa il (o un) senso su quali differenze producono una differenza, su quali regolarità o disordini siano da ritenere davvero tali, sulle corrispondenze che si mantengono tali alla luce del rapporto raccontare-leggere. Avendo a lungo esaminato le caratteristiche delle forme narrative, possiamo ora sostenere che è meglio sviluppare un modello in parte discutibile o parziale su ciò che anima questa relazione (in rapporto, voglio dire, alla nostra esperienza narrativa), piuttosto che non averne neanche uno da offrire, di cui si possa prendere atto e che si possa desiderare. La *Poetica* almeno in parte ha risposto a questa esigenza ponendosi sotto la guida di uno di questi modelli, procedendo anzitutto alla classificazione delle forme imitative all'interno di un unico insieme avendo assunto come criterio di appartenenza la caratteristica di produrre piacere e, in secondo luogo, dividendole in rapporto alla specificità dei piaceri suscitati: la tragedia dalla commedia in base alle catarsi, la configurazione crono-logica da quella episodica in base al grado di unità e memorabilità, e infine la deformazione complessa in base all'effetto di sorpresa. I nostri due progetti moderni di narratologia invece cercano un principio guida altrove, in direzione di norme che si suppongono più solide, più «scientifiche» e meno «soggettive». Questi progetti, così divergenti sotto numerosi aspetti, sono accomunati nell'assenza di

qualcosa che somigli ad un repertorio di finalità narrative e narrativizzabili (forze, norme), che consentirebbe di coordinare – e presumibilmente allargare – il loro repertorio di mezzi (forme, varianti) all'interno di un flessibile sistema di relazioni di tipo molti a molti [*many to many system of relations*]. Di conseguenza entrambi i modelli danno risultati solamente nei rispettivi ambiti di applicazione.

Inoltre, se l'aderenza del critico alla cronologia dell'azione lascia alla sequenza narrativa una misura di realtà (come grado di unità e di continuità), anche senza il ricorso alla teleologia artistica di Propp e di altri, si deve allora concludere che lo spostamento verso forme superficiali di decronologizzazione spezza inevitabilmente il discorso narrativo in frammenti: un'analessi qua, una prolessi là, ora un'ellissi, ora una eterodiegesi, senza alcun fattore che, funzionando da tassonomia, possa colmare, motivare, collegare insieme questi elementi. Nessun principio di coerenza passa attraverso i pezzi e i frammenti del disordine; ancora meno, se possibile, è presente la coerenza con i loro vicini ordinati o, limitatamente all'argomento che si sta affrontando, in quelli disordinati, assenti o volutamente trascurati, come ad esempio l'incipit *in medias res*; tale coerenza è poi rintracciabile in misura ancora minore con i rimanenti elementi e caratteri distribuiti lungo la sequenza narrativa. (Difatti, a parte il punto di vista, la maggior parte di questi elementi – dai personaggi al linguaggio fino alle tematiche – non rientrano per nulla nel disegno genetiano, che sia organizzato o meno in sequenza. La frammentarietà cresce stabilmente in proporzionalità inversa all'espansività). Come accade alla totalità discorsiva, così accade a quella azionale: completamente dimenticata, apparentemente, è persino la premessa generale per la quale tutti i frammenti sono costruiti per essere poi riuniti in una storia più o meno continua e sequenziale. In che modo tali frammenti possono (ri)formare una sequenza cronologica di avvenimenti se non attraverso il senso progressivo che viene a formarsi attraverso il loro dispiegarsi lineare, soprattutto quando deformato? (Noi siamo tanto più in ordine, citando Shakespeare, quando più siamo in disordine). Sono due le risposte che si possono fornire a questo interrogativo.

La prima alternativa è la seguente: se «l'*Odissea* o la *Recherche* si limitano in fondo ad amplificare (in senso retorico) enunciati quali "Ulisse torna ad Itaca" oppure "Marcel diventa scrittore"» dove si trova, viene da chiederci, l'equivalente amplificato dell'enunciato: "forme minime narrative"»⁶ Dove risiede l'elemento cruciale di accordo tra il nucleo e la totalità dell'opera narrativa, tra la concordanza e l'arbitrarietà, così che si possa capire donde derivino? – Certamente non in un'analisi priva di poter sintetico. Non c'è allora da meravigliarsi che Genette, nonostante i frequenti riferimenti alla propensione proustiana alla coerenza e della precisione architettonica, finisca per rifiutare qualsiasi tentativo di «"sintesi" finale dove vengano a raggiungersi e a giustificarsi a vicenda tutti gli elementi tipici del racconto proustiano messi in risalto nel corso di questo studio».⁷ Pur razionalizzando tale scelta per quanto possibile, Genette tuttavia non potrebbe far altro che compiere questo rifiuto, se si considera che anche la più elementare unità propria dei testi e dei procedimenti di lettura è situata oltre il raggio di azione del suo metodo. Quanto più anacronico nell'orientamento, e anche quanto più tassonomico in generale, tanto più atomistica sarà la narrazione o, piuttosto, la narratologia.

La seconda alternativa rimane all'interno della narratologia: sostiene Martin che «traditional categories» erano inadeguate «until Genette pushed them to an Aristotelian

⁶ Gérard Genette, *Figures III. Discours du récit*, trad. it. cit., p. 78.

⁷ Ivi, p. 314.

extreme by labeling everything».⁸ «Estremo» sicuramente; «aristotelico» oppure di «qualsiasi cosa» sono giudizi che difficilmente possono essere accettati. All'interno del modello della *Poetica*, questo zelo classificatorio termina infatti esattamente dove comincia la scienza poetica (così come ogni altra scienza), vale a dire allorché la riflessione critica inizia a collegare le cause agli effetti attraverso la definizione dell'essenziale mediante l'accidentale, la generalizzazione dei particolari in motivi governati da regole e l'individuazione di tali motivi in base alle particolarità rilevanti: ottenendo, cioè, una conoscenza giustificata e contemporaneamente un approfondito sistema di tassonomie. A dire il vero, avendo fallito l'esecuzione di un tale disegno teorico, Aristotele non potrebbe neanche essere considerato l'inventore del formalismo, bensì di un materialismo di basso livello, dal momento che riduce qualsiasi cosa a un numero ben preciso di elementi costitutivi. (Non per nulla la medesima critica è rivolta agli oggetti di fede dello strutturalismo: ad esempio, al fatto che una *langue* implichi regole combinatorie insieme a unità di base). Per quanto Aristotele potesse deplorare in linea di principio il «materialismo» estremo, tuttavia, la sua parziale scissione del come dal perché lo anticipa in maniera mitigata, a spese della sequenza di tipo apparentemente «semplice», formalmente non deviante. Quest'ultima manchevolezza, come spesso accade, provoca e mette in luce una fallacia ancora più profonda, che va ad influenzare addirittura la concezione generale della narrazione. Per dirla in modo diretto, il fatto che Aristotele assegni una funzione specifica all'intreccio complesso (con l'effetto di sorpresa che intensifica la pietà e la paura), ma non a quello semplice (svalutato proprio per l'assenza della sorpresa), rivela come egli non abbia sviluppato una teoria generale tanto degli effetti dell'intreccio, quanto dell'intreccio concepito in quanto processo dinamico, e dunque una appropriata teoria della narrazione e della narratività.

Indubbiamente è questa una conclusione di notevole effetto (e di notevole imbarazzo, agli occhi di Aristotele), eppure inevitabile se si prendono in considerazione i diversi elementi evidenziati in queste pagine. Certo è che la «narrazione», usata in una accezione ampia, coincide con ciò che la *Poetica* definisce *mimesis*, cioè con la rappresentazione di un'azione. Ma questa definizione che ha fatto epoca, sebbene sia perdurata durante i secoli in varie guise, non sarebbe in grado di soddisfare neppure gli stessi criteri posti dallo Stagirita: non certo finché rimane ancorata alla *mimesis* senza la spinta della *poiesis* che governi e orienti la dimensione mimetica. (Mantenere una tale definizione rappresentazionale invece di inscrivere in un appropriato terreno teleologico equivarrebbe a definire la tragedia come imitazione di un'azione «seria», senza alcuna riferimento alla catarsi). Che cos'è allora la teleologia della narrazione? Dove risiedono la forza ed il senso della narratività?

Quanto più strenuamente cerchiamo una risposta, tanto più evidente è la conclusione che Aristotele, una volta tanto, non fornisce alcuna risposta in merito, e neppure, se gli fosse stato richiesto, avrebbe potrebbe farlo all'interno dell'esistente quadro teoretico. Si ricordi a questo proposito che gli effetti individuati da Aristotele prima, e accoppiati poi ad una forma, appartengono a quattro differenti, benché interconnesse, categorie o divisioni trasversali, rappresentative: (1) arte in senso ampio; (2) tragedia; (3) intero; (4) intreccio complesso. Nessun effetto oltre il quarto, nemmeno se combinato con gli altri, potrà fare la parte di, o altrimenti fornire, il nostro quinto termine mancante: la narratività.

⁸ Wallace Martin, *Recent theories of narrative*, Cornell University Press, London, 1986, p. 126 [«de categorie tradizionali [...] finché Genette non le ha spinte ad un estremo aristotelico mediante la registrazione di qualsiasi elemento»].

Il «piacere» suscitato dall'arte in quanto *mimesis* qui non è valido, se si considera la generalità dei suoi propositi. Questo «piacere» è ugualmente riferibile ad opere d'arte che nessuno giudicherebbe narrative, quali sono ad esempio le raffigurazioni «degli animali più spregevoli e dei cadaveri».⁹ Lo spazio, come il tempo, è un oggetto che procura piacere nel contemplarlo grazie all'esemplarità e alla suggestività delle sue immagini; la realtà in stasi si offre come possibile terreno di *mimesis* quanto la realtà in movimento. Perciò possiamo sostenere che il paradosso dell'arte – ciò che genera dolore nella vita suscita invece piacere nella rappresentazione della vita – rimane costante in tutte le variabili rappresentative. Questa situazione di affinità generale però non consentirebbe ovviamente di precisare le rappresentazioni artistiche di tipo letterario, e tantomeno la loro narratività.

In quanto «imitazione di una azione seria e compiuta», la tragedia, è certamente in essenza una narrazione, sia che venga espressa in forma epica, sia in forma drammatica – e Aristotele sarebbe ben felice di inserire anche la forma cinematografica. Ma in che modo il suo principio costitutivo, la catarsi, potrebbe rendere ragione degli altri sottogeneri narrativi, partendo dalla commedia in quanto imitazione di una azione «non seria» e dunque non soggetta alla catarsi? (Per non parlare del corpus di rappresentazioni escluse dal dominio artistico: la storiografia, oppure, il non ancora nato melodramma.) Se la teleologia dell'arte è troppo generale per i nostri propositi, quella della tragedia è allora troppo specifica.

La prossima questione da affrontare, il modello di «intero», promette di raggiungere quel compromesso di cui avremmo bisogno. Caratteristico di tutte (e solo di esse) le forme di imitazione letterarie, l'«intero» unisce la tragedia e la commedia sotto la medesima legge della concezione poetica aristotelica. Pertanto l'«interezza» rappresenta la condizione di possibilità che rende l'intreccio un arte-fatto in opposizione a una mera sequenza di episodi; in questo modo potrebbe sembrare si profili un'equivalenza tra la letterarietà e la narratività portata al suo massimo grado. Potrebbe sembrare certo, se non che proprio in questo frangente i «come» offuscano e superano i «perché». L'analisi infatti è eccessivamente concentrata sugli aspetti mimetici formali della produzione dell'intero per poter dedicare attenzione a quelli poetici funzionali sottostanti la superficie narrativa. Lì sotto essi rimangono sepolti: non visibili, non solamente perché estranei alla *forma mentis* di Aristotele, ma principalmente perché al di fuori dello spettro visivo del suo sistema. La crono-logica dell'interezza riceve una tale, ed una così estesa, attenzione, in primo luogo per il fatto che la sua sola presenza conferisce valore artistico all'organizzazione [*arrangement*] narrativa – in opposizione alla cronologia della storia o a quella simile alla storia – e, in secondo luogo, perché rende possibile le disorganizzazioni [*disarrangements*] «complesse» dell'intreccio. Tuttavia la propensione verso l'ingiusta distinzione all'interno di entrambe le coppie di sequenze (crono-logica vs cronologica; complessa vs semplice) comporterà nei capitoli successivi della *Poetica* l'impossibilità di individuare altre caratteristiche che le sequenze narrative potrebbero invece condividere.

In questo modo, dal settimo al nono capitolo del testo aristotelico, si assiste al restringimento della rappresentazione degli eventi in un «intero» determinato e ben formato («principio-mezzo-fine») senza che vi sia però un contemporaneo chiarimento, in direzione di una corretta dinamica teleologica, degli obiettivi e degli effetti di questa ristretta modalità rappresentativa. Le apparenze del contrario non passerebbero un'ispezione, nemmeno se condotta secondo la logica stessa dell'argomentazione. La

⁹ Aristotele, *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino, 2008, p. 19.

Poetica si sofferma su un numero limitato di effetti poetici – concernenti soprattutto l'unità della rappresentazione e la rappresentatività ontologica – funzionali alla spiegazione o alla razionalizzazione del modello teorico elaborato. Una volta che si osservano più da vicino, tuttavia, è possibile notare che gli effetti individuati dallo Stagirita non possiedono alcuna specifica affinità con l'interezza in quanto tale, ovvero con l'interezza intesa come marca distintiva delle sequenze di eventi rispetto alle altre modalità di *mimesis*. Piuttosto che specificare il motivo per cui la costruzione dell'intero, posto che è il processo di formazione degli eventi, dovrebbe svolgersi così e non in altro modo, l'analisi aristotelica si limita in realtà a raccomandare che tale processo si realizzi ricorrendo alle costanti proprie della corretta costruzione del mondo. Le ragioni fornite dimostrano di essere nuovamente universali artistici, onnicomprensivi rispetto agli obiettivi poiché coestensivi (ma non consistenti) riguardo al «piacere» inteso nell'accezione più larga possibile – analogamente a quanto sostiene Aristotele nelle anteriori e nelle successive considerazioni in merito alle altre arti.

Si prenda per esempio la più promettente di queste motivazioni, la costante artistica che si presta meglio alla specificazione in funzioni propriamente narrative:

Da quanto si è detto risulta chiaro anche che l'opera propria del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali potrebbero avvenire e cioè quelle possibili secondo la verosimiglianza o la necessità [...] (sarebbe infatti possibile mettere in versi le pagine di Erodoto e sarebbero sempre una storia, non meno in versi che senza versi), ma la differenza è in questo, che l'uno dice le cose che avvennero, l'altro quali potrebbero avvenire. Perciò la poesia è cosa più filosofica e più seriamente impegnativa della storia: la poesia dice infatti piuttosto le cose universali, la storia quelle particolari. È universale che a uno di una certa qualità convenga di dire o di fare cose di una certa qualità secondo verosimiglianza o necessità [...]; il particolare è invece che cosa Alcibiade fece o subì.¹⁰

La famosa opposizione della «poesia» (intero, imitazione letteraria) dalla «storia» (cronaca di episodi) è limitata, in sostanza, a un singolo aspetto. Le varie coppie di termini nei quali essa si esplica – «le cose quali potrebbero avvenire» contro «le cose avvenute», il «particolare» contro l'«universale», l'essere più o meno «filosofico» – possono scambiarsi vicendevolmente dal momento che esse contrappongono in maniera netta la presenza all'assenza di una forte logica causale. Mediante una strettissima concatenazione causale degli eventi, la poesia fonda il generale sul particolare, le regole o i tipi sui casi riscontrati, permettendo conseguentemente al lettore di inferire («imparando»), partendo da situazioni date, la generalità sottostante «secondo verosimiglianza e necessità». Ad esempio, laddove la storia si accontenta di narrare «cosa Alcibiade fece o subì», la poesia connette le azioni compiute o le sofferenze patite alle sue caratteristiche (riportate o inventate, esplicite o implicite) in quanto persona dotata «di una certa qualità». Usando una terminologia meno datata, possiamo affermare che l'«interezza» opera in funzione della rappresentatività ontologica nel prodotto combinata con la godibile suggestività dalla replica al tipo [*token to type*] nel processo.

Fino a questo punto dell'argomentazione aristotelica non vi sono difficoltà – senonché una tale opposizione tra «cronologia» e «cronologia» comporta l'esclusione dal campo di indagine del («crono») asse condiviso e del funzionamento della sequenza stessa. Dando per acquisito tutto il resto, quindi, l'argomentazione diventa ora una condizione necessaria, ma non del tutto sufficiente, dell'«intero» inteso come processo e

¹⁰ Ivi, pp. 62-63.

prodotto temporale. Certo, se la «filosofia» si occupa degli universali e la «storia» dei particolari, la «poesia» allora rappresenta gli universali colti ancora nella particolarità, o i particolari universalizzabili; ma tuttavia questo è il funzionamento dell'arte in generale, indipendentemente dai mezzi espressivi, dagli oggetti da imitare e dalle forme compositive, semplicemente per motivo della sua caratteristica definitoria: la *mimesis*. Un ritratto, ricordiamo, soddisfa l'istinto umano di «imparare e concludere con il ragionamento» (ugualmente all'istinto verso l'artisticità, la coerenza e la grandiosità), non meno di quanto faccia l'intreccio. Come si potrà dunque precisare la con(sequenzialità) causale dall'azione, altrimenti equivalente, della configurazione spaziale: per esempio, dal processo inferenziale attraverso il quale l'osservatore di un ritratto individua la caratteristica fondamentale ed esclama entusiasta «costui è quell'uomo»?¹¹ Rispondere che uno opera in sequenza e l'altro in compresenza è, certamente, un modo per provocare una nuova domanda: dove risiede la differenza nel procedimento? Occorre inoltre sottolineare che in nessun luogo dell'argomentazione aristotelica è individuato il confine tra sequenza e compresenza nell'imitazione, tra forme temporali e forme spaziali, e ancora meno tra forze descrittive e forze narrative. Così come sono posti, gli effetti relativi all'interrezza sono tutt'al più sufficienti a differenziare la successione consequenziale degli eventi dalle più vaghe e, a quanto si dice, inartistiche serie di cronache, ma non ad operare un netto discrimine rispetto alle altre tipologiche artistiche, sebbene prive di narratività o persino contrarie ad essa.

L'individuazione di questa fondamentale differenza diviene ancor più preminente dal momento che una volta che la *Poetica* distingue la forma complessa dell'intreccio da quella semplice in base alla presenza dell'effetto di sorpresa, scompare ogni riferimento ad essa. L'intreccio, si è visto, può essere semplice oppure complesso; ma cosa caratterizza a sua volta la varietà semplice? Per quale motivo dovremmo elaborare, mettere in scena, leggere una siffatta configurazione artistica? E ancora, ammesso che, per ipotesi, l'intreccio semplice non abbia niente di distintivo, se non appunto la mancanza di complessità («senza riconoscimento e rovesciamento») che lo riduce a una funzione minima dell'«intero», quale è allora questa funzione – intesa come denominatore comune della complessità e della semplicità nelle imitazioni artistiche di tipo temporale? Se l'opera d'arte è ciò che l'opera d'arte fa – ecco la fondamentale premessa aristotelica – cosa deve fare essa per mezzo dell'intero, rifatto o superato secondo diverse modalità nell'intreccio finito? Dovrebbe sicuramente rappresentare o incatenare la linearità degli avvenimenti, ma in funzione di quali effetti specificatamente lineari lungo il racconto? E come è possibile passare dal raccontare gli effetti al raccontare il discorso, dalla narratività alla narrazione?

Il fatto che tali domande non ricevano risposta, nemmeno un indizio relativo a quale possa essere, rivela la mancanza più significativa del sistema aristotelico, insieme ai motivi che hanno generato tale situazione (troveremo ancora entrambe le questioni negli sviluppi, o regressioni, più recenti). Finora estremamente coerente, l'analisi teleologica di Aristotele crolla non appena entra in contatto con l'ordinamento cronologico, inizialmente con quello dell'intero e successivamente con quello dell'intreccio semplice, essendo esso funzionale solamente all'importante, ma eccessivamente specifica, argomentazione in favore del disordinamento temporale proprio della complessità. Dunque, possiamo sostenere in conclusione che non è individuata alcuna funzione generale dell'intero, dell'intreccio e della narrazione.

¹¹ Ivi, p. 21.

2.3 Gli alberi e la foresta, oppure: Dove andiamo partendo da qui?

Molto, ritengo, rimane al di là di ogni possibile dubbio, ma sarà effettivamente recuperabile? Sì e no, dipende dalla fedeltà alla lettera, contro lo spirito, del testo fondativo: indagando, vale a dire, la *Poetica* in rapporto ad altri modelli di analisi narrativa, entrambi osservati all'interno di una teoria generale della letteratura e del discorso.

Certamente no, invece, se si volesse mantenere la sostanza dell'argomentazione aristotelica – benché interpretandola liberamente, aggiornandola o adattandola a nuovi dati empirici – come i Neo-Aristotelici di Chicago desiderano fare. In verità, diversamente dai loro predecessori rinascimentali e neoclassici, essi vorrebbero negare sbrigativamente la loro idolatria nei confronti dello Stagirita o, con minor giustizia, persino l'etichetta di Neo-Aristotelici. R. S. Crane, ad esempio, dopo aver redatto una lista dei nostri debiti nei confronti della *Poetica*, rivendica la propria fedeltà al Maestro esclusivamente per quel che concerne il suo «linguaggio» critico.¹² Ugualmente si comportano i suoi successori di Chicago, incluso l'allievo più conosciuto, Wayne Booth, autore egli stesso di una Retorica, anziché di una Poetica: «The “method”» afferma Booth, «not any one of Aristotle's conclusions, is what is decisive».¹³ Tuttavia questo potente «linguaggio» o «metodo» non può essere assunto da solo, a mani vuote per così dire, libero di «parlare» o di interrogare come se fosse davvero nuovo. Piuttosto, esso porta con sé un'eredità di interessi particolari, di predisposizioni, e addirittura di conclusioni più o meno pronte, relative a diverse questioni fondamentali che devono o dovrebbero essere riaperte, se non altro perché riguardano le loro più profonde premesse. In altre parole, intendo mettere in luce il dovere, e certamente il diritto, dello studioso (insieme a quello dell'artista) di ricorrere ai mezzi partendo dai fini, di approntare classificazioni e di affrontare la dimensione teleologica muovendo dalle realizzazioni concrete della narrazione. Malgrado le significative variazioni e gli importanti ampliamenti effettuati, nell'antologia *Critics and Criticism* come anche altrove, persistono, ricorrono e spesso si intersecano, atteggiamenti di tipo dottrinale: in maniera non meno suggestiva dove essi sono dati per scontati. Tali dottrine aristoteliche si riferiscono a una gamma di effetti poetici, a una tipologia di generi, allo status del mezzo vs. l'oggetto, alla divisione commedia/tragedia in opposizione a quelle del tipo narrativo/non narrativo, mimetico/non mimetico o letterario/non letterario, oppure, ancora, ai meriti dell'ordinamento complesso rispetto a quello semplice. Tali questioni, prese individualmente oppure osservate insieme, sono tutte cariche di complicazioni e tutte significative per i nostri fini, se non altro per il fatto che tanto più tali coppie oppostive si sono espanse e irrigidite dopo la *Poetica*, tanto meno visibile è divenuta l'unità del terreno narrativo. Tuttavia un Neo-Aristotelico difficilmente troverebbe facile mettere in discussione, per esempio, la rigida separazione della letteratura dalla storiografia – sebbene ai giorni nostri la prima presenti infinite opere a episodi, e la

¹² R.S. Crane, *The languages of criticism and the structure of poetry*, University of Toronto Press, Toronto, 1953, p. 80; cfr. *Critics and Criticism*, R.S. Crane (a cura di), University of Chicago Press, Chicago, 1952, pp. 631-632.

¹³ Wayne Booth, *Now don't you try to reason with me*, University of Chicago Press, Chicago, 1970, p. 115 [«Il “metodo”, e non una qualsiasi tra le conclusioni di Aristotele è ciò che è davvero determinante»].

seconda si sia orientata verso gli intrecci ben costruiti – giacché la reazione a catena che verrebbe a formarsi farebbe oscillare l'intera eredità della *mimesis*. (Se mai dovessimo trovare oggi barriere erette all'interno della stessa narrazione di fiction, una di queste potrebbe essere data dall'opposizione «mimetico/didattico»). Neppure la scala gerarchica che va dal complesso al semplice è stata riequilibrata, per quanto io ne sia a conoscenza, nonostante fosse un obiettivo certamente più scontato e meno pericoloso del processo di rivalutazione funzionale che ha investito il testo aristotelico. Al contrario, Olson conferma «the superiority of the complex plot».¹⁴ Crane generalizza la formazione dell'intreccio comico ricavandola dal *Tom Jones*, un degno compagno dell'*Edipo Re*.¹⁵ Sia Crane che Booth conferirebbero, in maniera peraltro tipica, al *Macbeth* la qualità distintiva di intreccio complesso di «riconoscimento» oppure lo salverebbero dall'offesa di possedere la semplicità tragica, laddove invece lo stesso Aristotele avrebbe sicuramente esitato a farlo.¹⁶ In problematiche come queste forse solamente la tradizione rinascimentale, assieme ai suoi equivalenti nella narratologia formalista e strutturalista, avrebbe un maggiore interesse; e il motivo è che molta parte della loro impresa è fondata, o limitata, sulla separazione dell'ordine «artificiale» (o «poetico») da quello «naturale» (o «storico»), del *sujet* dalla *fabula*, del *discours* dalla *histoire*.

E sì, ho nonostante tutto sempre creduto che si possa progredire dalla *Poetica* verso una metodologia della «grande narrazione» che essa altrimenti blocca con le sue omissioni e ammissioni, a patto però di essere disposti a tornare alle fondamenta di tale disciplina e del suo oggetto di studio, e innalzando dal basso un nuovo edificio. Con ciò intendo abbandonare tutti gli obblighi verso l'opera aristotelica, argomenti grandi o piccoli, a eccezione della prospettiva funzionale e della generica supremazia dell'azione come suo corollario, e da qui procedere. Una partenza spoglia e un'impresa difficile la nostra, probabilmente, ma non abbastanza spoglia e difficile rispetto a quanto potrebbe sembrare, specialmente ai giorni nostri.

Basandoci su questi pochi elementi dopo tutto, abbiamo già raccolto dallo stesso Aristotele (così come dai suoi presunti eredi e omologhi) una serie di lezioni positive e negative, soprattutto in merito alla loro concezione poetica; ed ancora molte rimangono da trarre procedendo oltre. In nessun luogo questi insegnamenti mettono in questione le condizioni di esistenza, ancor più che il valore, di questo progetto. Al contrario, persino quelli maggiormente negativi suggeriscono che (e per certi versi, come) la *Poetica* stessa, dato il suo metodo, dovrebbe o potrebbe argomentare meglio di quanto faccia. (Nelle pagine seguenti diverrà ancor più evidente come Aristotele, o un aristotelico, avrebbero potuto dirigersi in maniera considerevolmente migliore verso un'autentica teoria narrativa limitata alla sola tipologia «mimetica» prevista tra l'altro dallo Stagirita stesso, comprendente l'intero crono-logico ed anche le altre forme, solo con l'aggiunta di pochi elementi essenziali o semplicemente con l'esclusione di quelli non essenziali). Il fatto di fondarci su *questi* insegnamenti, inoltre, ci dovrebbe porre nella posizione di poter fare meglio di quanto non è stato fatto finora, a condizione di riferirci ai risultati più alti da allora conseguiti – e i risultati più alti sono certamente i più raffinati come anche i più ricchi, specialmente in merito ai dettagli specifici e alla teoria in generale. In un certo

¹⁴ Elder Olson, *Tragedy and the theory of drama*, Detroit, Wayne State University Press, 1966, p. 52 [«la superiorità dell'intreccio complesso»].

¹⁵ *Critics and Criticism*, R.S. Crane (a cura di), cit.

¹⁶ R.S. Crane, *The languages of criticism and the structure of poetry*, cit., pp. 172-173; Wayne Booth, *Shakespeare's tragic villains*, in Laurence Lerner, *Shakespeare's tragedies*, Penguin, Harmondsworth, 1963, pp. 188-190.

senso, troppo raffinati e troppo ricchi per poter sopravvivere, anche al di là dei problemi connessi alla non-coordinazione interdisciplinare.

Da un certo punto di vista, tale processo di raffinamento tende ad affermarsi a scapito dell'unità, tanto del campo quanto del singolo testo considerato. Qualunque sia la varietà a cui tocca godere del trattamento privilegiato (ad esempio, i testi di finzione, il romanzo, l'arte verbale, il raccontare fuori dal tempo, il punto di vista limitato e auto limitato, oppure le rispettive forme opposte) essa perde contatto, nello svolgimento dell'analisi, con i restanti elementi del genere, così come anche i suoi elementi perdono contatto con la strutturazione complessiva. Dal momento che siamo consapevoli e dunque prestiamo ancor più attenzione al problema dei dettagli specifici, saremmo estremamente troppo esposti al trascurare, perdendo nuovamente l'orientamento, la loro relazione con i fondamenti della narrazione: ancora la vecchia storiella di non vedere la foresta osservando gli alberi. Da un punto di vista opposto, probabilmente simultaneo a quanto specificato precedentemente, notiamo che ci si è concentrati a tal punto su teorizzazioni di carattere generale – riflettendo sui segni, sulle arti, sulla letteratura, sul linguaggio, sul discorso, sulla questione del riferimento linguistico, sulla lettura, sulla cultura, sull'ideologia – che l'oggetto specifico di studio spesso è scivolato fuori dal terreno di indagine. Ne consegue che, ora come in passato, alcuni studiosi reagiscono a tale situazione restringendo il dominio narrativo – riducendolo a un più ampio comune denominatore della categoria narrativa menzionata – e in questo modo vanno incontro alle conseguenze che tale riduzione comporta. Per quanto strano possa sembrare, molto di quanto è stato fissato come elemento proprio dell'ambito narratologico (la sola analisi del punto di vista fornirebbe, considerata nelle più diverse prospettive critiche, una serie di dimostrazioni chiarificatrici) non riguarda particolarmente la narrazione, poiché non fondato sulla narratività: ancora la vecchia storiella di non poter vedere gli alberi a causa della foresta, che curiosamente risale ora al motivo aristotelico del ritratto simile all'intero. Indesiderati e inattesi, gli effetti della scissione del come dal perché, della narratologia dalla narratività, sono, al di là di tutto, dannosi. Una teoria funzionalista della narrazione offre una correzione e un'alternativa fondamentale alle due opposte prospettive qui illustrate – quella atomistica e quella riduzionista – sicché, una volta sviluppata, lo studioso potrà esaminare i loro risultati e volgerli ad una migliore spiegazione all'interno di un sistema integrato. Tuttavia, affinché questa teoria sia davvero in grado di elaborare direttici di sviluppo che oltrepassino le tappe argomentative finora raggiunte, occorre necessariamente che essa sia diretta altrove.

Ci si è già dilungati abbastanza sull'atomismo (declinato tanto nella modalità proppiana, che disgiunge il racconto delle azioni dal processo di narrazione e di lettura in favore di una morfologia pura, quanto in quella genettiana, che classifica il discorso in una serie di forme differenziali, separandolo dalla storia senza alcun proposito generalizzante, dunque, senza alcuna inclinazione all'inclusività e alla continuità) per stabilire la sua inutilità in merito ai problemi affrontati. Malgrado ciò, pressappoco la stessa situazione, fino alla discrepanza tra l'esecuzione e l'intenzione, si rovescia nell'estremo opposto: non mi riferisco direttamente a quelle concezioni che vorrebbero assimilare la narrazione (o un aspetto di essa) ad alcune categorie più ampie, come la letteratura o la scrittura o la politica, ma a settori meno scontati, di fatto riduzionisti nonostante vogliano proporre il contrario.

Riguardo a questo spostamento verso il riduzionismo, anticipato peraltro dallo smarcamento della *Poetica* nei confronti della narratività, si dirà più avanti; per un'analoga posizione moderna, comunque, potremmo fare riferimento al concetto elaborato dal

sociolinguista Labov di «punto narrativo», e recentemente importato negli studi letterari (iniziando da Mary Louise Pratt).¹⁷ Labov sembrerebbe essere agli antipodi di Aristotele relativamente alla disciplina, all'argomento (la «narrazione naturale» di Harlem), alla valutazione (privilegio accordato alla cronologia), a qualsiasi cosa dunque, ma non riguardo all'approccio funzionale della narrazione orale, a proposito del quale, in realtà, egli stesso rivendica la paternità. Secondo il sociolinguista infatti, ciò che è più importante di tutto è «what we term the “evaluation” of the narrative: the means used by the narrator to indicate the point of the narrative, its *raison d'être*: why it was told and what the narrator is getting at».¹⁸ Nonostante ciò, si scopre che Labov, a sua volta, trascuri il punto di genere [*generic point*] o qualche cosa che remotamente gli si avvicini.

Se alla luce del passo riportato riconsideriamo la sua definizione minima, il particolare riferimento e le eccentriche caratteristiche imposte dallo studioso al concetto di «narrazione» appaiono meno rilevanti in relazione agli elementi chiave esclusi dalla definizione. Il fatto che il suo modello sia piuttosto vicino a fare dell'insieme narrativo un insieme vuoto (come avviene con il racconto *in medias res*, scartato ingiustamente) potrebbe rendere il suo progetto eccessivamente ristretto, eppure ineccepibile secondo altri aspetti allorché riuscisse a osservare dettagliatamente e a coordinare il funzionamento degli elementi rimasti: in questo modo potrebbe generalizzare «il punto [...] la ragione d'essere» in funzione della quale operano i «mezzi» e la «valutazione» all'interno di quella varietà che ancora si qualifica come narrativa. Labov però non azzarda nemmeno questo tentativo. Che cosa, per esempio, rende così essenziale la cronologia da elevarla a criterio discriminante? Per quale motivo la «narrazione» ricerca il proprio senso solamente in questo tra tutti i vari ordinamenti possibili, nello specifico quello con una successione di sei elementi disposti in una sequenza che va dal sommario e arriva alla chiusura? La questione, lungi dall'essere anche solamente abbozzata, non compare nemmeno, come se le sei parti dell'intero potessero generare un senso unicamente dal loro aspetto linguistico (osservato attentamente), senza alcuna considerazione al ruolo dell'intero stesso. Labov non si chiede neppure il motivo per cui qualsiasi «punto fondamentale», di genere o non di genere, necessita anzitutto di essere narrativizzato. Se il senso risiede, ad esempio, nell'«autoesaltazione», perché il parlante di Harlem preso a oggetto della ricerca dello studioso, lo esprime attraverso il modo in cui presenta se stesso piuttosto che il modo in cui racconta?¹⁹ E per quanto riguarda il piacere inferenziale procurato allo stesso modo dall'intreccio e dalla rappresentazione di Aristotele, che cosa differenzia un'autoesaltazione narrativa da una descrittiva? Senza approfondire la questione e affrontandola in maniera scontata, Labov assimila la narrazione ad una funzione che rimane nell'ambito del discorso, l'irriducibile raccontabilità a una rappresentabilità che incrocia tutti i generi.

In confronto alla modalità discorsiva dell'autoesaltazione e a cose simili, Aristotele ha molti più («punti») fondamentali sui quali ancorare entrambi i lati della narratività: non solamente il piacere (inclusivo di tutto) connesso al processo artistico di immaginazione,

¹⁷ Cfr. Mary Louise Pratt, *Toward a speech act theory of literary discourse*, Indiana University Press, Bloomington, 1977. Si vedano inoltre le recenti considerazioni in Seymour Chatman, *What can we learn from contextualist narratology?*, cit., pp. 310-19.

¹⁸ William Labov, *Language in the Inner City*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1972, p. 366 [«cosa noi denominiamo come “valutazione” della narrazione: i mezzi usati dal narratore per individuare il senso della narrazione, la sua ragione d'essere: perché è stata raccontata e cosa il narratore intende con essa ottenere»].

¹⁹ Ivi, p. 368.

ma anche la sorpresa (invece esclusiva) dell'ordinamento complesso. Lo Stagirita inoltre valorizza la sorpresa, designandola come un fattore (o piuttosto il fattore) decisivo per il sorgere della catarsi nella tragedia; ma, benché questa valutazione si dimostri eccessivamente ambiziosa nei termini complessivi della sua proposta, essa rimane solamente una buona giustificazione in favore della complessità e semmai necessiterebbe di essere ancor più valorizzata all'interno di una strutturazione teorica più generale. In effetti, poiché il terreno di ricerca si allarga dall'ordinamento e dalla temporalità tragica fino a quella narrativa, sarebbe utile invertire la scala aristotelica delle proprietà affettive poste tra la catarsi e la sorpresa.

Ciò perché gli effetti di pietà e paura, tanto importanti nel sistema della *Poetica* e condivisi da tutti gli intrecci tragici, non possiedono alcun legame speciale con il tempo, al di là della loro dipendenza dall'imitazione di un'azione; vale a dire, dall'onnipresente cambiamento di fortuna. Qualsiasi altro requisito che sia posto oltre la sua definizione minima di «intero», è relativo unicamente a caratteri semantici, come avviene nel caso di determinate azioni (atti di sofferenza), eseguite o considerate da determinati agenti (parenti, amici). Incorporati all'interno dell'intero, questi elementi sono sufficienti a svolgere la particolare forma narrativa della tragedia aristotelica: il danneggiamento, o l'imminenza di un danneggiamento, operato da un personaggio a qualcuno a lui vicino, con il corrispondente effetto sul pubblico e sulle parti del racconto direttamente coinvolte. La catarsi, in sostanza, appartiene agli eventi del mondo rappresentato (oggetti pietosi e paurosi) piuttosto che a una modalità o strategia rappresentativa del discorso: alla sfera del raccontato piuttosto che a quella del raccontare, la quale può al massimo essere di aiuto dove, e solamente dove, l'intero si «complica» nel processo di configurazione dell'intreccio.

Da un altro punto di vista, mi sentirei di argomentare, l'effetto di sorpresa non è solo tra le poche fondamentali forme dell'interesse narrativo – insieme alla curiosità e alla suspense – ma anche tra i pochissimi effetti che si manifestano in relazione al manovrare il tempo. Indipendentemente dalla loro importanza intrinseca, ritengo tuttavia che tracciare le sue operazioni promette di gettare luce preziosissima sul nodo cruciale temporalità/teleologia/narratività, e in particolar modo le due sfere che da sempre emergono insieme. Metodologicamente tale scelta fornisce un principio cardine attraverso il quale potranno essere distinte le rivendicazioni vere da quelle false per la concezione de-cronologizzante dell'intreccio, e cosa ancor più difficile, riconoscere le asserzioni vere in favore della decronologizzazione da quelle false contro la narrazione cronologica. Se osservata da un punto di vista teoretico, si può sostenere che la sorpresa conduce direttamente al cuore delle dinamiche narrative, legando in maniera unica il processo comunicativo con quello mimetico.

La faccenda rimane piuttosto complicata, o così potrebbe sembrare dato lo stato attuale della riflessione critica, eppure è centrale al mio percorso argomentativo. Cercherò tuttavia di illustrarlo e di generalizzarlo brevemente riunendo i percorsi di alcuni miei precedenti lavori sull'interesse narrativo, concepito come la chiave di volta delle dinamiche, tanto di ordinamento quanto di lettura, di questo genere di rappresentazione.²⁰ Lasciando stare i dettagli delle argomentazioni presentate in quei

²⁰ Cfr. 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, *Delicate balance in the rape of Dinah story: biblical narrative and the rhetoric of narrative*, in «Hasifrut», n. 4, f. 2, 1973, pp. 193-231; Idem, *What is exposition? An essay in temporal delimitation*, in John Halperin, *Theory of the novel, new essays*, Oxford University Press, New York, pp. 25-70; Idem, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, cit.;

lavori, i problemi essenziali divengono più facili da affrontare muovendo dalla doppia prospettiva qui richiesta: il funzionamento della temporalità narrativa e le sue ancor più vaste implicazioni nella prospettiva di definire la coppia narrazione/narratività, di integrare le caratteristiche narrative con quelle extra-narrative, come anche con altri compiti e sfide che non potrebbero essere affrontate se non attraverso l'impostazione teleologica richiesta dalla teoria della narrazione. Infine, considerando che la *Poetica* privilegia per i suoi interessi la sorpresa, primo e probabilmente unico tra i diversi sistemi letterari ad averlo fatto,²¹ sarebbe opportuno condurre la parte iniziale dell'argomentazione delle prossime pagine in rapporto il più stretto possibile alle considerazioni aristoteliche, sebbene assumendo per lo più una posizione opposta.

3. La Narrazione nella sua Narratività

3.1 Le dinamiche narrative di riconoscimento: la sorpresa come interesse/lacuna/intreccio tra i piani temporali

Se assumiamo provvisoriamente che la sorpresa narrativa si manifesta nelle scene di riconoscimento e rovesciamento, da dove, allora, essa esattamente deriva? Certamente non da quelle azioni compiute dai personaggi all'interno del mondo narrato – ogni qual volta, secondo Aristotele, l'ignoranza si trasforma sorprendentemente in conoscenza o la felicità in infelicità – poiché in questo punto si annida la loro sorpresa, non necessariamente la nostra. Queste due sorprese possono, non certo in modo necessario, procedere parallelamente: la loro origina dal vissuto, la nostra dal racconto del loro vissuto. Gli eventi che le *dramatis personae* esperiscono sono una cosa; l'intreccio che l'artista costruisce (con le «complicazioni» sovrapposte agli eventi in base alla propria sensibilità) e a cui il lettore conferisce senso, è una cosa completamente diversa. Qualunque siano le dinamiche che muovono gli avvenimenti nel mondo – il passaggio da uno stato rappresentativo a quello successivo – tutti gli effetti narrativi, come tali, si collegano alle dinamiche relative alla loro comunicazione nel testo, in quanto dato, letto, elaborato, di momento in momento.

Il paragrafo precedente ha già riparato a tre delle mal collocate enfasi della *Poetica*, tutte da allora divenute fattori dottrinali e fondamentali, largamente ricorrenti; e in

Idem, *Ordering the unordered: time, space, and descriptive coherence*, in «Yale French Studies», n. 61, 1981, pp. 60-88; Idem, *The poetics of biblical narrative*, Indiana University Press, Indianapolis, 1985; 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. Per un'esauriente estensione alla narrativa filmica si veda David Bordwell, *Narration in the fiction film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

²¹ Una rara eccezione non aristotelica è E. M. Forster (E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, Mondadori, Milano, 1963) nella cui riflessione gli effetti sono orientati nel campo dell'*ethos*: il confine tracciato tra intreccio semplice e intreccio complesso trova il suo equivalente in quello posto tra personaggi «piatti» (prevedibili) e «a tutto tondo» (sorprendenti). Nonostante l'ostilità di Forster nei confronti di Aristotele, dichiarata esplicitamente, le due nozioni e i due domini mantengono una stretta connessione. Qualche accenno a questo legame intreccio/personaggi nel loro contesto temporale apparirà in seguito. Maggiormente intricata, teoreticamente e storicamente, è la questione dello «straniamento» di V. Šklovskij: un parente vicino, come l'ho chiamato, e un valido argomento per un'altra puntata di *Raccontare nel tempo*.

nessun luogo si concentrano maggiormente, in maniera sintomatica, tanto quanto nel trattamento della sorpresa. Queste tre enfasi si riferiscono al potere, alla collaborazione e alla processualità comunicativi.

3.1.1 Il potere comunicativo

Con «potere» intendo riferirmi al gioco (o equilibrio) in atto tra la rappresentazione e la comunicazione: tra mimetico [*mimetics*] e poetico [*poetics*], mondo e discorso, accadimento e racconto, finzione e funzione, motivazioni superficiali e motivazioni profonde, dimensione referenziale e dimensione retorica. Queste coppie di termini sono approssimativamente, e vantaggiosamente, intercambiabili, e tutte convengono sulle due forze o facce della teleo-logica: l'una realistica [*lifelike*] (ad esempio, la progressione dell'eroe in quanto causa della sua sfortuna o sorpresa in quanto effetto); l'altra originata dall'arte e orientata nella direzione (il bisogno da parte dell'opera che la sfortuna tragica o l'effetto di sorpresa «causino» il carattere dell'eroe, portando cioè il tragediografo a dotarlo di caratteristiche tali da generare l'azione o la reazione richiesta sotto l'aspetto della probabilità umana). Come possono queste due teleologie rivali entrare in relazione l'una con l'altra? Può operare ognuna in maniera indipendente, riferendo cioè eventi fattuali invece di perseguire un'arte non obiettiva? Quale delle due prevale quando questa situazione diventa (e ciò accade frequentemente fuori del realismo) una sorta di tiro alla fune?

Avendo costituito uno dei maggiori terreni di battaglia critica lungo le diverse epoche, tali questioni, insieme ad altre di simile natura, possono essere rintracciate nuovamente nella *Poetica*, la quale esercita il suo consueto fascino persino laddove è stata apertamente avversata. (Per ulteriori dettagli rimando al mio studio nel quale si propone una teoria integrata di queste linee di divergenza).²² Nella narrazione, come anche in altri generi, diviene pertanto indispensabile stabilire il potere autonomo, e sicuramente dominante, della comunicazione, dal momento che Aristotele (e molti altri dopo di lui, dalla critica rinascimentale, passando alla teoria del romanzo di Henry James, fino alla narratologia contemporanea) lo fa dipendere dalla rappresentazione. Dalla sua prospettiva, vale a dire, la *poiesis* deve essere costruita necessariamente all'interno o al di sotto della *mimesis*, allo scopo di creare un'unità che consenta ai legami funzionali e finzionali di causa e di effetto di procedere in parallelo – mantenendo il loro inverso rapporto logico in pacifica coesistenza. Ad esempio, nonostante siano in realtà le operazioni tragiche (catarsi, cattiva sorte, tensione dovuta al riconoscimento/rovesciamento) a produrre il carattere di Edipo, la *hubris*, e le altre qualità, il lavoro finito darà l'impressione che sia invece il carattere a produrre in maniera naturale tali operazioni tragiche attraverso il suo impeto psico-drammatico; l'arte ha oggettivato, e in questo modo dissimulato, nella vita, la causa finale in quella formale. Questo principio conferirebbe alla *mimesis* qualcosa di simile al potere di veto, dunque ad un controllo reale benché negativo, visto che qualsiasi altro elemento deve passare obbligatoriamente attraverso di essa ed assumere la sua forma, quella della «sequenza necessaria o probabile», tra tutte. La sequenza di strategie, piaceri ed effetti deve nascondersi sotto la sequenza opposta, quella degli eventi, costruiti in realtà da essa e in funzione di essa; il racconto, in quanto intrecciato [*plotted*], deve trovare le proprie condizioni negli eventi via via che questi vengono vissuti e rappresentati;

²² Meir Sternberg, *Mimesis and Motivation: the Two Faces of Fictional Coherence*, in *Literary Criticism and Philosophy*, J. Strelka (a cura di), Pennsylvania State University, Press University Park, 1983, pp. 144-88.

analogamente accade con le dinamiche della nostra esperienza che, dall'inizio alla fine, devono trovare il proprio fondamento in quelle delle *dramatis personae*. Aristotele, in conseguenza a tale situazione, focalizza così radicalmente il riferimento comune dell'«intero» e dell'«intreccio» alla realtà in movimento, da offuscare le loro diverse forze, le loro vere priorità e la loro proteiforme [*protean*] interazione all'interno del discorso composto riguardo a questa realtà.

Ma in che altro modo, se non attraverso questa interazione, sarebbe possibile per la narrazione variare le relazioni tra le avventure dell'eroe e le nostre, in ogni loro punto, a partire dall'identità di conoscenza, di comprensione e di rivelazione (per esempio un'identica ignoranza conseguente ad un'altrettanto sorprendente illuminazione) fino ad arrivare ad un livello di conoscenza opposto (l'ignoranza dell'eroe opposta alla conoscenza del lettore, o viceversa)? E ancora potremmo chiederci, cos'altro potrebbe motivare (vale a dire, determinare per l'autore, spiegare per il lettore) la scelta compiuta tra le diverse varianti se non la finalità ricercata dal discorso (l'empatia invece dell'ironia, ad esempio) e svelata nel processo di trasformazione che dall'intero conduce all'intreccio adeguato? E perché il discorso intrecciato dovrebbe persino limitare o distorcere le proprie operazioni di manipolazione dell'«intero», quando esso stesso può accedere sia agli elementi che non sono portatori di sviluppo narrativo (per esempio la descrizione) sia alle risorse non rappresentazionali (per esempio le strutture puramente verbali, analogiche, o intertestuali)? Che cosa impedisce davvero a un tale lavoro di minimizzare il ruolo e l'importanza del procedimento di creazione del mondo – e dell'intero – in funzione della creazione discorsiva, così da adattare il requisito di genere della narrazione in quanto *mimesis* di un'azione (soddisfatta nell'intreccio) alle sua dominante preoccupazione relative ai personaggi, all'arrangiamento, alla società, alle idee, al linguaggio, alla dimensione autoreferenziale o a qualsiasi altra cosa? Non è forse esattamente qui che il punto narrativo [*narrative point*] può arrivare a subordinarsi al punto di uno specifico discorso narrativo o di una specifica tipologia discorsiva? Tutto ciò rende evidente, credo, non solamente il potere, ma anche la priorità del livello comunicativo rispetto a quello rappresentativo: la teleologia artistica dell'uno controlla (e liberamente ostacola e degrada) l'ordinamento mimetico dell'altro e altre cose ancora.

La diversa valutazione di queste due forze compiuta da Aristotele si è dimostrata altamente infelice. Le priorità dello Stagirita originano dalla sua nota definizione dell'arte come *mimesis*, secondo la quale non è possibile comunicazione in assenza di rappresentazione, nessuna attività letteraria («intreccio») senza un'azione verosimile («intero») dalla quale prendere avvio e sulla quale operare, nessuna sequenza discorsiva senza una sequenza della storia, sicché il primo termine di tali coppie viene erroneamente subordinato o persino assimilato al secondo. Erroneamente, poiché se si assume che la dimensione rappresentazionale deve manifestarsi nell'arte – e un'azione rappresentata in quella letteraria – perché mai dovrebbe essa apparire in tutta quanta l'opera artistica e, ancor peggio, con un ruolo centrale e limitante? È come se le priorità relative alla definizione della sequenza mimetica all'interno della narrazione influenzassero le operazioni e i procedimenti dell'arte poetica: è un accattivante ma evidente *non sequitur*.

Quale tipica conseguenza, gli elementi della sorpresa vengono acclusi per imposizione alla «composizione stessa del racconto, dimodoché risulti che essi avvengono dai fatti anteriormente accaduti o di necessità o di verosimiglianza». ²³ Qualcuno potrebbe così avere l'impressione che, affinché la sorpresa possa sorgere e soggiogare il lettore lungo

²³ Aristotele, *Poetica*, cit., p. 71.

L'intreccio nel momento in cui esso viene effettivamente comunicato, occorra che essa sia messa in atto nel mondo stesso mediante un improvviso cambio di fortuna (rovesciamento) e/o di consapevolezza (riconoscimento) relativo ai personaggi stessi (ad esempio, Edipo, Rastignac, Strether, Gatsby). Ma perché è necessario che il discorso proceda parallelamente all'azione, e che l'arte si allinei alla (o ad una) vita? Questa condizione è priva di qualsiasi giustificazione, dato che è altrettanto possibile che un effetto di sorpresa sorga in noi in relazione a ciò che i personaggi hanno già da tempo saputo, vissuto, o subito (analogamente al fatto che il loro rovesciamento/riconoscimento può corrispondere alla nostra ironia): è questo il procedimento con il quale nell'ultimo verso del capitolo ventesimo della *Genesi* è rivelata la pena sessuale inflitta da Dio ad Amibalech, che ha inizio con la prigionia di Sarah; e con un espediente simile *Cent'anni di Solitudine* ci conduce a ipotizzare la morte del colonnello Buendia attraverso il riferimento al suo essere stato messo contro il muro. Queste due opzioni differiscono in base alla presenza o all'assenza non tanto della sorpresa nella sequenza (intrecciata, completata) narrativa, ma della motivazione mimetica della sorpresa stessa nei termini della sequenza (intera, crono-logica) narrata. Aristotele insiste su tale connessione, o ancoraggio, dal momento che non vuole riconoscere alla comunicazione alcuna indipendenza di principio da rappresentazione: la teleologia poetica deve procedere sotto il controllo della teleologia mimetica. E in misura ancora minore l'autore della *Poetica* ammetterebbe opere letterarie prive di un impianto azionale o opere artistiche non rappresentazionali, nelle quali la sorpresa tipicamente rifugge da tutti questi vincoli senza per questo abbandonare la sua proprietà distintiva, vale a dire lo *shock* dell'imprevedibile. Piuttosto, l'effetto di sorpresa si manifesta in queste opere in forme, livelli e ordinamenti del discorso diversi rispetto a quelli della realtà in movimento, come le dinamiche di suono, stile, tema, contrappunto – tutti ugualmente manipolabili al di fuori del loro consueto impiego. Lungo l'arco della rappresentazione, al suo interno come oltre essa, il sovvertimento delle aspettative è una specifica costante sequenziale; i luoghi e le forme in cui si manifesta sono invece una variabile proteiforme.

Come sempre accade, la gestione della sorpresa dà luogo a tendenze ancora più generali. Si noti che il repertorio aristotelico di effetti poetici è molto più ristretto se confrontato con quello dei motivi mimetici, ed inoltre è elaborato in maniera ad esso conseguente: assimilato alla rappresentazione, come se non fosse definibile, poiché non realizzabile nei termini comunicativi. Per esempio, facendo un salto apparentemente molto ampio, si osservi come lo Stagirita traduca (e così restringa) l'intera questione della lunghezza estetica del discorso in un problema di durata obiettiva degli eventi. Egli comincia con alcune considerazioni innovative e acute riguardanti la restrizione dei limiti iniziali e finali valutandole dal punto di vista di una coerente memorizzazione; eppure non conclude ancora con lo specificare che «l'estensione [...] deve essere facile da ricordare» negli stessi termini percettivi, psico-poetici o simili (come quando Poe, ad esempio, ritiene che il racconto ideale debba essere quello leggibile in una singola seduta).²⁴ Invece che la causa artistica, la conclusione individua e codifica il risultato mimetico nella forma dell'intero: un innocente scambio «metonimico», si potrebbe ipotizzare, addirittura consigliabile nel caso in cui si voglia sostituire la psicologia con una concreta testualità. Se non che i due termini divengono talmente congiunti durante tale passaggio da escludere qualsiasi cosa all'infuori della catena degli eventi dell'intero,

²⁴ Ivi, p. 53.

partendo dai segmenti descrittivi (*a fortiori* dai testi descrittivi) fino a tutti gli elementi, motivi, linearità non rappresentativi. Ma non è forse vero che questi elementi già possiedono proprie restrizioni e proprie risorse di assimilazione al tempo del discorso – quali sono, ad esempio, i meccanismi non cronologici della sequenza da me individuati – che in un modo o nell'altro devono integrare la catena rappresentata con le dinamiche della comunicazione in generale? Malgrado ciò Aristotele definisce i limiti dell'«appropriata estensione» dell'opera riferendosi non alla nostra percezione temporale di un oggetto, ma alla temporalità dell'oggetto percepito: «L'estensione in cui, in una successione continua di avvenimenti secondo verisimiglianza o necessità, accade di passare alla buona fortuna dalla cattiva, oppure dalla buona fortuna alla cattiva».²⁵ Come avviene per la durata, così, certamente, avviene con la direzione. Benché Aristotele oggettivizzi e faccia confluire la sorpresa nel rovesciamento/riconoscimento, egli non elabora alcun termine per individuare l'effetto dell'intreccio semplice sul pubblico. E anziché descrivere il suo corso come prevedibile, lasciamo stare come portatore di suspense, si limita a rilevare il fatto che procede in una singola direzione di cambiamento.²⁶

Questo mimeticismo è continuato nei secoli in numerose declinazioni e in diverse scuole, alcune addirittura più estreme dell'originale. I dogmi rinascimentali e neoclassici vorrebbero che il drammaturgo, in continuità con l'insegnamento aristotelico, subordinasse l'unità di azione a quelle di tempo e spazio con l'obiettivo di portare al massimo grado la concordanza tra arte e vita fino a ottenere un'illusoria verisimiglianza. Con una medesima tensione verso motivazioni realistiche onnicomprensive, rivolte però alla dimensione interiore dell'opera, la scuola jamesiana consacra l'unità della prospettiva [*perspective*]: il centro di interesse [*the focus of interest*] (ad esempio Strether) si sdoppia in centro della narrazione, il manovrare in vista degli effetti svolto del narratore (ad esempio il gioco sequenziale dell'ambiguità) nel procedere a tentoni in vista dell'illuminazione svolto dall'istanza depositaria del punto di vista [*reflector*].²⁷ In maniera differente, ma non per questo meno concentrata sul versante rappresentazionale, Propp limita la propria indagine unicamente alla logica dell'azione, per mezzo della quale la narrazione non solo si appella e si conforma, ma persino ritorna alla natura. Come conseguenza di tale impostazione, riprendendo ora le nostre riflessioni precedenti,²⁸ la

²⁵ Ivi, pp. 53-55.

²⁶ Ivi, p. 71.

²⁷ [I termini *reflector*, *perspective*, *focus of interest* identificano nella terminologia di Henry James, qui ripresa da Sternberg, diverse categorie del punto di vista. Mentre la traduzione di *focus of interest* e di *perspective* in «centro di interesse» e «prospettiva» segue una linea traduttiva consolidatasi nel tempo attorno alle diverse traduzioni delle opere del noto romanziere, la resa del termine *reflector* in «istanza depositaria del punto di vista» si allontana volutamente dal dettato Jamesiano per avvicinarsi invece alle categorizzazioni più recenti operate in ambito narratologico. Occorre però sottolineare che, se all'interno dei lavori classici di narratologia il termine *reflector* è stato tradotto, in base ai diversi orientamenti teorici, in «focalizzatore» (Cfr. Miki Bal, *Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit*, in «Poétique», n. 29, 1977, pp. 107-127) oppure in «riflettore» o luogo della «focalizzazione» (Cfr. Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, trad. it. cit.), si è scelto in questa sede una parafrasi certo meno intuitiva ed efficace – appunto «istanza depositaria del punto di vista» – proprio per tracciare una linea di discontinuità da tale esperienza critica e in particolare dai risultati che questa ha conseguito nello studio delle problematiche legate al punto di vista. Per un approfondimento su tali questioni e sul rifiuto dei presupposti e delle relative categorizzazioni narratologiche si rimanda al fondamentale contributo di Paola Pugliatti (Cfr. Paola Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e pressioni del punto di vista*, Zanichelli, Bologna, 1985)].

²⁸ [Si veda la prima parte del saggio pubblicata nel numero precedente di «Enthymema»]

sua analisi monodirezionale esclude le direzioni di analisi corrispondenti che invece tutti i suoi predecessori avrebbero solamente occultato: la linea mimetica delle «funzioni» prende il posto di quella artistica. Propp in questo modo incorpora il riconoscimento all'interno della sua struttura di fiaba popolare, e con esso, presumibilmente, il valore della sorpresa, senza rivolgere però alcun interesse alla correlazione tra storia e testo, tra personaggi e spettatori.²⁹ Per quale motivo allora preoccuparsi di tali riferimenti incrociati di tipo variabile, se il riconoscimento, come tutte le altre «funzioni», ha presumibilmente la sua esistenza invariante, le sue cause e i suoi effetti unicamente nel mondo? Il fatto di vincolare le «funzioni» alla logica dell'azione è il più infelice tra i lasciti di Propp alla narratologia (soprattutto quando viene (fra)inteso come uno sviluppo dell'insegnamento aristotelico. Il riferimento oltremodo limitato del termine ha dimostrato fin da allora la propria responsabilità concettuale, e i risultati mostrano nelle analisi della narrazione «alta», così come di quella «bassa» o popolare, che la loro opposizione viene inclusa. Da qui derivano le discussioni a ruota libera, spesso gratuite, sui dettagli «non funzionali» e «non teleologici», i personaggi, gli avvenimenti e persino l'intreccio – in realtà ciò significa che quelle unità di realtà non sono riducibili alla logica azionale, ai ruoli mimetici, ecc, di gusto proppiano, anche se dichiarano apparentemente la loro resistenza di principio a qualsiasi modello, direzione o teleologia, come conviene a qualche credo moderno. Evidentemente, il mondo narrato può essere senza fine in entrambi i sensi del termine *telos*, limite o scopo; ma il discorso narrativo è sempre diretto alla fine in entrambi i sensi, se non altro per il fatto di raccontare la «non finitezza» del mondo: o la sua circolarità temporale, oppure la sua assurdità. Per evitare completamente la teleologia della comunicazione, una tale ontologia dovrebbe rimanere non detta.

Neppure i recenti slogan contro la *mimesis*, in quanto opposta al gioco del discorso, riescono sempre ad allentare la presa che essa ha mantenuto nella pratica critica e nella teoria fin dal formalismo russo. Genette così fonderebbe l'analessi, la prolessi, ecc, sui supposti fatti obiettivi relativi all'opposizione dell'anacronia con il tempo della storia, a detrimento di tutti i procedimenti di tipo indiretto creati per il medesimo effetto (ad esempio, l'analessi resa per mezzo di ipotesi anticipatrici, la prolessi attraverso congetture retrospettive, oppure la cronologia mediante entrambe), come se le deviazioni preferite dalla storia non fossero loro stesse tutte (e in modo manifesto, nient'altro che) costruite dal discorso e a partire dal discorso.³⁰ Bachtin,³¹ relativamente alla questione del «cronotopo», manca persino di distinguere la sorpresa del lettore da quella dell'eroe, drammatizzata a partire da un riconoscimento puramente discorsivo; non è questo però un caso accidentale se si osserva che nella sua vigorosa critica agli eccessi del formalismo lo studioso russo va troppo oltre il arrivando a rigettare l'antitesi *sujet/fabula*.³²

²⁹ Vladimir Jakovlevič Propp, *Morphology of the Folktale*, University of Texas Press, Austin, 1968 [Morfologia della Fiaba, trad. it. di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino, 1966].

³⁰ Cfr. Gérard Genette, *Figures III, Discours du récit*, trad. it. cit.

³¹ Michail Michailovic Bachtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, a cura di Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981 [Estetica e Romanzo, trad. it. di Carla Strada Janovič, Einaudi, Torino, 1979].

³² Idem, *The Formal Method in Literary Scholarship*, Harvard University Press, Cambridge 1985 [Il metodo formale nella scienza della letteratura, trad. it. di Rita Bruzzese, Dedalo, Bari, 1978]. È perciò strano rilevare che il curatore di *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Michael Holquist, accosti me a quegli studiosi che ritengono che il romanzo «debba prestarsi ai tre diagrammi e alla piramide di Freytag»: quest'ultima accusa è stata specificamente rigettata, proprio nel saggio da lui citato, *What Is Exposition? An Essay in Temporal Delimitation* (in *The Theory of the Novel: New Essays*, J. Halperin (a cura di), Oxford University Press, New York, 1974, pp. 25-70; riedito in *Narratology: An Introduction*, S. Onega, J. A. García Landa

Analogamente, il programma di analisi strutturale a tre livelli del primo Barthes pregiudica il miglioramento che esso propone rispetto all'impostazione proppiana ad un livello, raggruppando le unità azionali e quelle narrative sotto il medesimo termine di «funzione», riservato invece da Propp solamente alle prime;³³ e infine il «codice ermeneutico» del Barthes post-strutturalista sembra nuovamente confondere le nostre esigenze di *problem-solving*, le operazioni e le avventure nella lettura, con quelle dei personaggi nella vita narrata.³⁴ Ad un livello più alto, la continuità con la prima poetica si manifesta nella definizione mimeticista dell'argomento, la narrazione stessa. La teoria moderna generalmente segue Aristotele nel definire la narrazione come una rappresentazione data (uno o più eventi, cambiamento di stato, ecc.) piuttosto che come un prodotto di mosse, interessi, strategie comunicative/interpretative (forze discorsive, in breve) che hanno influenza sulla rappresentazione. La differenza è radicale, questione che ho già suggerito e che presto affronterò in relazione alle dimensioni temporali dell'interesse narrativo.

3.1.2. La collaborazione comunicativa

In cima alla riflessione sull'equilibrio/squilibrio del potere tra teleologia mimetica e teleologia discorsiva, si arriva ad individuare inoltre, all'interno della seconda di queste due dimensioni, un affare a due che si traduce nella dicotomia autore/lettore, raccontare/leggere. Dei due elementi che prendono parte alla comunicazione, Aristotele si concentra generalmente sul punto di vista del produttore e opera a discapito di quello del ricevente. Tipicamente, benché sia fondato sugli effetti o affetti, il suo disegno teorico percorre la strada della loro produzione, partendo dall'intero (il punto di partenza cronologico per la composizione narrativa) e giungendo all'intreccio (la struttura narrativa conclusa), senza mai percorrerlo nella direzione opposta. Se si considera che la poetica è definita come un'arte del produrre [*art of making*] non deve allora sorprendere che la teoria aristotelica si concentri sulla costruzione dell'intreccio da parte dell'artista a partire da un qualsiasi intero, e non sulla sua ricostruzione, e ancora meno sulla sua interpretazione, da parte del lettore in un nuovo intero.

Per Aristotele, infatti, la questione centrale riguarda il modo in cui il tragediografo, dato un adeguato intero azionale, escogita un intreccio complesso in funzione della sorpresa; tuttavia non gli verrebbe mai in mente come il pubblico, preso nell'effetto di sorpresa, ricostruisca gli eventi all'indietro partendo dall'intreccio concluso e arrivando all'intero sottostante reso sensibilmente complicato fuori dall'ordine e come esso spieghi tale discordanza ricorrendo all'effetto tragico. Il fatto che tale motivazione riguardante la nostra parte (quella del pubblico) sia lasciata ad uno stato ipotetico, se non addirittura in una condizione di ambiguità (ad esempio, di fronte ad un evento inatteso, siamo prima fuorviati prima oppure eravamo solamente distratti?) ci condurrà a suggerire che le due attività, quella del costruttore e quella del ricevente/costruttore, non sono semplicemente due immagini speculari, ma piuttosto negoziazioni complementari con il

(a cura di), Longman, London, 1996, pp. 103-114), in quanto ricade, e per certi versi perpetua, nella stessa confusione tra livelli di cui è responsabile Bachtin.

³³ Roland Barthes, *Image, Music, Text*, Hill and Wan, New York, 1977

³⁴ Roland Barthes, *S/Z*, Hill and Wan, New York, 1974 [*S/Z*, trad. it. di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino, 1973].

discorso. Qualunque siano i loro punti in comune, ogni elemento che partecipa alla transazione possiede la propria gamma di evidenze, problematiche, risorse di mezzi e fini, scelte: il loro fattore differenziale si precisa solamente in quella particolare forma artistica che è l'arte sequenziale, che mantiene esso in vita e potrebbe persino variarlo di nuovo prima della parola finale. Solo allora si risolve la dissimmetria intrinseca alla comunicazione temporale, sicché l'intreccio inteso come creazione dell'autore e l'intreccio inteso come creazione di senso del lettore possono idealmente congiungersi.

Confido ora che i successori di Aristotele e coloro che lungo i secoli e fino ai giorni nostri hanno perseguito un approccio monodimensionale capiscano rapidamente la necessità di fare un esempio. Coloro che hanno familiarità con i formalisti russi possono ricordare quanto decisamente, e spesso in maniera assai esplicita, le loro analisi fondamentali fossero incentrate sul lato del produttore concepito come creatore. Tra le migliori e le più programmatiche è presente il saggio di Boris Ejchenbaum *Come è fatto «il cappotto» di Gogol'* e quelli di Viktor Šklovskij *Com'è fatto il Don Chisciotte* e, in pratica, se non nel nome *Il romanzo parodistico. Tristram Shandy*.³⁵ I loro legami con Aristotele sono più vicini di quanto si dedurrebbe dalle obiezioni di quei narratori relativamente all'essere associati alle primissime poetiche. Oltretutto citando diffusamente da Aristotele, Šklovskij in *Teoria della Prosa* fa proprie entrambe le strategie della sorpresa, il riconoscimento e il rovesciamento, esaltandone al contempo la loro prossimità: la creazione dell'«intreccio» come «creazione dello straniamento» [*making strange*].

A causa del medesimo motivo, peraltro, ma capovolgendo il centro dell'interesse aristotelico, come è avvenuto significativamente nella teoria della «risposta estetica», si incorre nell'assenza corrispondente – e ancor di più, quando si perseguono fondamenti dottrinali («la morte dell'autore»), piuttosto che nuove enfasi. Spostare l'ago della bilancia sul lato opposto significa sostituire l'interpretazione alla produzione, a discapito ancora dei fatti relativi alla comunicazione nel tempo. Non importa quanto possa essere libera o creativa la nostra lettura de *Gli Ambasciatori*, il fatto è che noi non possiamo fare a meno di provare sorpresa di fronte alla scena cruciale del fiume; la nostra sorpresa si oppone necessariamente alla preveggenza autoriale di James e rende evidente il procedimento artistico di rivelazione deformata che egli ha dispiegato su di noi e anche sull'eroe; pertanto, al di là degli slogan, il versante interpretativo in merito al congiungimento dei due punti di vista non offre altro, rispetto al versante produttivo, se non una scappatoia. Per la verità l'innegabile (poiché fattuale, epistemologica) dissimmetria di questi effetti e relazioni, intrinseci alla doppia sequenzialità della narrazione, potrebbe spiegare il motivo per cui la teoria della «risposta estetica» tende ad eludere o marginalizzare i loro elementi principali – concentrandosi invece su effetti e relazioni extra-narrativi – (linguaggio, visione del mondo, configurazione, «senso» in generale) nei quali i lettori possono esercitare la loro libertà più plausibilmente. L'ultimo disperato tentativo è quello di portare l'attacco al principio sequenziale stesso: lo si può osservare in Barthes quando predica la libera «reversibilità» di tutti i procedimenti lineari – specialmente il codice «proaretico» e quello «ermeneutico», entrambi codificati nella narrazione – in modo che il

³⁵ Boris Michajlovič Eichenbaum, *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, a cura di Alexander Kaemple, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1965 [*Come è fatto «il cappotto» di Gogol'*, in *I formalisti russi*, T. Todorov (a cura di), Einaudi, Torino, 1968, pp. 249-273]; Victor Borisovich Šklovskij, *Theory of Prose*, a cura di Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, Elmwood Park, 1990, pp. 72-100 [*Il romanzo parodistico. Tristram Shandy* in Idem, *Teoria della Prosa*, trad. it. di Cesare de Michelis e Renzo Oliva, Einaudi, Torino, 1976, pp. 209-243; *Come è fatto il Don Chisciotte*, in Idem, *Una teoria della prosa*, trad. it. Maria Olsoufieva, De Donato, Bari, 1966, pp. 99-142].

lettore possa egli stesso diventare lo scrittore, o diventare scrivente, producendo liberamente significazione. Ironicamente però Barthes, essendosi preso tutti i possibili tipi di libertà nell'analisi narrativa, come testimonia ad esempio l'analisi svolta su *Sarazine* di Balzac in *S/Z*, non riesce mai ad abbattere del tutti i vincoli generici riguardo alla temporalità, dunque riguardo alla nostra lettura condizionata dalla direzionalità autoriale.

3.1.3 La processualità comunicativa

L'arte della sequenza, dunque, radicalizza con diversi effetti sia la dissimmetria tra le parti nella comunicazione sia il movimento progressivo, a zig zag oppure retrospettivo, verso la simmetria, in opera fino all'ultima parola. Quanto più controllato è il percorso, tanto più significativo è il gioco in atto dall'inizio alla fine – e nella narrazione, tra le differenti arti sequenziali, esso è significativo tanto per i giocatori impliciti, quanto per quelli drammatizzati. Questa situazione mette in rilievo il processo del raccontare/leggere rispetto a quello relativo all'accadere delle vicende narrate. O piuttosto, dovrebbe metterlo in rilievo, dal momento che la perdita di interesse che si ha nella *Poetica* nei confronti della dimensione comunicativa, anche dal lato del produttore, porta a considerare in maniera fortemente selettiva il caratteristico avanzamento progressivo [*step-by-step*] del discorso, incluse le diramazioni dell'intreccio. Il risultato che si ottiene è così l'assenza di un'analisi dell'intreccio paragonabile e complementare alla logica dell'azione onnicomprensiva propria dell'intero: un rivolgimento estremo di fortuna spinto in entrambe le direzioni (dalla felicità all'infelicità o viceversa), che ha un determinato inizio, attraversa una fase intermedia, e arriva ad una determinata conclusione, per mezzo di una sequenza di azioni necessaria o probabile. Mentre l'intero rappresentato aristotelicamente si espande fino a divenire un processo di tipo globale, la più importante forza comunicativa o teleologia dell'intreccio si restringe invece, nella migliore delle combinazioni complesse possibile, in due connessioni intermedie, magnificamente isolate, ovvero, il volgere della sorpresa in rovesciamento e/o riconoscimento. Per come sono state ufficialmente definite, entrambe le declinazioni della sorpresa sono costituite da improvvise, dunque locali, torsioni [*twists*] intensificanti, a svantaggio dei loro scopi relativi all'intreccio; entrambe inoltre si riferiscono alla parte centrale del componimento, senza oltretutto esaurirla, dato che esse rappresentano solamente due tra le diverse connessioni intermedie. Anche data una sequenza con questi rivolgimenti puntualmente posti nel mezzo dell'azione, cosa dunque mantiene l'andamento dell'intreccio (se non altro sulla sua strada verso, attraverso, in mezzo oppure oltre ad esse) e noi con lui?

Inoltre è da sottolineare che, fra le strategie fondamentali di torsione temporale, Aristotele ne conosce solamente una, e pertanto individua l'unica di cui è a conoscenza. Per usare dei termini che si perfezioneranno tra breve, questo elemento rappresenta il luogo nel quale la torsione non avvertita degli antecedenti prepara (noi lettori) alla loro improvvisa dis-torsione [*untwisting*], in funzione dell'effetto di sorpresa. Tuttavia rimane da esplorare un compagno di questo elemento altrettanto strategico, quello nel quale la torsione iniziale è invece percepibile e l'eventuale distorsione è attesa in modo da suscitare l'effetto della «curiosità»: noi lettori siamo coscienti della nostra conoscenza limitata e procediamo nella lettura in maniera conseguente, volgendo al passato per cercare indizi e attendendo il futuro per una chiusura circolare. Aristotele avrebbe ben potuto estendere entrambe le strategie o gli interessi all'intreccio complesso, persino con una definizione rigorosa. Da una parte, ognuna di esse apre autonomamente una

sequenza discontinua di tipo dopo-prima-ancora prima [*late-before-early sequence*]; dall'altra, operano insieme fin dai propri paradigmi nell'epica omerica o nella tragedia sofoclea.

Così com'è, il movimento dell'intreccio complesso rimane largamente indeterminato e indefinito, come se non possedesse risorse e nemmeno meccanismo al di fuori delle due forme salienti di sorpresa – anzi, come se non potesse neanche espanderle da meri elementi (atti, scene) a processi (attività, scenari) caratterizzati da traiettorie autonome con una direzionalità di tipo inizio-mezzo-fine [*beginning-to-middle-to-end*]. come nel caso delle onnicomprensive esperienze di scoperta presenti nell'*Edipo Re*, in *Tom Jones*, in *Gli Ambasciatori* e in *Spettri*. E per quanto concerne le tipologie di intreccio al di là di quello complesso, questa drastica selettività riduce essi al silenzio. L'intreccio semplice, mettendo in atto un cambio di fortuna unidirezionale in conformità all'«intero», non riceve da Aristotele alcuna strategia, nessuna caratteristica e nessuna scelta di tipo affettivo. La sorpresa è fuori dal suo campo di indagine per definizione, mentre la valutazione della suspense lo è, e a maggior ragione la lunga operatività strategica di quest'ultima, a causa di una rilevante omissione – un'omissione tanto più rilevante, lo si è già sostenuto, se si considera che preclude alla narrazione la presenza di qualsiasi denominatore comune di tipo funzionale, qualsiasi teleologia della narratività tra le forme dell'intreccio.

Fuori dalla tragedia, in breve, i livelli teleologici dell'intreccio aristotelico svaniscono tra l'eccessiva generalizzazione o l'eccessiva specificità: o vi sono universali artistici (piacere, coerenza, grandezza) che interessano ogni tipologia di formazione – attraverso tutti i possibili campi della *mimesis*, compreso quello visivo – oppure elementi minimali (ad esempio l'effetto di *shock*) utilizzati per certe deformazioni di eventi. E se l'intera parte centrale, ovverosia il campo propriamente narrativo di questo asse, rimane spoglia, gli assi discorsivi diversi dall'intreccio sono lasciati ancor più spogli, dal momento che tale orientamento critico li esclude completamente dagli effetti e dallo sviluppo temporale. Cosa regge allora tali linee discorsive, siano esse assieme e di fronte, oppure opposte alla linea dell'intreccio?

Apparentemente nulla, e a causa di ragioni dottrinali: relativamente ai meccanismi propri della sequenza non rappresentazionale – soprattutto l'impiego del linguaggio all'interno o all'esterno della narrazione – la *Poetica* non ha pressoché niente da dire, poiché essa ritiene la rappresentazione un monopolio assoluto del procedimento sequenziale. Per questo la *Poetica* non tratta (e non è in grado di farlo) la torsione propria della sorpresa o il passaggio dalla tensione allo scioglimento messi in esecuzione dalla poesia a livello di suono, sintassi e senso così come a quello del riferimento. Neppure qualsiasi altra misura compositiva potrebbe essere trattata, incluso il repertorio di ordinamenti non cronologici (progressivi, deitici, tematici, sopra-sequenziali, ecc.), a meno che tali misure operino a stretto contatto della, e per la, logica degli eventi – non importa quale sia la loro influenza sul dispiegamento degli eventi oppure sulla strutturazione generale dell'opera, sia essa all'interno e all'esterno della temporalità. Come potrebbe essere altrimenti, dal momento che tale prospettiva teorica non assegnerebbe per principio a questi ordinamenti alcuna forza discorsiva e neppure una modalità di integrazione con la forza dell'intreccio?

Qui, inoltre, risiedono le risposte agli interrogativi sollevati da Chatman riguardanti la tripartizione tipologica degli intrecci (di azione, di personaggi, di idee [(*thought*)] approntata dal «neo-aristotelico» Crane in conformità al principio del mutamento.³⁶ Per

³⁶ Seymour Chatman, *Story and discourse*, trad. it. cit., p. 11; *Critics and Criticism*, R.S. Crane (a cura di), cit., pp. 631-32).

esempio, si chiede Chatman, «Whose “thought”, the implied author’s, character’s, narrator’s»? La risposta dovrebbe essere ovvia: le idee del personaggio possono formare un intreccio, ma non quelle dell’autore, le quali rimangono al di fuori del campo, e così del limite, della *mimesis*, e nemmeno quelle del narratore, qualora non siano drammatizzate. «And why» prosegue Chatman «stop with the first three? Why are there not plots of diction too [...] or plots of spectacle and melody?»³⁷ Ovviamente la risposta è che i primi tre elementi aristotelici sono tutti oggetti di imitazione, pertanto soggetti per natura allo sviluppo e intrecciabili, mentre i secondi tre non lo sono, appartenendo piuttosto ai mezzi o al modo dell’imitazione. In merito a entrambe le questioni, dunque, questi elementi appena sottolineati devono apparentemente poter implicare (come fa l’azione) o consentire (come fanno i personaggi o le idee) procedimenti mimetici, in modo da qualificare completamente il processo artistico: o vi sono doppie dinamiche sequenziali (come nel caso della dizione, della melodia, dello spettacolo, delle idee autoriali, anche all’interno di schemi più flessibili dei neoaristotelici) oppure non vi è nulla.

Ancora una volta troviamo un fronte ristretto e una scelta scomoda, probabilmente più deludente che mai dato che essa è la più lontana dalla peculiare vita del genere. Ma chi allora può permettersi di scagliare la prima pietra? In confronto a tutti i vantaggi che si sono registrati da Aristotele in poi – i suoi conseguimenti e i suoi difetti dai quali trarre insegnamento, secoli e secoli di esperienze e di esperimenti cui attingere, una capacità di cogliere il particolare senza precedenti dalla quale poter progredire – i suoi successori moderni hanno, nel complesso, fatto ancora meno per generalizzare le motivazioni, le operazioni, la coordinazione dei processi implicati. Semmai, è la frammentazione a essere divenuta invece una regola diffusa – un metodo-guida, talvolta dogmatico, comune a narratologi altrimenti caratterizzati da interessi diversi, come nel caso degli studiosi di matrice proppiana e ai seguaci di Šklovskij. Sia l’una che l’altra delle molteplici sequenze di composizione narrativa vengono così isolate dal resto, con l’unico scopo di essere suddivise nei *loro* componenti e spesso lasciate in questa situazione frammentaria: una scomposizione senza alcuna possibile strada, o titolo di genere, verso la ricomposizione.

Si ricordi come Propp non riesca quasi a dispiegare il suo limitato e stilizzato corpus lungo una crono-logica uniforme, nonostante disponga di un’estesa libertà di omettere molto da quell’unico livello a cui vorrebbe applicare la sequenza: la realtà in azione [*the world in action*] senza personaggio o sfondi. Tutto il contrario di quanto avviene con il rifiuto di altri verso tale azione in quanto priva di artisticità, se non per il suo modularsi in una «somma di artifici» nella narrazione completata: lo stesso Šklovskij si meraviglierebbe dell’ampiezza a cui è stata portata la sua precoce iconoclastia.³⁸ Posti questi elementi, il discorso narratologico *à la Genette* collassa, nella migliore delle ipotesi, in un’analisi che esalta la deviazione senza possedere però alcun potere di sintesi; e Barthes farebbe di tale dis-membramento un elemento ideologico, richiamandosi a un ideale di scrittura modernista, dichiaratamente non raggiungibile se posto di fronte alla tensione della narrazione verso l’unità, cronologica o formata in altro modo.³⁹ Così entrambe le imprese narratologiche, senza voler esagerare, «involves neglecting textual

³⁷ Seymour Chatman, *Story and discourse*, trad. it. cit., p. 304 [«Di chi devono essere le «idee»: dell’autore implicito, del personaggio, del narratore [...]. E perché fermarsi ai primi tre? E perché non introdurre anche gli intrecci di dizione [...]. Oppure intrecci di spettacolo e melodia »].

³⁸ Cfr. Viktor Borisovič Šklovskij, *Theory of Prose* [trad. it. cit].

³⁹ Cfr. Roland Barthes, *S/Z*, trad. it. cit.

energy and movement». ⁴⁰ Ma altrove questo stato di abbandono origina da pregiudizi e da priorità estremamente diversi, e spesso diametralmente opposti, rispetto a entrambe. Pertanto, se la narratologia incentrata sulla narrazione verbale (come storia o discorso) stranamente non si attrezza nei confronti della linea delle parole, tra le diverse tipologie di mancanze ci si dovrebbe quantomeno attendere una controparte che ignori la linea della storia e i discorsi anacronici, rifacendosi alle trasformazioni del linguaggio. Un esempio sarebbe la riflessione sviluppata in *Surprised by Fin* da Stanley Fish, dove il significato e la vera forma di *Paradise Lost* sono individuati nell'esperienza dell'opera (piena di sorpresa) compiuta dal lettore, in quanto opposta alla sua forma esterna e fisica: «Aristotelian superstructure-beginning, middle, end», il flusso degli eventi, il tipico tuffo *in medias res* dell'epica, sono tutti ritenuti «incidental and even irrelevant». ⁴¹ Ciò equivale a denarrativizzare la narrazione: «there is no plot except the plot of reader's education», allora l'epica potrebbe anche essere stata una parte di tortuose descrizioni o argomentazioni in merito alle «violazioni dei disegni divini», o alla stessa «sorpresa» del lettore. ⁴² (E così potrebbe essere stato anche il racconto evangelico, sermonizzato da Lancelot Andrews). ⁴³ Attraverso un itinerario diverso siamo di nuovo ritornati all'analogia azione/raffigurazione di Aristotele e di Labov, se non fosse che questa volta la narratività sarebbe considerata del tutto scomparsa; infatti, la prospettiva di analisi di Fish si trova costretta ad abbandonarla in un modo o nell'altro, altrimenti l'epica (o il Vangelo) resisterebbe alla pratica della «stilistica affettiva», modellata su tipologie di scrittura differenti, inclusa la sorpresa non narrativa.

Al di là di ogni singola valutazione, tutti questi esercizi di scomposizione portano a dimostrare che questa disciplina [la narratologia], ritenuta matura dai suoi promotori e in fin di vita dai suoi oppositori, si trova in realtà nella sua fase infantile. Nessuna quantità di dettagli specifici bilancerà, o riuscirà anche solo a mimetizzare per molto tempo ancora, la fuga dalle più importanti realtà della narrazione in opera verso qualunque cosa a cui capiti in sorte di accordarsi ai gusti o agli strumenti di qualcuno. La possibilità di «crescere» dipende dunque, e soprattutto, dall'inversione del punto principale della questione: imparare a convivere e a rapportarsi con la composita sequenza mondo/discorso che il genere narrativo variamente, e ciononostante anche invariabilmente, svolge davanti a noi come sua condizione di esistenza e di cambiamento, come presupposto della produzione di senso, e persino della sua scomposizione.

La mia prospettiva teorica, come si osserverà tra breve, non solo per principio tiene separate le due dinamiche onnipresenti (mondo vs discorso) e la loro variabile interazione, fattore necessario e peculiare della narrazione; essa suggerisce anche il modo in cui ogni componente extra-narrativa (intrinsecamente non intrecciabile) si lascia narrativizzare. Tuttavia per poter sviluppare una tale proposta, è necessario anzitutto correggere i tre strategici e persistenti squilibri aristotelici riguardanti la comunicazione, vale a dire, il potere, la collaborazione, la processualità. Sottoposte alla prova della

⁴⁰ Thomas Pavel, *Narrative Tectonics*, in «Poetics Today», n. 11, f. 2, 1990, p. 350 [«comportano l'oscuramento dell'energia e del movimento testuale»].

⁴¹ Stanley Fish, *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*, University of California Press, Berkeley 1971, p. 349 [la superstruttura aristotelica inizio-mezzo-fine [...]. Elementi accessori e persino irrilevanti].

⁴² Ivi, p. 347 [«se non vi è alcun intreccio all'infuori di quello ricostruito dal lettore»].

⁴³ Stanley Fish, *Sequence and Meaning in Seventeenth-Century Narrative*, in *To Tell a Story: Narrative Theory and Practice*, R. Adams (a cura di), Clark Memorial Library, Los Angeles 1973, pp. 57-76; riedito in Stanley Fish, *Is there a text in this class: the authority of interpretive communities*, Harvard University Press, Cambridge, 1980 [C'è un testo in questa classe: l'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento, trad. it. di Mario Barenghi, Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo, Stefano Manferlotti, Einaudi, Torino, 1987].

sorpresa, la loro comune propensione al lato rappresentativo si manifesta in maniera incontrovertibile, producendo la migliore spiegazione in merito a ciò che accade nel mondo narrato, ma limitandosi invece a localizzare, o per lo più a rimuovere, la relazione con il discorso narrativo in quanto tale.

In quanto tale, sottolineo, poiché è proprio nella relazione tra le due forze (sequenze, processi) che è racchiusa la chiave della narratività – non lo squilibrio aristotelico, né la sua inversione. In realtà, la comunicazione attraverso un discorso sequenzializzato corrisponde a tutto ciò che noi effettivamente incontriamo ed esperiamo progressivamente. Eppure questo sarebbe altrettanto vero in rapporto a qualsiasi cosa si presenti nel tempo, inclusa una minima descrizione narrativizzata che spiega gradualmente un oggetto statico, oppure, se è per questo, anche una minima musica «oggettiva». Ciò che distingue gli effetti narrativi in quanto tali da tutti gli altri non è tanto il loro gioco oltre la temporalità quanto la loro interazione (*interplay*) fra le temporalità. Per questo motivo è l'interazione fra le dinamiche di rappresentazione e di presentazione, siano esse in un accordo «iconico» oppure in una tensione «arbitraria», che specifica la narrazione come discorso caratterizzato da un doppio schema temporale. E tra gli effetti narrativi, la sorpresa vive in maniera evidente sulla tensione, dato che una sequenza comunicante gli eventi nel loro proprio ordine di occorrenza rivelerebbe tutto, senza lasciare così nulla di inatteso.

Per cominciare, quindi, dobbiamo in primo luogo fornire l'anello mancante in Aristotele riportando i principi della sorpresa e gli elementi dell'intreccio «complesso» alla linea di divergenza con l'«intero» ordinato (o «fabula» oppure «storia», ovvero, indipendentemente dall'etichetta usata, la logica reggente). Ma nemmeno una tale divergenza produce autonomamente l'effetto di sorpresa; nella forma dell'anticipazione, voglio dire, essa potrebbe invece operare in funzione della suspense. Pertanto dobbiamo procedere a isolare questa divergenza temporale che genera la sorpresa dalle altre varietà, basandoci sulle sue specifiche dinamiche di presentazione.

Delinare i componenti essenziali del processo sarà sufficiente per iniziare. Ciò che produce la differenza è la velatezza attraverso la quale il testo manipola la sequenza narrativa allo scopo di nascondere e distorcere gli elementi antecedenti nel racconto fino a che arriva il momento di svelare (e, quanto si vuole, di riparare) l'erronea direzione dell'attenzione. Non vi è alcuno *shock* di riconoscimento improvviso senza una lacuna *nascosta* lungo la continuità dell'intreccio che il lettore deve scoprire dietro la temporalità, non vi è alcun cambiamento delle attese della narrazione senza che vi sia un cambiamento, più o meno percettibile, della cronologia nella narrazione: il dopo avanti al prima (*late before early*), l'effetto prima della causa, i motivi di chi scrive prima di quelli (reali) di chi agisce, i materiali che compongono il mondo prima dell'immagine del mondo, sempre distribuiti segretamente in modo da fornire una prima e falsa impressione – persuasiva ma, ben che vada, parziale – prima che la piena e veritiera conoscenza sia ottenuta, anche solo una conoscenza relativa magari all'inganno giocato dall'arte alla nostra ignoranza, alla nostra credulità, alle nostre risposte consuete, alle nostre abitudini di lettura e di pensiero.

Attraverso queste «dinamiche di riconoscimento», come le definisco, l'*Edipo Re*, il *Tom Jones* di Fielding oppure *Luce d'Agosto* di Faulkner torcono (*twist*) la nostra strada volta a comprendere le origine dell'eroe, così come nell'islandese *Saga di Njál's* dove è tenuto nascosto l'inflessibile orgoglio presente nel cuore del pacifico Gunnarr, nell'*Emma* di Austen relativamente all'esposizione del fidanzamento segreto, ne l'*Adolescente* di Dostoevskij in merito alla conoscenza della fatidica lettera e del suo scopo, nell'*Ulisse* di

Joyce in relazione alle stranezze sessuali di Bloom, nei romanzi o racconti gialli in merito all'identità dell'assassino («l'ultima persona sospettata»), o infine ne *La spia che venne dal freddo* di Le Carré riguardo al triplice incrocio dietro al fallimento della spia. Che sia dalla parte dell'autore o del lettore, il processo di torsione comunicativa rimane ovunque determinante, e tutto ha la sua importanza (*and all is grist that comes to its mill*).

Per apprezzare quanto si è detto, si prendano in considerazione una serie di variabili chiave rispetto allo sfondo teorico della *Poetica*. Se Aristotele si lascia sfuggire alcune di queste variabili, imponendo invece restrizioni e paletti su altre, il loro ridotto gioco ne evidenzia i limiti, empirici e dottrinali. Come al solito, i suoi limiti hanno avuto fin da allora una notevole influenza sulle prospettive di analisi dell'intreccio, inclusa la sua svalutazione nel modernismo. Aristotele considererebbe così la sorpresa in un ruolo ben localizzato (a causa dell'impatto individuato con precisione), mimetizzato (in un atto di cambiamento di fortuna), funzionale (alla pietà e alla paura), e diversamente dipendente (sulla corretta composizione), invece di assegnare ad essa una forza narrativa universale per come essa è fatta.

Per un verso allora, dato che è inteso come un universale, il meccanismo della sorpresa si estende liberamente in grandezza: da una singola lacuna nascosta (preferita da Aristotele), ad esempio, a un intero intreccio disordinato in una serie di rivelazioni (una favola misteriosa, un romanzo di Jane Austen, qualsiasi narrazione basata su un personaggio a tutto tondo (*round character*) – e così, non prevedibile – l'intero stile narrativo di Kafka). Lungo l'asse relativo, le proporzioni della sequenza distintamente attorcigliata (*twisted*) possono variare da quella di un intreccio lungo quanto un enunciato, a quella lunga un episodio fino a un'estensione corrispondente a qualsiasi cosa risieda in mezzo ai due punti limite di un testo esteso, come quando la sorpresa finale di un romanzo rimpiazza il falso inizio con quello vero. (Le inversioni comiche di Fielding, difatti, operano su unità discorsive di tutti i tipi). Inoltre, questa flessibilità propria della torsione generata dalla sorpresa resiste a tutti i tentativi di definire la narrazione e la narratività nei termini del mondo narrato o del testo narrativo. Il ricorso al mondo rappresentato può essere ricondotto, naturalmente, alla *mimesis* dell'azione aristotelica costituita dalla catena principio-mezzo-fine, una formula che da allora è stata reiterata continuamente o rielaborata nelle rivendicazioni delle sequenze di eventi, dei cambiamenti di stato, o delle «risoluzione di problemi», con o senza ulteriori specificazioni mimetiche. E proprio come questo approccio orientato sul mondo raggiunge i propri limiti formali in base al numero degli eventi, così accade nella sua controparte orientata sul testo in rapporto alle imposizioni legate al numero di enunciati. (Si ricordino le varianti della narrazione minima affrontate in apertura). Eppure entrambi gli approcci falliscono di fronte a un test tanto elementare come quello rappresentato da un'esclamazione del tipo «Un incendio!» oppure «Un fantasma» – che innescano immediatamente un mini intreccio di sorpresa, senza rappresentare formalmente alcun evento o senza dirigersi verso un enunciato completo. (Per esempio, sorpresi da un'esclamazione, noi operiamo in conseguenza ad essa: riempiamo ed estendiamo il riferimento spaziale in uno sviluppo imprevedibile, le cui proprie cause – oggettive o soggettive – possono essere ora inferite dopo l'evento, in una retrospezione ancora più lunga. Tutto in vista del migliore modello contestuale). Un test elementare, questo, ma nonostante ciò decisivo per stabilire le priorità tra funzione (ad esempio, lo *shock* dell'inaspettato) e manifestazione (come la *mimesis* e/o il mezzo): la dimensione del senso precede quella superficiale, tanto operativamente quanto gerarchicamente parlando, poiché solo essa ha il potere di modellare i dati all'interno di un appropriato

disegno narrativo, se non immediatamente nella narratività. In quanto produttori di senso, dunque, l'autore e il lettore si trovano qui d'accordo, sicché la definizione (completa con le priorità definitorie) tiene da entrambe le parti. Una narrazione basata sulla sorpresa narrativa, come ogni narrazione/narratività, non è fornita nella rappresentazione – e ancor meno in qualche forma predeterminata – ma è (ri)costruita nella comunicazione così da produrre la generica interazione tra i livelli temporali, bruscamente attorcigliati in funzione della sorpresa.

Per l'altro verso, una tale torsione degli antecedenti non implica una dis-torsione, o una dis-chiusura (*dis-closure*) attraverso una chiusura (*closure*) retrospettiva completa, una che renda possibile con esattezza la ricomposizione dell'ordine originale degli eventi («intero», «fabula», «storia» o qualsiasi nome gli sia dato). Gli effetti di sorpresa variano invece dal puro sconvolgimento alla nuova risoluzione, così da disturbare solamente, oppure ristabilire, l'iniziale corso degli eventi. Data la necessità di un'impercettibile alterazione della cronologia per innescare la trappola al lettore, è essa seguita da una percettibile eppure persistente decronologizzazione, o da una ritardata ricronologizzazione? In altri termini, non appena il nostro falso senso di continuità rimane indeterminato, noi ci volgiamo indietro per cercare lacune permanenti (*permanent gap*) o temporanee (*temporary gap*)? (Su questa distinzione delle lacune e sulle più vaste influenze, si guardi in modo particolare il mio *Expositional modes and temporal ordering*).⁴⁴ Alla luce di quanto appena sostenuto, il corpus narrativo rivela sistematiche variazioni sia sincroniche che diacroniche.

Aristotele, colui che per primo ha inaugurato la tradizione della forma narrativa «ben costruita», non permetterebbe dunque (e non la considererebbe nemmeno) niente se non quest'ultima possibilità temporale. Per volgere «l'ignoranza» in «conoscenza», il suo intreccio complesso deve poter risolversi, prima o poi, in un intero ordinato che lo contenga; oppure, detto con altri miei termini, la lacuna aperta segretamente e poi dischiusa per mezzo dell'effetto di sorpresa deve in seguito essere chiusa con sicurezza al fine di soddisfare il principio di unità, come avviene nel caso paradigmatico dell'*Edipo Re*. Difatti, questa dinamica si presta alla riconciliazione degli effetti opposti lungo il percorso narrativo – errore e apprendimento, certezze false e vere, novità e riconoscimento, improvvise serie di attività inferenziali e quiete finale ben formata e serie di tranquilli elementi finali ben definiti, tutto svolto assieme o contro i personaggi, i nostri soci interpretanti – tanto che non stupisce che da allora essa abbia goduto di un vastissimo fascino, specialmente nei diversi settori della narrativa di finzione. L'epica, il romanzo, i racconti brevi, le tragedie, la commedia, il melodramma, l'arte bassa o elevata, scritta, teatrale o filmica: tutte queste forme narrative hanno non solo dato espressione, ma spesso privilegiato o codificato tale modalità di intreccio complesso, con il limite della sola storiografia (inclusi i racconti orali sulla vita reale del tipo di quelli di Labov) lasciata ai propri dispositivi di causa-effetto e di esposizione-risoluzione.

E comunque, l'opzione alternativa – la sorpresa utilizzata allo scopo di forzare la stabilità e continuità iniziale creando una permanente ambiguità – è sempre, ovviamente, disponibile ed è stata realizzata in misura sempre maggiore lungo la storia della narrazione. Il David della Bibbia, i personaggi delle saghe, gli eroi dostoevskiani, qualunque personaggio introdotto dall'esterno – facendo leva sia sulle restrizioni del mezzo drammatico o cinematografico sia all'autolimitazione della modalità narrativa modernista – sono sempre in grado di confondere le attese del lettore senza rivelare

⁴⁴ Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.

necessariamente le proprie motivazioni, anche dopo l'evento. Questi personaggi, dunque, ci lasciano per sempre nella ricerca del loro segreto, posto tra molteplici ipotesi (il loro gioco è così divenuto la loro qualità distintiva, che in realtà si è sostituita al principio di unità mediante chiusura (*unity-by-closure*) di tipo aristotelico, come funzione poetica della *mimesis*). Così avviene con le catene ben aderenti di eventi improvvisamente intrecciati, fino alla reversibilità, oppure con i mondi gettati davanti ai nostri occhi fuori dal qualsiasi modello di realtà cui siamo abituati e senza che sia possibile trovare ancoraggio in un altro. Così, oggi, persino i generi popolari ambiscono alla rispettabilità «letteraria» attraverso la modalità dei finali aperti, come le *detective* o le *spy stories* (ma non le barzellette, le quali trascurano altre risorse, ma non la svolta a sorpresa, in quanto sarebbero destinate, se non avessero un efficace effetto di chiusura, a un'infruttuosa inespressività – ad annullarsi, cioè, a causa di una generica insensatezza).

Nell'esperienza temporale tanto del lettore quanto del protagonista, dunque, lo stesso elemento risolutivo può giungere con o senza chiusura, in accordo con la specificità di un'appropriata teleologia. Ciò che noi tradizionalmente chiamiamo «riconoscimento» supporta due significati e si oscilla tra due effetti all'interno delle dinamiche di ricognizione. Il primo è negativo e orientato verso il soggetto interpretante, e corrisponde, in altri termini, al riconoscere la propria iniziale ignoranza (una lacuna o ambiguità latente poi esplicitata); l'altro è positivo e orientato verso l'oggetto, riferendosi cioè al riconoscimento di una, o della, verità relativa al mondo narrato (una risoluzione con il vantaggio del senno di poi). Se concepiti unitamente, i due effetti possono ben formare delle tappe lungo il processo di (ri)conoscimento. Ma nonostante ciò essi si mantengono distinti in teoria ed in pratica, persino quando sono tematizzati all'interno del vecchio e nuovo paradosso epistemologico per il quale, nella condizione umana, la consapevolezza dell'ignoranza è comunque conoscenza. («That is all / Ye know on earth, and all ye need to know»⁴⁵).

Per un altro verso ancora, piuttosto che venire confinata a un particolare aspetto o facoltà mentale, individuata da questa o quella concezione estetica – o da questo o quel metodo di analisi – la sorpresa raggiunge liberamente e interamente la mente coinvolta nel gioco narrativo. Così, quella di Aristotele è una poetica affettiva, in quanto è costruita per produrre un impatto e la cui formazione (strutturazione) (dal piacere nella *mimesis* alla catarsi nella tragedia), analogamente alle tendenze critiche anglo-americane del ventesimo secolo, è diretta al significato e all'interpretazione. Il suo effetto di sorpresa, di conseguenza, è progettato (come lo è la veste etica dell'eroe) per intensificare gli stati affettivi di pietà e paura. Eppure quella particolare spinta limita ancora l'ampiezza dell'approccio critico, non della sorpresa stessa, la cui operatività include e impegna tutti i componenti e i livelli della «psicologia» umana, in qualunque modo noi potremmo intenderli. Il riconoscimento produce delle attorcigliate, ma altrimenti onnicomprehensive, dinamiche di conoscenza (*cognition*). Insieme alla sua forza affettiva, essa è dunque in grado di operare su tali livelli di risposta al discorso, come quello formale, sensibile, referenziale, quello diversamente semantico o semantizzato, e ancora quello fisico, estetico, logico, ideologico, tutti variamente compenetrati. Oppure, posto che le nostre impressioni e inferenze sono sempre in corso di sviluppo e possono sempre essere superate lungo la sequenza narrativa dall'imprevedibile, l'operazione della sorpresa trascende i limiti della produzione di schemi, di mondi, di indirizzi, di temi e giudizi, e, più generalmente, di senso. Non appena è instabile, ad esempio, la continuità narrativa si

⁴⁵ John Keats, *Ode on a grecian urn*, vv. 49-50 [«Questo solo/sulla Terra sapete, ed è quanto basta». John Keats, *Ode su un'urna greca*].

manifesta dietro la dimensione temporale sotto forma di discontinuità, l'intero tutt'al più come parte, gli elementi univoci come elementi ambigui, la premessa si presenta nei termini di un problema, i fatti fissati come lacune aperte e coperte da/o nell'errore, i personaggi piatti (*flat-looking*) come personaggi misti ed enigmatici,⁴⁶ l'espressione seria come una maschera ironica, un narratore oltremodo comunicativo come un narratore laconico o che si autolimita, una corretta formazione ontologica nelle vesti di un inganno epistemologico e di una lezione per il soggetto che in esso cade.

Come nel caso delle situazioni mentali attivate dal discorso narrativo, così avviene con gli elementi del discorso stesso: solamente chi proponesse una lettura letterale seguirebbe Aristotele nella sua concezione ristretta della sorpresa, diretta unicamente agli elementi esterni dell'intreccio, come nel riconoscimento di identità errate o nell'improvviso rovesciamento da una situazione di buona ad una di sorte sfavorevole. E il motivo è che la specificità della sorpresa si riferisce al modo e al nucleo essenziale del disordinamento, non (come la catarsi) alla materia disordinata in una sequenza di sorpresa. Pertanto, essa include e comprende insieme tutti quegli elementi che propendono verso una chiarificazione retrospettiva – verso una qualche deformazione nascosta del tempo e della comprensione, in vista della loro ritardata riformazione sotto la pressione delle (dis)chiusure imprevedute. L'oggetto così deformato e riformato lungo il racconto è in grado di includere allo stesso tempo motivazioni (Giona che rifiuta di annunciare il destino di Ninive, non per pietà, come sembra trapelare, ma a causa del timore di perdere la sua immagine profetica); o personaggi (la metamorfosi di Golden Dustman ne *Il nostro comune amico* di Dickens, che da persona estremamente lodevole diviene avaro e poi nuovamente lodevole); o elementi prospettici (ad esempio, dove il discorso volge inizialmente il suo orientamento nella modalità retrospettiva passando da un riferimento oggettivo ad un soggettivo, da una soggettività all'altra, dall'autorità all'ironia, o da enunciati propri del narratore allo stile indiretto libero e ad altre modalità discorsive); o relazioni interpersonali (una manifestazione di amore risulta essere la copertura di un odio e/o il contrario, come insegna lo stile di Dostoevskij), o il ritratto della società (come quando l'iniziale contrasto tra la squallida pensione Vauquer e il bel mondo in *Père Goriot* cambia bruscamente in una corrispondenza); o l'intero modello di realtà del testo (ad esempio, con lo scaturire del sovrannaturale, come nelle storie grottesche o in quelle di fantasmi, in mezzo ad un modello di realtà, precedentemente riconoscibile per il suo naturalismo). Anche gli strumenti allora ricorrono: esposizioni differite e gradualità della materia narrata, impressioni costruite solo per essere decostruite o ricostruite in un eventuale *sequel*, lacune prima considerate come fattori di continuità e poi rivelatesi fattori di ambiguità, attività di riempimento delle lacune che determinano una riconsiderazione e rivalutazione di tutto ciò che è accaduto prima, e così via.

Il medesimo principio è funzionante per qualunque cosa appartenga al mondo narrato, dato che tutto ciò che è contenuto nel mondo è per natura collocato nel tempo e perciò può essere dislocato dalla narrazione fuori della sua propria temporalità e di conseguenza ricollocato a piacere indietro nel tempo. (Lasciamo da parte per il momento le conseguenze che il movimento a zig zag imposto agli oggetti della realtà lungo il processo narrativo ha su tutti gli altri elementi e strutture non mimetiche, dalla

⁴⁶ [Nella terminologia di E. M. Forster, qui seguita per convenienza da Sternberg e non tanto per ribadire i medesimi presupposti teorici, il concetto di *flat-looking character* corrisponde alla traduzione italiana tradizionalmente codificata in «personaggio piatto», mentre quello di *round character* in «personaggio a tutto tondo». Cfr. Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel*, Edward Arnold, London, 1927 (*Aspetti del romanzo*, trad. it. di Corrado Pavolini, Il Saggiatore, Milano, 1963)].

configurazione tematica al significato di un singolo mondo). La «sorpresa» quindi è un'utile stenografia per le dinamiche di riconoscimento, che copre qualsiasi processo sia intrapreso dalla narrazione per mezzo di un'invisibile torsione, e che fa scattare il lettore attraverso l'improvvisa interrogazione e/o chiarificazione relativa alla sua cronologia. Tra tutti i fattori di variazione, questo procedimento rimane essenzialmente uno e tuttavia inevitabile. E ciò si deve al fatto che, mentre gli «intrecci a sorpresa» sono generalmente comuni e i «mini-intrecci a sorpresa» o le lacune cruciali sono infiniti, l'interesse generato dalla sorpresa è quasi completamente universale. Non può che essere così, teleologicamente e logicamente parlando. Persino una narrazione che rappresenta il mondo più banale che possa esistere non può fare completamente a meno dell'interesse – con l'esclusione di qualsiasi nuova informazione anche senza *shock* – se non rischiando di cadere in una totale prevedibilità e ridondanza.⁴⁷ Nemmeno, volendo essere esaustivi, alcun discorso è mai giunto a questo automatismo estremo – sia per incompetenza o per deliberata *longueur*, sia per l'esausta sensibilità del lettore o per il processo di familiarizzazione nei confronti della storia – poiché riproporre lo stesso testo esattamente nello stesso contesto è una contraddizione nei termini. E lo è, quindi, eccetto ancora in un senso relativo, il racconto irraccontabile. Non importa quante volte il racconto sia stato raccontato prima, ogni nuova narrazione è di fatto un evento unico e senza precedenti, che è sempre logicamente possibile e che pragmaticamente invita noi lettori a renderlo nuovo nell'effetto in qualsiasi modo e in qualsiasi luogo. E non ha importanza che questa esigenza si manifesti raramente in maniera così drastica e che questo principio necessiti ancora di essere enfatizzato, considerando le ampie discussioni, spesso senza vie di mezzo, su tale questione. Come la sorpresa si estende dallo *shock* alla mera percettibilità – da un rovesciamento del destino, nello stile di Edipo, a una nota appena accennata (*from fateful reversal [...] to nuanced rehearsal*) – allo stesso modo avviene con i gradi di narrabilità/leggibilità, quando sono valutati in base alla misura di novità nel tempo, e attraverso i tempi.

⁴⁷ Oppure, dal lato opposto del discorso: presupponendo una piena informatività, noi siamo portati a ricercare fattori di novità persino in una situazione di apparente ridondanza, incluse le ripetizioni letterali (come è stato dimostrato in Meir Sternberg, *The poetics of biblical narrative*, Indiana University Press, cit.