

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

Meir Sternberg

---

### Abstract

In quest'ultima sezione di *Telling in Time (II)* l'autore porta a compimento l'analisi condotta sulle condizioni di esistenza del discorso narrativo fornendo una definizione conclusiva delle nozioni chiave incontrate lungo l'intero saggio: narratività, narrazione e universali narrativi (individuati negli effetti di suspense, curiosità e sorpresa). Fornite queste definizioni – che assumono tanta più rilevanza se si considera la notevole diffusione che esse hanno avuto nell'ambito degli studi narratologici – l'attenzione si sposta sulle conseguenze di carattere epistemologico che una tale proposta implica nella configurazione degli studi narrativi e, in particolare, in merito all'adattamento, che non può essere più di tipo realistico, rispetto al proprio oggetto di studio. A conclusione del lavoro, Sternberg specifica la propria proposta: essendo la narratività – ecco, in sintesi, l'argomento finale – il procedimento che qualifica il discorso narrativo attraverso criteri anti-rappresentazionali, transmediali e dialogici, l'indagine critica sulla narrazione deve porsi come obiettivo primario quello di analizzare i meccanismi cognitivi e le strategie discorsive che sono alla base dell'interazione dialogica tra lettore e opera (in modo da ancorare le proprie premesse sulla specificità stessa del genere narrativo) e, secondariamente, di comprendere come tale procedimento invariante entri in relazione e modifichi, «narrativizzando», i fattori variabili dell'universo narrativo (al fine di stabilire una disposizione gerarchica tra i diversi fattori narrativi).

---

### Parole chiave

Narrazione, narratività, letterarietà, dominante, universali narrativi, narratologia

### Contatti

franco.passalacqua@studenti.unimi.it

---

## Introduzione

di Franco Passalacqua

Sottolineiamo che qui non è in questione il modo di analizzare l'oggetto letterario, ma la possibilità stessa di definirlo.

Franco Brioschi, *La mappa dell'impero*

Si presenta di seguito la traduzione italiana della terza ed ultima parte di *Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity*, testo di Meir Sternberg pubblicato nel 1992 a continuazione di un progetto di ricerca inaugurato due anni prima su *Poetics Today* e idealmente concluso nel 2006, con l'uscita presso la medesima rivista di *Telling in Time (III): Chronology, Estrangement, and Stories of Literary History*. Ad introdurre il contributo dello stu-

dioso si è scelto di collocare una breve presentazione che si esplica essenzialmente come risposta ad una duplice domanda: È ancora attuale la proposta teorica di Meir Sternberg? Con quale specificità si inserisce nel dibattito attuale degli studi narrativi? Le risposte fornite saranno pertanto innestate su un doppio livello, che prevede, da una parte, l'illustrazione sintetica dei principali argomenti proposti dallo studioso nel corso del saggio, dall'altra, l'osservazione dei nodi di raccordo e i punti di differenziazione che essi intrattengono con i più recenti orientamenti sorti in seno agli studi narrativi. Infine, come luogo di incontro tra questi due ambiti, si tratterà un parallelo con la più nota questione della letterarietà, con il proposito di ampliare il terreno di confronto sul quale misurare l'attività teoretica dello studioso di Tel Aviv. Ciò che in particolare si proverà a sostenere, seppur in forma schematica, è che il percorso di ricerca di Meir Sternberg sia da porsi non solo in stretta continuità con la riconfigurazione degli studi narratologici avvenuta negli ultimi due decenni, prima con il riorientamento della disciplina in chiave pragmatica e funzionalista e, in seguito, in relazione alla cosiddetta svolta cognitivista, ma che in qualche modo ne abbia preparato alcune delle più importanti direttrici di sviluppo e, al contempo, anticipato alcuni sbocchi teorici: l'apertura allo studio dei meccanismi cognitivi alla base dell'interazione discorsiva, l'opposizione nei confronti degli approcci di tipo mimetico, la tensione transmediale ed il conseguente sguardo interdisciplinare, sono tutti elementi teorizzati dallo studioso israeliano già a partire dai suoi primi lavori sul finire degli anni '70 e argomentati conclusivamente nelle serie *Telling in Time*, che rappresentano oggi i presupposti di fondo delle attuali ricerche in campo narratologico e degli studi narrativi in generale. Per compiere questa operazione interpretativa e, parallelamente, per presentare quest'ultima sezione del saggio sternberghiano si è preferito restringere il campo di indagine e limitare l'osservazione alla definizione di narrazione e di narratività fornita in apertura del capitolo conclusivo. A chiusura del saggio si troverà la bibliografia completa delle opere della quarantennale attività di ricerca dello studioso.

### **Dove risiede la narratività? La proposta sternberghiana di oggetto narrativo**

Nella sezione finale di *Telling in Time (II)*, *Una teoria funzionale della narrazione: fondamenti, poteri, implicazioni*, Sternberg porta a compimento il lungo lavoro condotto sulle condizioni di esistenza del discorso narrativo fin dalle pagine di *Telling in Time (I)*. Dopo aver valutato puntualmente le principali concezioni e i differenti modelli narrativi elaborati all'interno e a margine dell'esperienza narratologica, e dopo averne contestato alcuni esiti ed evidenziato i limiti, lo studioso giunge nel capitolo conclusivo del saggio a proporre una propria definizione della coppia narrazione/narratività, che sigilla la riflessione dei capitoli precedenti e che consente ora di tracciare le considerazioni annunciate.

Definisco così la narratività come il gioco [*play*] della suspense, della curiosità e della sorpresa tra il tempo rappresentato ed il tempo comunicato (in qualsiasi combinazione, con qualsiasi mezzo ed in qualsiasi forma, implicita o esplicita, sia espresso).<sup>1</sup>

Il concetto di narratività, inteso dallo studioso come aspetto qualificante la narrazione, si riferisce al procedimento messo in atto dall'interesse narrativo che si esplica negli effetti di suspense, curiosità e sorpresa e che origina dall'interazione temporale tra il level-

<sup>1</sup> Cfr. Meir Sternberg, *infra*, par. 4.1.

lo della rappresentazione e il livello della comunicazione.<sup>II</sup> Prescindendo da una nuova analisi di quanto considerato nelle precedenti sezioni di *Telling in Time (II)*, occorre ora schematizzare alcuni importanti elementi, in particolare il carattere intermedio, antimimetico e transmediale della narratività, racchiusi nella definizione appena riportata, in modo da far avanzare il discorso verso il confronto che si vuole operare.

Come si evince fin dal titolo del saggio, è il vincolo inestricabile tra tempo e narrazione l'elemento che si mantiene costante ad ogni occorrenza narrativa e che ne determina la specificità in rapporto agli altri generi discorsivi, quali che siano il mezzo e la forma di espressione, giudicati da Sternberg variabili del discorso narrativo e pertanto privi di importanza teoretica ai fini del suo lavoro definitorio. Non è tuttavia su questo nesso che lo studioso rivolge la propria attenzione. Tale vincolo infatti, fondato sul carattere sequenziale e progressivo del discorso (non già della narrazione, che è una delle possibili realizzazioni discorsive), ovvero sul fatto di dispiegarsi necessariamente su di una linea cronologicamente connotata, rappresenta una condizione necessaria all'esistenza narrativa ma non sufficiente: se un siffatto andamento temporale è sì un fattore decisivo per la costituzione della narratività, sarà però la sua attualizzazione operata dal processo di lettura a stabilirne la completa realizzazione. Nei termini dello studioso israeliano, un discorso che si sviluppa progressivamente nel tempo e che precisa, di conseguenza, un doppio registro temporale – ecco un'altra questione centrale in Sternberg – non è qualificabile come narrativo fintantoché non entra in relazione con un'attività interpretativa;<sup>III</sup> e un'attività interpretativa si qualifica, sternberghianamente, per il fatto di inscrivere nel discorso cui si riferisce un'istanza teleologica e quindi di determinarne un funzionamento (e una configurazione) dipendente da un complesso di obiettivi, finalità, strategie, che esulano dalla dimensione discorsiva. La dimensione teleologica rappresenta il secondo polo delle condizioni di esistenza della narratività opposto a quello costituito dalla dimensione temporale: l'uno dipende dai meccanismi cognitivi teleologicamente orientati e posti alla base del processo di lettura, l'altro si innesta sulla specificità temporale del discorso.

---

<sup>II</sup> Per un approfondimento in merito alla questione dell'interazione tra i diversi livelli temporali di una narrazione si osservi la prima parte di *Telling in Time (II)* con la relativa introduzione. (Cfr. Meir Sternberg, *Raccontare nel Tempo (II): Cronologia, Teleologia, Narratività*, introduzione e traduzione di Franco Passalacqua, «Enthymema», n. 2, 2010, pp. 74-116).

<sup>III</sup> Il doppio registro temporale si riferisce a quanto Sternberg definisce come *tempo della comunicazione* e *tempo della rappresentazione*. Tali concetti, seppur rilevino con esse un'assonanza piuttosto marcata, non hanno, rispettivamente, la medesima estensione delle più note etichette *tempo della fabula* e *tempo dell'intreccio*. Il principale aspetto di differenziazione con i concetti narratologici risiede nel fatto che la prima coppia di termini è innestata su un criterio di tipo dialogico (il tempo della comunicazione sorge dall'interazione tra tempo della lettura e tempo dell'intreccio) mentre la seconda su uno di ordine testuale (il tempo della fabula si ricava ordinando cronologicamente gli eventi del tempo dell'intreccio). Inoltre la coppia sternberghiana più che ricalcare quella narratologica la ingloba, giacché, se i concetti di «tempo della storia» e «tempo della rappresentazione» hanno le medesime estensioni, lo stesso non si può dire degli altri termini: il concetto di «tempo della comunicazione» di Sternberg presuppone quello di «tempo dell'intreccio» in quanto è costituito dall'incontro di quest'ultimo con il processo di lettura. Questa fondamentale differenza è stata messa in evidenza e a lungo dibattuta nelle pagine di *Telling in Time I: Chronology and Narrative Theory* e in *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, oltre che nelle presentazioni precedenti di *Telling in Time II*, alle quali si rimanda per un'esposizione approfondita della questione. Cfr. Meir Sternberg, *Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory*, «Poetics Today», n. 11: 4, 1990, pp. 901-948. *Idem*, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1978. Franco Passalacqua, *Introduzione* a Meir Sternberg, *Raccontare nel Tempo (II): Cronologia, Teleologia, Narratività*, «Enthymema», nn. 1 e 2, 2009-10.

Prima dell'intervento del lettore, si può così semplificare, la narrazione non è differenziabile dalle altre tipologie discorsive se non in base ad aspetti secondari (in quanto non riferibili immediatamente alle condizioni di esistenza): il fatto, ad esempio, di rappresentare (o semplicemente di raccontare) una storia e, quindi, di esemplificare una dimensione mimetica, non costituisce ad avviso di Sternberg un tratto specifico del genere narrativo, sebbene nella tradizione narratologica sia stato spesso considerato un suo requisito fondamentale.<sup>IV</sup> È questo un punto particolarmente interessante poiché consente di tracciare un'ulteriore spazio di differenziazione tra la proposta dello studioso e gli assunti di fondo degli studi classici di narratologia.

Per la narratività dunque, non è necessario che il discorso rappresenti, lungo la sua superficie, un'azione (o qualsiasi forma mimetica equivalente), e ancor meno un'azione ben formata [*well-formed*]; e neppure è necessario che la teoria spenda ulteriori energie nell'impossibile, e anche fuorviato, compito di specificare l'azione rappresentata basandosi sul numero minimo o sul contenuto o sulle connessioni delle unità del mondo [*world-units*] implicate – eventi, cambiamenti, cause, agenti – e ancor meno su quelle delle unità testuali. Piuttosto, il gioco [*play*] della suspense, della curiosità e della sorpresa, una volta avviato, comporta e dimostra alla nostra attività di (ri)costruzione che il discorso fornitoci all'interno della rappresentazione «azionale» è appropriato alla narratività (intesa come una forza tra le altre) o alla narrazione (intesa come fattore dominante).<sup>V</sup>

La specificità narrativa non consiste allora in alcuna particolare modalità di rappresentazione («qualsiasi racconto [...] è una produzione linguistica che si propone di narrare uno o più avvenimenti») è la nota definizione di Gérard Genette esposta in *Figure III*<sup>VI</sup> o di riordinamento di eventi («Una storia minima (*minimal story*) è costituita da tre eventi congiunti») sostiene Gerald Prince in *Dizionario della Narratologia*<sup>VII</sup> oppure di riorganizzazione del materiale esperienziale («Definiamo la narrazione come un metodo di rendere conto dell'esperienza passata») come propone William Labov,<sup>VIII</sup> bensì negli effetti di ordine emotivo e cognitivo generati dall'interazione (o dal *gioco*, citando il termine di Sternberg) tra i livelli temporali del discorso, attivata lungo il processo di lettura. Il *focus* della narratività, utilizzando un'altra espressione cara all'autore, non è individuabile nelle modalità con le quali il discorso rappresenta il mondo narrato (secondo i noti parametri dell'ordine temporale, della voce e del modo codificati da Genette) ma nelle modalità attraverso le quali il discorso interagisce con il processo di lettura. Dall'interazione tra discorso e mondo narrato della narratologia classica si passa all'interazione tra discorso e processo di lettura, che implica al suo interno non già il rapporto statico lettore-mondo narrato ma il rapporto dinamico lettore-mondo (ri)costruito. Sono pertanto le condizioni interpretative connotate teleologicamente e rappresentate dai processi cognitivi posti dallo studioso a dirigere l'interazione temporale (le dinamiche di ricognizione, retrospezione e prospezione) ad attivare le condizioni discorsive, specificate temporalmente, e a garantire esistenza al procedimento della narratività. Tali dinamiche, alle quali Sternberg ha

---

<sup>IV</sup> Cfr. Meir Sternberg, *Raccontare nel Tempo (II)*, «Enthymema», n. 1, 2009, par. 1, p. 155.

<sup>V</sup> Cfr. *infra*, par. 4.1.

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

<sup>VII</sup> Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2003; ed. cons. *Dizionario di narratologia*, trad. it. di Annamaria Andreoli, Sansoni, Firenze, 1990, p. 107.

<sup>VIII</sup> William Labov, *Language in the Inner City*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1972, pp. 354-396.

dedicato diversi saggi e contributi antecedenti a *Telling in Time (II)*, sono definite sinteticamente nei tratti seguenti.

### **Cosa sono gli universali narrativi? Suspense, curiosità e sorpresa e le dinamiche di prospezione, retrospesione, ricognizione.**

I tre effetti che Sternberg riunisce sotto la medesima etichetta di interesse narrativo rappresentano, come appena osservato, il nucleo fondamentale della narratività e di conseguenza sono qualificati come i fattori universali della narrazione, fattori cioè che, pur non presentandosi contemporaneamente, si mantengono costanti in ogni esperienza narrativa. Al lettore italiano questi termini potrebbero tuttavia rimandare ad un contesto circoscritto e certamente meno esteso rispetto ai cardini entro i quali sono situati da Sternberg, relativo più all'universo della paraletteratura che a quello della narrazione, e più a ciò che Spinazzola definisce «lettura contenutistica» che ad un procedimento individuato in comune ad ogni lettura narrativa.<sup>IX</sup> È ora opportuno abbandonare momentaneamente tale retroterra semantico, certo significativo, per provare a comprendere l'utilizzo di questi concetti operato nel saggio oggetto di presentazione.

Nella breve analisi appena esposta si è notato come tali effetti trovino origine in un spazio intermedio tra discorso e processo di lettura, dipendendo per un verso dalla dimensione discorsiva, per l'altro dalle dinamiche cognitive. Relativamente alle prime, il denominatore comune che unisce questi procedimenti è l'andamento cronologico del discorso, inteso come procedimento sequenziale che ordina gli eventi secondo nessi di tipo temporale, progressivo e causale; riguardo alle seconde, i cosiddetti meccanismi cognitivi di ricognizione (per la sorpresa), retrospesione (per la curiosità), prospezione (per la suspense) si precisano nell'interazione con le differenti configurazioni temporali che il discorso dispone all'attività di lettura. Entrambe le condizioni sono dunque vincolate, sebbene in forma diversa, alla cronologia.

È un siffatto sfondo teoretico che consente a Sternberg di sostenere che «non è possibile fare a meno della cronologia, presupposta da tutte e tre le dinamiche dell'interesse narrativo, anche solo come dimensione manipolabile degli avvenimenti»,<sup>X</sup> in quanto la sua attualizzazione operata dalla lettura costituisce sia il tratto d'unione tra discorso e processo interpretativo sia il tratto di differenziazione tra i diversi effetti: la suspense, ad esempio, nasce dall'incontro dell'attività di lettura (e dunque dei relativi meccanismi cognitivi) con un discorso configurato cronologicamente, giacché essa, direbbe lo studioso, non necessita di alcuna discrepanza tra tempo della rappresentazione e tempo della comunicazione, indispensabile al contrario per far sorgere gli effetti di curiosità e sorpresa. Certo la suspense potrebbe ben derivare anche da una configurazione decronologizzata, ma la sua specificità risiede più che in questo gioco tra opposte configurazioni temporali,

---

<sup>IX</sup> «In sostanza, la prima lettura sarebbe di tipo contenutistico, o “quasi pragmatico” [...]. Avverrebbe cioè all'insegna di una sospensione incondizionata dell'incredulità, così da lasciare pieno campo alla proiezione immedesimativa nel mondo narrato, preso del tutto per vero. Il lettore sarebbe guidato dall'ansia di ripercorrere le peripezie dei personaggi sino alla fine, sulla spinta di una curiosità che prevaricherebbe largamente sull'attenzione per i dati del linguaggio. Lo stato d'animo sarebbe insomma analogo a quello di chi segue con tensione impaziente il susseguirsi delle notizie su qualche avvenimento a decorso incerto, non si sa se festoso o catastrofico» – Vittorio Spinazzola, *La modernità letteraria*, Il saggiaatore, Milano, (2001) 2005, p. 32.

<sup>X</sup> Cfr. *infra*, par. 4.1.

nel fatto, appartenente «alla logica stessa della narratività»,<sup>XI</sup> che il discorso procede inevitabilmente in direzione del futuro, il quale, per sua natura, è opaco, ambiguo, incerto. Qualsiasi procedimento interpretativo, si afferma ripetutamente in *Telling in Time*, è portato ad interrogarsi sul proseguo della storia narrata, a costruire ipotesi circa gli esiti di determinati eventi o situazioni, a presagire scenari successivi, ad interagire, in breve, con il discorso, rispondendo alla sue sollecitazioni che, nel caso della suspense, consistono nell'eventuale (non essendo necessaria) presenza di anticipazioni temporali (prolessi, utilizzando il termine genetiano) dipendenti dall'anticipazione del tempo della rappresentazione su quello della comunicazione. Per tale motivo lo studioso definisce il meccanismo cognitivo alla base del funzionamento dell'effetto di suspense *dinamica di prospezione*: che vi siano lacune o anticipazioni temporali, rallentamenti del tempo rappresentativo, indizi di vario tipo di natura non temporale, ambiguità o prefigurazioni tematiche, a rimanere identico è il bisogno cognitivo (e al contempo emotivo, posta in Sternberg la stretta correlazione tra le due dimensioni psichiche) di *prospicere*, di gettare lo sguardo in avanti, di sapere cosa accadrà nelle pagine successive. Dal momento che questi tratti sono strettamente connessi alle condizioni di esistenza della narratività, ecco che si può certificare il forte carattere di pervasività della suspense, unico tra i tre effetti fondamentali della narrazione in grado di manifestarsi contemporaneamente agli altri due e a mantenere da essi, ciononostante, un significativo grado di indipendenza (rilevabile innanzitutto nell'autonomia dalla discrepanza temporale).

Se la suspense non necessita di alcuna rottura dell'andamento cronologico del tempo rappresentativo (o, narratologicamente, della presenza di una configurazione anacronica), essendo vincolata alle medesime condizioni di esistenza della narratività, la sorpresa e la curiosità, al contrario, intrattengono un legame di necessità con la deformazione della progressione cronologica. Tale deformazione dà origine, rimanendo nella dimensione discorsiva, ad una sequenza temporale caratterizzata dalla presenza di lacune testuali, *gaps* nella terminologia sternberghiana, ovvero a delle porzioni del tempo della rappresentazione occultate per essere fornite al lettore solo in seguito. Nella suspense si è notato che l'eventuale rottura cronologica si esplica sotto forma di anticipazioni o prefigurazioni di eventi della storia il cui svolgimento lungo il tempo della rappresentazione deve ancora manifestarsi, sicché il lettore è portato ad interrogarsi con intensità sempre crescente sul loro esito; curiosità e sorpresa operano invece nella maniera opposta rispetto a tale operazione temporale: il processo di lettura che nella suspense è polarizzato in direzione degli eventi che devono ancora accadere e pertanto proiettano il lettore nel futuro della storia narrata, è in questi, al contrario, orientato verso il passato della narrazione, dipendente, nell'uno, da un processo di lettura pienamente consapevole dell'alterazione cronologica, nell'altro da una sua momentanea incomprendimento.

La curiosità sorge dall'individuazione di una lacuna temporale (di un'analessi genetiana) e dalla conseguente consapevolezza che un determinato evento è stato omesso, nascosto, posticipato o solamente abbozzato dalla linea del tempo della rappresentazione; ciò si traduce, cognitivamente, in un processo, definito da Sternberg «dinamica di retrospesione», qualificato dall'attività di costruzione di ipotesi in merito ad eventi del passato narrativo. I tentativi di individuare elementi che aiutino a colmare le lacune temporali, la ricerca di informazioni nascoste che consentano di ricostruire l'unità di senso momentaneamente sospesa, le strategie interpretative attivate dall'assenza di certezza relativa alla storia narrata, sono tutti procedimenti, se caratterizzati dal medesimo sguardo retrospet-

<sup>XI</sup> Cfr. *infra*, par. 3.2.

tivo, ad essere pervasi dalla curiosità. Tuttavia non è certo possibile attribuire ad essi un sigillo di esclusività nei confronti di tale effetto; nel caso in cui i medesimi procedimenti fossero rivolti al futuro narrativo e connotati pertanto da uno sguardo impaziente di conoscere quanto sta per accadere, l'effetto che verrebbe a determinarsi sarebbe quello della suspense. Ciò dimostra, inoltre, che questi due effetti sono strettamente connessi e facilmente sovrapponibili, mescolabili, intercambiabili: l'uno può accentuare o addirittura far derivare l'altro, come quando una lacuna viene colmata (e la relativa curiosità esaurita), in modo che l'attenzione del lettore sia improvvisamente spostata su un evento finalmente chiarificato e il processo di lettura sia così portato ad interrogarsi sul suo esito (polarizzandosi nell'effetto di suspense).

L'effetto di sorpresa emerge infine dall'improvvisa attenzione focalizzata su un elemento della storia non adeguatamente compreso in precedenza. Ciò avviene nel momento in cui le lacune relative ad un determinato evento e originanti dalla rottura dell'andamento cronologico non sono state individuate correttamente: ricostruite senza che il lettore ne abbia pienamente rilevato il carattere ambiguo oppure colmate con un grado talmente elevato di certezza che l'inaspettata rivelazione ne mostra tutta l'inconsistenza scatenando la sorpresa. Il meccanismo cognitivo alla base di questo effetto è definito «dinamica di ricognizione»: un elemento precedentemente trascurato, è improvvisamente riconosciuto e inserito in una rete di ipotesi volte a reinterpretare il passato narrativo. L'efficacia della sorpresa dipende dunque dal manifestarsi di ciò che lo studioso chiama lacune di chiusura, ovvero dai luoghi nei quali viene ripristinato l'andamento cronologico e dove viene pertanto chiusa la discrepanza temporale aperta in precedenza. La sorpresa sarà allora tanto più intensa in risposta ad una lacuna di chiusura quanto minore o quanto più sicura e priva di incertezze era stata la sua precedente interpretazione. Delineati questi caratteri, si comprende come «la differenza tra “curiosità” e “sorpresa” risiede nella possibilità di percepire sin dall'inizio [*initial perceptibility*] le lacune riguardanti il mondo e, assieme ad essa, il movimento verso la loro conclusione [...]. Eccetto questa opposizione di natura strategica relativa alla loro possibilità di essere percepite» continua Sternberg «l'equivalenza tra curiosità e sorpresa è completa».XII

Non si può certo sostenere che sia intuitivo attribuire agli effetti appena evidenziati un valore di necessità rispetto al dominio di esistenza del discorso narrativo; il loro funzionamento (solo abbozzato in questa sede) appare legato piuttosto alla sfera delle passioni e agli aspetti più intrinsecamente emotivi dell'esperienza narrativa e, allo stesso modo, l'interesse nei loro confronti sembra riferibile ad un'indagine sui meccanismi e sulle condizioni della lettura narrativa anziché ad una riflessione di ordine fondazionale su tale discorso. Tornare ad osservare il legame di tali procedimenti con la narratività può però aiutare a comprendere pienamente la centralità che Sternberg attribuisce loro. «Ogni effetto di curiosità o di sorpresa nella narrazione» afferma lo studioso «richiede una discontinuità temporale tra il raccontare ed il raccontato, ma ogni discontinuità temporale non implica la curiosità e la sorpresa. Tali effetti saranno generati solamente dove la forma della discontinuità procede insieme ad un senso di discontinuità, immediato o ritardato che sia».XIII

Affinché si manifesti la narratività devono essere verificate entrambe le condizioni: discorsive e interpretative. È qui che va rilevata la specificità della riflessione sternberghiana, in questo fondare e così dirigere lo studio narrativo in uno spazio intermedio, tra

XII Cfr. *infra*, par. 3.2.

XIII Cfr. *infra*, par. 3.2.

discorso e lettore. Solo se il discorso, vincolato al suo andamento temporale, fornisce il materiale sul quale possono dispiegarsi le condizioni interpretative, la suspense, la curiosità e la sorpresa potranno manifestarsi e dispiegare il loro funzionamento teleologico; e, solo se tali effetti predisposti dal lettore il discorso può assumere qualità narrativa.

### **Narratività, letterarietà e dominante: cosa fa di un discorso una narrazione? Qualche cenno per un possibile confronto**

È ora possibile, definiti i tratti essenziali della narrativa, spingere la riflessione sternberghiana ad un passaggio successivo e provare a delineare un parallelo con una questione per certi versi analoga e non meno dibattuta: quella relativa alla letterarietà. La celebre domanda di Jakobson su cui gli studi non solo letterari si sono a lungo confrontati «Che cosa è che fa di un messaggio verbale un'opera d'arte» potrà essere così mutuata nell'interrogativo «Che cosa fa di un discorso una narrazione». Dal riconoscimento delle affinità e delle linee di divergenza che la riflessione sulla letterarietà intrattiene con quanto osservato in *Telling in Time (II)*, si disporranno una serie di considerazioni aggiuntive, utili a valutare la proposta dello studioso israeliano attraverso un punto di vista maggiormente problematico. Prima però di esporre tali argomenti occorre riflettere brevemente sulla caratterizzazione conclusiva del secondo termine della coppia narrativa/narrazione.

Mantenendo la medesima prospettiva funzionalista, definisco la narrazione come il discorso dove tale gioco [*play*] predomina: la narrativa dunque si eleva da ruolo secondario e probabilmente marginale (intesa, ad esempio, come forza temporale governata dalla funzione descrittiva di configurazione dello spazio che coesiste sempre con essa) al ruolo di principio regolatore, primo tra le priorità della correlazione raccontare/leggere.<sup>XIV</sup>

La narrazione, posti i requisiti di esistenza della narrativa, è definita come il discorso nel quale a «predominare» tra i diversi elementi di cui essa si compone, è il movimento della suspense, della curiosità e della sorpresa, ritenuti per questo motivo «i tre interessi fondamentali che costituiscono le condizioni universali del discorso narrativo». Narrativa e narrazione, non sono entità tra loro indiscernibili, in quanto, oltre a rivestire ruoli grammaticali distinti, presentano domini di esistenza non immediatamente sovrapponibili. Il secondo termine mantiene infatti dal primo un significativo grado di indipendenza che si esplica nella presenza di una serie di fondamentali funzioni: autore, narratore, punto di vista, stile, sistema dei personaggi, configurazione spaziale, mondo narrato, lettore, genere, destinazione editoriale, sono tutti fattori appartenenti unicamente al dominio della narrazione, non certo a quello della narrativa, e specificati infatti da Sternberg come «variabili del discorso narrativo»; fattori cioè non esclusivi e non discriminanti una narrazione, ma che intrattengono con essa un legame complementare, la cui rilevanza risiede nelle modalità attraverso le quali entrano in relazione con il procedimento «universale» dell'interesse narrativo. Con qualche semplificazione, il concetto di narrativa circoscrive i fattori necessari e sufficienti alla realizzazione di un discorso narrativo, mentre il concetto di narrazione individua ogni possibile elemento suscettibile di entrare in relazione con il procedimento dominante della narrativa e di venire così insignito dell'etichetta narrativa. La questione pare così spostarsi dalle condizioni di possibilità della narrativa e della narrazione al rapporto che i fattori variabili precisano con i cosiddetti universali narrativi:

<sup>XIV</sup> Cfr. *infra*, par. 4.1.

cosa significa porre elementi codificati tradizionalmente nella sfera del discorso narrativo, quali il narratore, il punto di vista, il mondo narrato, in dipendenza della narratività? Come si realizza tale procedimento di narrativizzazione? In base a quali criteri la narratività rappresenta la priorità principale della correlazione raccontare/leggere? Cosa fa, infine, di un discorso una narrazione?

Per rispondere a queste domande può essere utile richiamare quindi la questione appena citata della letterarietà, o quantomeno riprendere alcune considerazioni sulle quali si è sviluppata la ricerca intorno a tale fondamentale nozione. A questo proposito, la problematica relativa alla natura del rapporto letteratura/letterarietà (declinato nella versione di Jakobson secondo la dicotomia poesia/funzione poetica)<sup>XV</sup> sembra individuare alcuni interessanti suggerimenti disposti attorno a due concetti strettamente correlati: il concetto di dominante e quello di funzione organizzatrice. L'analisi di tali concetti, più che contribuire al loro già ampissimo dibattito, si propone di osservare le conseguenze che un lavoro di definizione comporta sulla strutturazione e sull'orientamento di una data disciplina di studio: da questa prospettiva sia la proposta di Jakobson sia quella di Sternberg mettono in risalto una tensione comune esprimibile nell'esigenza fondativa che guida i rispettivi progetti di ricerca. Si riconsideri ora la nota definizione fornita dal linguista moscovita e in particolare la nozione di dominante.

Il soggetto specifico delle ricerche sulla poesia è precisamente il linguaggio considerato dal punto di vista della sua funzione preminente: il rilievo dato al messaggio. Questa funzione poetica, tuttavia, non è esclusiva della poesia. Vi è soltanto una differenza nella gerarchia: questa funzione può essere subordinata ad altre funzioni o al contrario apparire come la funzione organizzatrice del tutto.<sup>XVI</sup>

La funzione poetica è una delle diverse funzioni che concorrono alla strutturazione di una poesia. Non una tra le tante, ma la funzione preminente, quella cioè che, all'interno di un componimento poetico, subordina a sé le altre fungendo da livello organizzatore e perciò da istanza differenziale con gli altri generi linguistici. Le parole di Jurij Tynjanov in merito a tale concezione sistemica e organizzatrice della dominante, sulle quali Jakobson si è confrontato e che a loro volta rielaborano precedenti riflessioni di Boris Èjchenbaum e di Broder Christiansen, danno radicalità e precisano ulteriormente i cardini della riflessione del linguista moscovita.<sup>XVII</sup>

---

<sup>XV</sup> Si è preferito in questa sede istituire una relazione diretta tra il concetto di «funzione poetica» e quello di «letterarietà», nella consapevolezza però che nella terminologia di Jakobson i confini dell'uno non sono totalmente coincidenti con quelle dell'altro. Il motivo è che una siffatta relazione biunivoca, sebbene logicamente inesatta, risulta maggiormente funzionale nell'operare il confronto con il concetto sternberghiano di «narratività».

<sup>XVI</sup> Roman Jakobson, capitolo II di Claude Lévi-Strauss – Roman Jakobson – Charles F. Voegelin – Thomas A. Sebeok, *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists*, «International Journal of American Linguistics», n. 19: 2, April 1953; riedito in *Idem, Essais de linguistique générale*, Édition de minuit, Paris, 1963; ed. cons. [*Antropologi e linguisti*], in *Idem, Saggi di linguistica generale*, trad. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Feltrinelli, Milano, 1966, pp. 5-21, p. 10.

<sup>XVII</sup> Per una sintetica ed efficace ricostruzione della nozione di «dominante» e della metafora «sistemica» riferita all'oggetto letterario, con particolare riferimento al contributo di Tynjanov si rimanda al saggio di Alessandra Ottaviano Quintavalle, *La dialettica all'opera: sistema, funzione e dominante nel pensiero di Tynjanov*. Cfr. Alessandra Ottaviano Quintavalle, *La dialettica all'opera: sistema, funzione e dominante nel pensiero di Tynjanov*, in *Opera, etica, passioni, Appunti di stilistica e semiotica del testo*, a cura di Stefania Sini, Cuem, Milano, 2008.

È evidente che ogni sistema letterario è formato non dalla pacifica interazione di tutti i fattori, ma dalla preponderanza di uno (o di un gruppo) di essi, che subordina funzionalmente e colora tutti gli altri. Questo fattore è indicato col termine [...] di *dominante* (*dominanta*). Ciò non vuol dire, tuttavia, che i fattori subordinati non siano importanti e che si possano trascurare. Al contrario in questa subordinazione, in questo condizionamento di tutti i fattori da parte di quello principale si manifesta l'azione del fattore principale, la dominante.<sup>XVIII</sup>

Ciò che è interessante osservare per la riflessione che si sta svolgendo, è valutare l'elaborazione sternbergiana sullo sfondo dei risultati teoretici appena riferiti: è possibile – occorre in particolare chiedersi – intendere la nozione di narratività come principio di subordinazione degli altri fattori che costituiscono il discorso narrativo? Ovvero, quali analogie sono rilevabili rispetto al concetto di dominante di Tynjanov e a quello di funzione poetica di Jakobson? Il passo riportato di quest'ultimo fornisce una possibile direzione di risposta giacché sembra disporsi secondo una configurazione affine a quella osservata in *Telling in Time*: da una parte infatti Sternberg definisce la narratività come il gioco temporale che «predomina» nel discorso narrativo e, in base a ciò, la narrazione come la tipologia discorsiva nella quale, tra i diversi fattori in gioco, il ruolo principale è rivestito dalla narratività; dall'altra Jakobson qualifica la funzione poetica come la funzione «dominante» nella poesia, e conseguentemente, identifica la poesia attraverso la prevalenza di una delle diverse funzioni che costituiscono l'oggetto comunicativo, quella che dà rilievo al messaggio. Medesima è la struttura logica di entrambe le definizioni e medesima è la natura del rapporto tra i termini definitivi. In entrambe le formulazioni il *definiendum* (narrazione e poesia) è precisato mediante un *definiens* che si qualifica anzitutto come sua differenza specifica, sicché è nella qualità del *definiens* (funzione poetica e narratività) e nella relazione che instaura con il *definiendum* che va misurata la validità dell'analogia tra le due proposte definitorie. Due sono, in particolare, gli aspetti da considerare di tale rapporto: il principio di non esclusività della dominante e il suo ruolo di funzione organizzatrice.

Si consideri in primo luogo la relazione di esclusività tra *definiendum*/*definiens*: se la narratività è caratterizzata come il solo procedimento discriminante il genere narrativo dagli altri generi discorsivi, la funzione poetica non rappresenta invece una marca esclusiva della poesia, dal momento che tale funzione è certamente presente, con ruoli e importanza diversi, in altri contesti linguistici, come lo stesso Jakobson afferma con estrema chiarezza: «Ogni tentativo di ridurre la sfera della funzione poetica alla poesia, o di limitare la poesia alla funzione poetica sarebbe soltanto una ipersemplicificazione ingannevole».<sup>XIX</sup> Al contempo, la caratterizzazione fornita da Tynjanov della nozione di dominante è ugualmente diretta a rifiutare l'esclusività poetica di tale principio, mettendo l'accento piuttosto sull'interazione tra i fattori e sulle diverse combinazioni che da essa possono scaturire. È in qualche modo ravvisabile lo stesso carattere di non esclusività nella relazione narratività/narrazione? Se si rispondesse in maniera negativa a tale interrogativo la

---

<sup>XVIII</sup> Jurij Tynjanov, *Oda kak oratorskij žanr*, «Poetika», n. 3, 1927; ed. cons. *L'ode come genere oratorio*, in *Idem, Formalismo e storia letteraria. Tre studi sulla poesia russa*, introduzione e traduzione di M. Di Salvo, Einaudi, Torino, 1973, pp. 151-189, p. 153.

<sup>XIX</sup> Roman Jakobson, *Closing Statements: Linguistic and Poetics, in Style in Language*, ed. by Thomas A. Sebeok, New York-London, 1960; riedito in *Idem, Essais de linguistique générale*, cit.; ed. cons. *Linguistica e poetica*, in *Idem, Saggi di linguistica generale*, cit., pp. 181-218, p. 190.

narrazione sarebbe da intendersi come discorso che presenta non solo una differenza specifica con gli altri generi discorsivi, ma anche un grado di autonomia tanto marcato da farne un genere a sé stante, privo di legami con le altre tipologie discorsive e di conseguenza difficilmente argomentabile in sede teorica. Non si capirebbe infatti come intendere un siffatto genere discorsivo, poiché, da una parte manterrebbe le proprie qualità discorsive e pertanto le somiglianze di famiglia con gli altri generi, dall'altra l'irriducibilità del proprio tratto differenziale la renderebbe incompatibile con essi. Che tipo di discorso sarebbe uno che condivide alcune proprietà con gli altri generi discorsivi ma non le condizioni necessarie? È sufficiente però osservare nuovamente il duplice funzionamento delle condizioni di esistenza della narrazione per rigettare tale eventualità contraddittoria.

### **Né con il discorso né con il lettore: la natura intermedia, dialogica e transmediale della dominante narrativa**

Come discusso in precedenza, la narratività è innestata sul concorso di due diverse istanze, le condizioni discorsive, che si esplicano nella natura temporale (e cronologica) della sequenza di discorso, e le condizioni interpretative, riferibili ai meccanismi cognitivi che attivano teleologicamente la temporalità e configurano gli effetti di suspense, curiosità e sorpresa. Ciò che determina la qualità differenziale e, dunque, l'esclusività della narratività, riposa sulle seconde condizioni, essendo, le prime, condizioni di esistenza dell'oggetto-discorso in generale: si è infatti osservato che la natura cronologica della narrazione è un requisito condiviso con qualsiasi altro genere discorsivo rappresentandone un fattore di inclusività, mentre è la presenza delle dinamiche cognitive di prospezione, retrospiezione e ricognizione a qualificare un discorso in termini narrativi. In altre parole, senza l'intervento di un processo di lettura che attivi le condizioni temporali e che le connoti teleologicamente, un discorso rimane nella sua mera esistenza discorsiva, sprovvisto di qualsiasi segno narrativo. La narrazione non è fenomenicamente disponibile nel mondo; si fa: l'esclusività del procedimento della narratività non è quindi dipendente dai caratteri immanenti al discorso, bensì dalla scelta pragmatica di intendere un dato oggetto discorsivo narrativamente, ovvero di considerarlo secondo una modalità narrativa che, in risposta a tale opzione pragmatica, dispieghi su di esso determinati meccanismi cognitivi, funzionali all'interazione con la specificità temporale del discorso. Una siffatta concezione non vuole certo affermare che è sufficiente leggere un discorso «narrativamente» per renderlo narrativo: sarebbe una fragilissima tautologia. Al contrario, vuole significare che sono le condizioni pragmatiche ad identificarlo come tale: è il concorso di una molteplicità di fattori – l'attenzione interpretativa, la destinazione editoriale, gli elementi paratestuali, il ruolo giocato dalla tradizione letteraria e culturale – ad accordare a un dato discorso un'aurea narrativa che consente, nel momento della lettura, l'attivazione dei meccanismi interpretativi adeguati e, di conseguenza, la manifestazione dei caratteri della narratività. Sono allora le disposizioni contestuali a fare di un discorso una narrazione? Per rispondere interamente a questa domanda e portare a termine il confronto con la questione della letterarietà, è prima necessario confrontarsi con un quesito correlato: come si precisa concretamente tale interazione di fattori pragmatici? Donde origina, cioè, e come opera un siffatto procedimento specificante? La seconda analogia rilevata poco sopra, quella relativa al concetto di funzione organizzatrice, offre un nuovo sostegno.

Tanto l'individuazione della funzione poetica in Jakobson, quanto quella della narratività in Sternberg è specificata non in termini di proprietà, né di qualità, bensì secondo una concezione sistemico-funzionale. Si è visto infatti che il concetto utilizzato nel definire tali nozioni rimanda in entrambi gli studiosi al ruolo di principio organizzatore che la

funzione poetica e la narratività svolgerebbero all'interno del contesto nel quale sono inserite: «funzione organizzatrice» secondo il linguista moscovita, «principio regolatore» nelle parole di *Telling in Time (II)*. Pertanto, oltre al carattere di non esclusività che i due termini, seppur in misura diversa, condividerebbero, è l'idea di fattore preminente in quanto subordinante a renderli nuovamente analoghi. Relativamente alla narratività, si è notato come essa, attraverso i cosiddetti elementi universali – gli effetti di suspense, curiosità e sorpresa – narrativizzi le variabili dell'insieme (gli elementi spaziali, il punto di vista, il linguaggio, i temi, l'ideologia, i meccanismi non temporali di ordinamento) conferendogli una dimensione teleologica prima non posseduta e, in base a ciò, organizzandoli all'interno di un'unità di senso anch'essa non attualizzata anteriormente alla loro azione;<sup>XX</sup> riguardo alla funzione poetica Jakobson, similmente, sostiene che «la poeticità è solo una componente di una struttura complessa, una componente che però trasforma gli altri elementi e determina con essi il carattere dell'insieme».<sup>XXI</sup> Tale carattere processuale e dinamico posto a dirigere il funzionamento della dominante è tematizzato in maniera ancor più nitida in Tynjanov:

La forma dell'opera letteraria deve essere intesa come dinamica. Questo dinamismo si manifesta anzitutto nel concetto principio costruttivo. Non tutti i fattori della parola si equivalgono; la forma dinamica non nasce dalla loro combinazione o fusione [...], ma dalla loro azione reciproca o interazione e, quindi, dall'evidenziamento di un gruppo di fattori a spese di un altro. Perciò il fattore evidenziato deforma i fattori subordinati.<sup>XXII</sup>

Nonostante sia storicamente e teoreticamente arduo accostare autori i cui presupposti appartengono ad orizzonti non immediatamente commensurabili (si noti in particolar modo la tensione alla conflittualità centrale in Tynjanov quasi pacificata in Jakobson e del tutto assente in Sternberg) le conseguenze sul piano epistemologico di una concezione ontologica per certi aspetti (modello sistemico dell'opera *in primis*) comune sono le medesime. In primo luogo la poeticità e la narratività, se intese quali fattori dominanti, non sono individuabili in base alla loro semplice presenza, all'individuazione di segni, marche, elementi ben distinti nel discorso, ma attraverso la valutazione di un procedimento organizzativo. In secondo luogo tali fattori, posta la loro natura dinamica, andranno valutati non già a partire dal loro funzionamento individuale quanto attraverso le modificazioni che essi comportano all'interno delle relazioni sistemiche nelle quali sono inseriti: la narratività, esaminando gli effetti che produce tanto a livello discorsivo (con l'emergere delle lacune e con l'innesto dell'istanza teleologica, assenti prima della sua attivazione) quanto a livello interpretativo (con il ruolo di modulazione della lettura operato dalla suspense,

---

<sup>XX</sup> «Anche i componenti e gli schematismi testuali che il testo narrativo condivide con quelli non narrativi o con le forme discorsive in senso più esteso, quali sono, ad esempio, gli elementi spaziali, il punto di vista, il linguaggio, i temi, l'ideologia, i meccanismi non temporali di ordinamento, e infine lo stesso tempo della comunicazione, assumono un significato e una forma peculiare se vengono attivati e posti sotto il controllo delle dinamiche della narrazione». Cfr. *infra*, par. 4.1.

<sup>XXI</sup> «L'opera d'arte è sempre il risultato di una lotta complessa tra vari elementi formatori: siamo sempre in presenza di una sorta di compromesso. Questi elementi non solo coesistono e “si correlano”. Secondo il carattere generale dello stile, questo o quell'elemento acquista il ruolo di dominante organizzatrice, che governa tutti gli altri elementi e li subordina alle proprie esigenze»; Boris Èjchenbaum, *Melodika russkogo liričeskogo stiha (Melodica del verso russo)*, Opajaz, Leningrad, 1922; cit in Peter Steiner, *Il formalismo russo*, trad. it. di Giorgio Zanetti, Il mulino, Bologna, 1991, p. 122.

<sup>XXII</sup> Jurij Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, Leningrad, 1924; ed. cons. *Il problema del linguaggio poetico*, trad. it. di Giovanni Giudici e Ljudmila Kortikova, Il saggliatore, Milano, 1968, p. 14.

curiosità e sorpresa); la funzione poetica, osservando la subordinazione dei diversi fattori operata, ad esempio dal ritmo, che determina la preminenza dei nessi sintattici su quelli semantici rendendo prevalente il carattere ritmico dell'opera e neutralizzando in parte la funzione rappresentazionale.<sup>xxiii</sup> Poste queste premesse condivise, identico pare essere l'orientamento che guida le discipline di riferimento dei due studiosi: la scienza poetica e lo studio della narrazione non verterebbero su oggetti bensì su processi, sicché la domanda da porre a loro fondazione non è volta ad individuare quali siano gli elementi specifici dell'oggetto poetico o narrativo, quanto a comprendere il funzionamento del procedimento costruttivo in modo da analizzare le trasformazioni operate. È a questo punto però che il parallelismo finora argomentato si interrompe bruscamente. Se infatti è ancora possibile ammettere l'analogia limitatamente alla concezione funzionale-sistemica dei due termini in esame, tale affinità diviene difficilmente accettabile laddove venga considerato l'effettivo meccanismo di funzionamento delle due operazioni e laddove venga misurata la risposta fornita alle domande appena esplicitate. Sarebbe per questo motivo improprio portare gli esiti di questo parallelismo ad uno stadio ulteriore: benché i tratti di convergenza siano rilevanti, la differenza tra la definizione sternberghiana e quella di Jakobson è radicale, ed è esattamente nell'idea di funzione regolatrice della dominante il terreno dove essa si manifesta più nitidamente.

Il linguista moscovita definisce il funzionamento del principio organizzatore operante nella funzione poetica in relazione ai «due processi fondamentali di costruzione usati nel comportamento linguistico: la selezione e la combinazione», affermando che esso, limitatamente al suo ruolo in un componimento poetico, «proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione».<sup>xxiv</sup> Ciò significa che, se nel normale (non poetico) comportamento linguistico il principio di selezione opera «sulla base dell'equivalenza, della similarità e della dissimilarità, della sinonimia e dell'antinomia, mentre la combinazione, la costruzione della sequenza, si basa sulla contiguità», la preminenza della funzione poetica concepita come funzione organizzatrice del materiale linguistico, produce un ribaltamento dei due processi fondamentali: l'equivalenza «è promossa al grado di elemento costitutivo della sequenza»,<sup>xxv</sup> determinando nell'asse sintagmatico (che individua gli elementi del messaggio colti nella loro disposizione lineare) relazioni identiche (equivalenza, similarità, dissimilarità) a quelle che organizzano l'asse paradigmatico (che riferisce i medesimi elementi del messaggio al sistema della lingua). La trasformazione attuata da tale principio organizzativo si traduce, nella poesia, in un'attenuazione del rapporto che il messaggio istituisce con i referenti extralinguistici (dei significanti con i rispettivi significati, saussurianamente) o, jakobsonianamente, nell'indebolimento che colpisce la funzione referenziale. In questo modo il rilievo è conferito al messaggio in sé, i cui elementi, oltre al valore rappresentativo che comunemente presentano, acquisiscono un'ulteriore connotazione formale e simbolica che sposta l'attenzione dalla dimensione mimetica a quella sintattica, dal significato delle parole ai loro rapporti interni e ai loro rimandi intertestuali.

Prescindendo da un'osservazione puntuale delle fondamentali conseguenze che una siffatta concezione comporta sul piano ontologico e su quello epistemico dell'oggetto artistico e senza soffermarsi sull'analisi delle importanti influenze che il contesto teorico e artistico coevo a Jakobson operano sulla sua attività di ricerca, ciò che ora occorre rileva-

---

<sup>xxiii</sup> Cfr. Alessandra Ottaviano Quintavalle, *La dialettica all'opera*, cit.

<sup>xxiv</sup> Roman Jakobson, *Linguistica e poetica*, cit., p. 192.

<sup>xxv</sup> *Ibidem*.

re sono i limiti di una tale caratterizzazione della dominante rispetto alla proposta di Sternberg. Non che si voglia valutare secondo medesimi criteri interpretativi due elaborazioni estremamente distanti nel tempo – sarebbe ovviamente un'operazione priva di consistenza teorica prima che storiografica – ma evidenziare come il concetto di narritività dello studioso di Tel Aviv si ponga in decisa contrapposizione ad un principio speculare (quello appunto di letterarietà o di funzione poetica dominante) che, seppur elaborato a partire dai lontani lavori di Jakobson, è stato alla base del paradigma scientifico – quello strutturalistico semiologico – dominante negli anni in cui Sternberg ha esposto il proprio progetto teorico, questo sì coevo e commensurabile. La nozione di dominante elaborata da Jakobson a partire dai lavori degli altri esponenti dell'esperienza formalista (Tynjanov e Èjchenbaum in particolare) e mantenutasi costante, in forma, contesti, etichette, certamente diversi, nello sviluppo nella narratologia, pare possedere un funzionamento ed un potere esplicativo limitato in rapporto all'analogia nozione sternberghiana. Vi sono domande, vale a dire, alle quali la caratterizzazione della specificità letteraria fondata sul ruolo costruttivo della funzione poetica non sarebbe in grado di rispondere né di problematizzare. Non si comprenderebbe infatti come un siffatto procedimento costruttivo possa effettivamente trovare realizzazione: chiedersi chi attivi tale principio organizzativo, come e dove si verifichi la proiezione «del principio d'equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione» o, più a fondo e con le parole di Franco Brioschi «su quali basi noi possiamo verificare l'esistenza di una siffatta egemonia» non significa tuttavia soffermarsi su aspetti poco rilevanti della questione in esame e nemmeno riaprire la controversia sulla letterarietà da intendersi univocamente o meno come linea di demarcazione dell'universo letterario.<sup>xxvi</sup> Tutt'altro, giacché è dalla qualità delle risposte a questi interrogativi che si evince e si determina l'orientamento e la strutturazione della corrispondente disciplina di studio, come si è detto ad apertura di queste pagine.

Se la posizione di Jakobson suggerisce come risposta alle domande appena fornite di stabilire che il criterio posto alla guida della dominante poetica sia di tipo linguistico, la caratterizzazione della narritività osservata in queste pagine, intesa come principio organizzatore del discorso narrativo, è orientata in una differente direzione. Alla luce dell'analisi sulle condizioni di esistenza di tale nozione svolta poco sopra e del confronto appena concluso, si può ora proporre, forzando le linee pragmatiche e sistemiche rilevate nel progetto di *Telling in Time (II)*, un'ulteriore definizione dei tre termini finora considerati: narrazione, narritività, dominante.

### **Come studiare la narrazione? La riconfigurazione sternberghiana degli studi narrativi e l'apertura cognitivista**

Si osservi ora un'ulteriore caratterizzazione dei termini chiave del lavoro sternberghiano condotta a partire dal confronto istituito poco sopra con la nozione di letterarietà e di principio costruttivo e funzionare a rilevare i punti di raccordo e i fattori di discontinuità con la cosiddetta svolta cognitiva degli studi narratologici.

La narritività, in conclusione, si riferisce a quel procedimento organizzativo che tramite la sua azione trasforma un discorso qualsiasi in un discorso narrativo. Dal momento che tale azione si esplica nell'esercizio degli effetti di suspense, curiosità e sorpresa lungo l'attualizzazione del discorso operata dal lettore e, quindi, nell'attivazione di un processo teleologico (vincolato ai meccanismi cognitivi di prospezione, retrospesione e ricogni-

---

<sup>xxvi</sup> Franco Brioschi, *La mappa dell'impero*, Il Saggiatore, Milano, 1983, p. 59.

zione) che si configura in risposta ad un processo cronologico (costitutivo del discorso), è possibile sostenere che la narratività non risiede – qualora la si giudicasse prescindendo dalla sua natura processuale – in qualche marca discorsiva, né può essere intesa come una sorta di principio regolatore del materiale discorsivo analogo a quello jakobsoniano appena osservato: essa non solo è innescata e gestita dal processo di lettura, ma è costruita da esso. Non vi è alcun piano linguistico posto a sua fondazione, ma un piano discorsivo la cui qualità ontologica, rappresentata innanzitutto dalla progressività temporale entro cui si realizza, cambia in rapporto al piano interpretativo che lo pone, in seguito cioè all'intervento dei meccanismi cognitivi che fondano la lettura: prima che il discorso entri in relazione con il lettore (e più in generale con le condizioni pragmatiche che accompagnano e che preesistono alla lettura) non sono ravvisabili nel discorso – perché non esistono e non già perché non sono riconosciuti – lacune, vuoti temporali (le analessi o prolessi narratologiche), istanze teleologiche. Riassumendo, il procedimento della narratività che costruisce la narrazione è dunque di natura transmediale, intermedia e dialogica: transmediale, in quanto dipende dalla specificità del discorso e non del mezzo con il quale il discorso è realizzato; intermedia, giacché si realizza dall'incontro tra discorso e lettore; dialogica, essendo tale incontro configurato come un'attività dialettica tra stimoli discorsivi e meccanismi di risposta, di organizzazione, di tipo cognitivo.

La nozione di dominante subisce all'interno dell'elaborazione sternberghiana un'interessante riformulazione, il cui tratto maggiormente significativo risiede nel passaggio da una natura linguistica ad una pragmatica. Di fatti, il principio posto a governare le operazioni della narratività non può essere considerato esclusivamente nella sua valenza costruttiva e limitata al materiale discorsivo, ma deve essere analizzato anzitutto in relazione al gioco dialogico tra materiale discorsivo e attualizzazione interpretativa. Perciò, intendendo tale concetto secondo l'accezione di Tynjanov di riferimento invariante dell'opera e sfruttando così l'analogia con la dicotomia tra fattori universali (suspense, curiosità e sorpresa) e fattori variabili, esposta in *Telling in Time (II)*, è possibile affermare che l'invarianza della dominante narrativa si precisa nello spazio intermedio tra discorso e lettore: il riferimento costante del genere narrativo è allora, sternberghianamente, un procedimento né discorsivo né interpretativo, bensì dialogico; un procedimento, vale a dire, che è diretto a stabilire la qualità dell'interazione tra lettore e discorso.

La narrazione, necessariamente, è quel genere di discorso che, presentando la narratività come proprio tratto differenziale e come proprio principio organizzativo, si specifica esclusivamente a partire dal punto di vista del lettore, il quale, pertanto, non trova di fronte a sé un discorso che esibisce già la propria qualità narrativa, ma crea tale qualità, costruendo, vale a dire, un discorso narrativamente. La tensione nominalistica e antirealista è qui certamente marcata: l'orizzonte ontologico (la narrazione) non fonda quello epistemologico (l'attività interpretativa) in quanto non agisce da riferimento epistemico, ma risulta da esso, segue logicamente da esso, è cioè il risultato dei fattori che guidano l'attività conoscitiva della lettura. La narrazione non si offre spontaneamente all'attività conoscitiva, ma è creata da essa. Le parole con cui Brioschi rifiutava la visione assolutistica del principio di letterarietà di Jakobson – ora opportunamente riferite alla narrazione – tornano più che mai attuali: un discorso non è narrativo, «ma lo diventa: esso ingredisce una secondaria, provvisoria esistenza; vive in una condizione di limbo, dovuta al contraddittorio intersecarsi di due condizioni necessarie ma di ordine diverso: da una parte un'esistenza linguistica (“discorsiva” direbbe Sternberg), senza la quale non sarebbe

(o sarebbe soltanto un discorso), dall'altra un'esistenza translinguistica, senza la quale non sarebbe letteratura (narrazione)».xxvii Le condizioni discorsive, vincolate alla cronologia, fondano la specificità del discorso; quelle interpretative, dipendenti dai meccanismi cognitivi, determinano la specificità narrativa del discorso in questione: è su tale contraddittoria e intermedia esistenza che si innesta la narrazione e che deve dirigersi il suo studio, le strumentazioni critiche volte a comprendere il suo funzionamento, le metodologie di analisi. Le conseguenze per la disciplina che si propone di indagare un siffatto oggetto sono pertanto duplici e vincolate ad un medesimo sfondo teoretico; da una parte, certo quella meno rilevante, ad acquisire rilevanza sono i fattori pragmatici che concorrono ed influenzano il lettore nel costruire la narrazione: la destinazione editoriale, gli elementi paratestuali, il ruolo dalla tradizione letteraria e culturale andranno valutati a partire dalla funzione di condizionamento ontologico che svolgono, e non solo in quanto fattori partecipanti complementariamente alla vita di un'opera narrativa; dall'altra, se si accetta la validità delle condizioni, discorsive e interpretative, poste da Sternberg alla base del funzionamento di tale discorso, l'indagine narrativa dovrebbe fondare la propria attività di ricerca facendo di tale interattività un suo presupposto costitutivo, in modo da dirigere le proprie strumentazioni di analisi su questo campo intermedio: tra discorso e lettore, come si è detto, o tra meccanismi cognitivi teleologicamente connotati e procedimenti discorsivi temporalmente connotati. È questa una delle direttrici di ricerca sulle quali si sono sviluppati i diversi orientamenti degli studi narratologici degli ultimi due decenni; più in direzione dei meccanismi mentali che presiedono l'attualizzazione narrativa operata nel processo di lettura, nel caso di quelle ricerche che si sono avvicinate alle scienze cognitive; più orientate alle strategie discorsive che organizzano l'interazione con il lettore nel caso di quelle esperienze critiche che hanno mantenuto un maggior legame con i vincoli della tradizione degli studi letteraria rivendicanti la centralità del testo (limitatamente alla narrativa verbale), tra le quali si può ben annoverare il percorso dello stesso Sternberg. Entrambi questi risultati a cui conduce la proposta di *Telling in Time* – è importante anche solo rilevarlo marginalmente – si situano, pur con importanti distinguo, all'interno di una medesima matrice conoscitiva, quella che si definisce con il termine, mutuato da uno dei suoi esponenti più significativi, Nelson Goodman, di costruttivismo.xxviii Sintetizzando radicalmente, la posizione teoretica di Sternberg, analogamente a quella costruttivista, ammette sul piano epistemologico una matrice irrealista, che tuttavia non si traduce, sul piano ontologico, in una concezione pluralista, contrariamente a Goodman. Rimanendo dunque sul piano epistemologico, l'attività conoscitiva non si pone ulteriormente alla dimensione oggettuale, adeguandosi ad essa nel fondare il riferimento epistemico; ma anteriormente. L'orizzonte ontologico, lo si ripete, non agisce perciò da riferimento epistemico, essendo ulteriore all'orizzonte logico o, una sua «costruzione»: la narrazione è posteriore all'intervento dell'istanza conoscitiva. È così rifiutata ogni sorta di realismo ingenuo che attribuirebbe al mondo una qualità di esistenza in-

---

xxvii Franco Brioschi, *La mappa dell'impero*, cit., p. 67.

xxviii Cfr. Nelson Goodman, *The structure of appearance*, Harvard university press, Cambridge, 1951 (*La struttura dell'apparenza*, trad. it. di Alberto Emiliani, Il Mulino, Bologna, 1985); *Idem*, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill Indianapolis, 1968 (*I linguaggi dell'arte*, introduzione e cura di Franco Brioschi, Il saggiatore, Milano, 1976); *Idem*, *Fact, Fiction and Forecast*, Harvard university press, Cambridge, 1983 (*Fatti, ipotesi, previsioni*, trad. it di Carlo Marletti, Laterza, Bari, 1985); *Idem*, *Ways of worldmaking*, Hackett, Indianapolis, 1978 (*Vedere e costruire il mondo*, trad. it di Carlo Marletti, Laterza, Bari, 1988);

dipendente da ogni influenza teoretica, di essere cioè *ready-made*, usando un'espressione cara all'autore di *Ways of Worldmaking*, pronto per essere scoperto e immediatamente disponibile all'attività conoscitiva, il cui compito sarebbe quello di sviluppare gli strumenti adatti ad adeguarsi ad esso. Senza caratterizzare più dettagliatamente questioni di una rilevanza e complessità che trascendono il contesto nel quale si sta ora discutendo, ciò che è da sottolineare in relazione alla proposta sternberghiana si riferisce alla natura «irrealista» dell'oggetto narrativo osservato in queste pagine.<sup>XXIX</sup> In una siffatta concezione risiede uno degli aspetti maggiormente qualificanti il lavoro dello studioso israeliano. La narrazione non è un'entità presente realisticamente nel mondo, ma, irrealisticamente, è il risultato di un processo teoretico: è da questa premessa che vanno concepiti, in primo luogo, i diversi fattori che concorrono alla sua esistenza, individuati nel carattere processuale e dinamico del suo esercizio, nel funzionamento dialogico, nella natura transmediale, e, parallelamente, comprese le conseguenze epistemologiche per la configurazione della disciplina di studio relativa, rilevabili nella forte valenza interdisciplinare, nella focalizzazione intermedia tra discorso e lettore, nel rifiuto di un approccio di tipo mimetico o rappresentazionale.

Giunti a questo punto conclusivo e riassunti gli esiti ontologici ed epistemologici della riflessione di *Telling in Time*, si apre pertanto la questione relativa alla qualità del rapporto tra il percorso teoretico di Meir Sternberg e la svolta cognitivista occorsa agli studi narrativi a partire dagli anni '90 che, come si è sostenuto ad inizio di questa breve introduzione, sarebbe più rimarchevole di quanto le recenti affermazioni dello stesso autore farebbero pensare.<sup>XXX</sup> Il recente bilancio tracciato da David Herman nel quale sono esposte le domande fondamentali che muovono gli studi narrativi di matrice cognitivista,<sup>XXXI</sup> offre la possibilità di considerare in maniera coincisa i punti di contatto e le linee di divergenza con la posizione sternberghiana.

Le questioni chiave della narratologia cognitivista includono: Quali processi cognitivi supportano la comprensione narrativa, consentendo i lettori, gli spettatori o gli ascoltatori di costruire le rappresentazioni mentali dei mondi evocati dalle storie? In che modo essi utilizzano i segnali specifici del *medium* nel fondare sul discorso o *sujet* una cronologia per disporre gli eventi, o sulla *fabula* la domanda cosa è accaduto, quando o in quale ordine? [...]. Come funzionano esattamente le storie in quanto strumenti per il pensiero? [...] Più radi-

---

<sup>XXIX</sup> Non è sicuramente questa la sede dove affrontare i diversi aspetti della proposta goodmaniana né di discutere le molteplici voci e posizioni sorte nel dibattito novecentesco tra realismo e irrealismo, a partire dalle implicazioni epistemologiche di tali riflessioni, dalla controversia sul rifiuto dell'analiticità, dal rapporto con il realismo scientifico, dalle conseguenze in merito alla concezione della verità.

<sup>XXX</sup> Cfr. Meir Sternberg, *Universals of narrative and their cognitivist fortunes (I)*, «Poetics Today», n. 24: 2, 2003, pp. 297-395; *Idem*, *Universals of narrative and their cognitivist fortunes (II)*, «Poetics Today», n. 24: 3, 2003, pp. 517-638. In questi due fondamentali contributi, lo studioso si propone di valutare le riletture della propria proposta narrativa compiute in direzione cognitivista e di operare un confronto verso quelle ricerche che hanno condiviso la medesima tensione cognitivista e interdisciplinare. Se da una parte le conclusioni a cui giunge Sternberg sono certamente volte ad ampliare il terreno di indagine narrativa a campi tradizionalmente non accostabili allo studio narrativo, e così a promuovere l'intersecarsi delle discipline ad orientamento cognitivista con quelle tradizionalmente letterarie, dall'altra l'autore rivendica la centralità dell'oggetto letterario nello studio narrativo, la cui incomprendibile implicherebbe a suo avviso una pericolosa tendenza riduzionistica.

<sup>XXXI</sup> Cfr. *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, David Herman (ed.), CSLI, Stanford, 2003; David Herman, *Cognitive Narratology*, in *The Living Handbook of Narratology*, Peter Hühn et al. (eds.), Hamburg University Press., Hamburg, <http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn>.

calmente, le storie forniscono sostegno alla coscienza stessa – in parte imitando attraverso la loro configurazione prospettica e temporale la natura della stessa autocoscienza? In altri termini, vi sono delle basi per affermare l'argomento più forte a questo riguardo, ovvero che la narrazione non solo rappresenta, ma che costituisce anche una base per affermare di possedere – e dunque di pensare – una mente pensante?<sup>xxxii</sup>

L'aspetto di maggior vicinanza, non esplicitato tuttavia nel passo appena riportato, tra Sternberg e la narratologia cognitivista è rappresentato in primo luogo dalla concezione dialogica e interattiva del procedimento narrativo, il cui *focus* sarebbe rilevabile tra discorso e lettore (*in-betweenness* è il termine con cui Sternberg qualifica tale esistenza), secondariamente, dalla natura transmediale del concetto di narrazione e nella parallela valenza interdisciplinare delle relative discipline di studio. È dunque nel riposizionamento ontologico dell'oggetto narrativo e nella sua caratterizzazione transmediale che deve essere valutata l'apertura più significativa dello studioso israeliano verso l'ambito cognitivo: la narrazione con Sternberg non è più concepita soltanto nella sua dimensione discorsa né è più dipendente da un'unica varietà di *medium*. Se tanto nel caso della riformulazione ontologica, quanto in quello relativo all'intermedialità (pur con importanti differenze)<sup>xxxiii</sup> l'affinità con la svolta cognitivista attribuirebbe allo studioso un ruolo anticipatore rispetto a tali argomenti, posto l'avvio della riflessione sternberghiana su tali tematiche già a metà degli anni '70, una siffatta contiguità non sarebbe argomentabile in merito all'ambito più marcatamente psicologico di tali questioni. Come si evince dalle parole di Herman, vi sono problematiche al centro dello studio della narratologia cognitiva che esulano completamente dall'orientamento di studi osservato in *Telling in Time (II)*, ma che ciononostante costituiscono un terreno di indagine fondamentale per tale esperienza critica: la domanda che riassume un intero ambito di ricerca «come funzionano esattamente le storie in quanto strumenti per il pensiero?», rappresentata infatti un esito estremamente lontano e ormai separato da quanto costituisce la proposta presentata in queste pagine.

L'accostamento tra Sternberg e gli studi narrativi cognitivisti, alla luce di queste rapide considerazioni, non vuole pertanto tradursi in una sovrapposizione. Tracciare infatti una linea diretta tra la riflessione dello studioso israeliano e lo sviluppo degli studi narrativi di orientamento cognitivista si è visto essere un'operazione tutt'altro che pacifica e certamente difficile da argomentare, soprattutto in base a due diverse ragioni. Se da un lato

---

<sup>xxxii</sup> David Herman, *Cognitive Narratology*, cit. [«Key questions for cognitive narratology include: What cognitive processes support narrative understanding, allowing readers, viewers, or listeners to construct mental models of the worlds evoked by stories? How do they use medium-specific cues to build on the basis of the discourse or *sujet* a chronology for events, or *fabula* (what happened when, or in what order?)[...]How exactly do stories function as tools for thinking)? More radically, do stories afford scaffolding for consciousness itself – in part by emulating through their temporal and perspectival configuration the nature of conscious awareness itself? In other words, are there grounds for making the strong claim that narrative not only represents what it is like for experiencing minds to live through events in storyworlds, but also constitutes a basis for having—for knowing—a mind at all»].

<sup>xxxiii</sup> Differenti concezioni in merito al carattere transmediale della narrazione sono rilevabili soprattutto nella proposta di Marie-Laure Ryan (Cfr. *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, Marie-Laure Ryan (ed.), University of Nebraska Press, Lincoln, 2004; Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington, 1991. Per un'interessante confronto tra la posizione dei due studiosi si osservi il recente Luc Herman, Bart Vervaeck, *Narrative Interest as Cultural Negotiation*, «Narrative», vol. 17, n. 1, January 2009, pp. 111-129).

non è certo questo il proposito che muove la scelta di presentare al pubblico italiano il pensiero di Sternberg né l'argomento che si è voluto illustrare in questa breve introduzione, dall'altro lo stesso studioso si è sempre difeso da una lettura della sua proposta che lo ponga in stretta continuità con gli esiti più radicali occorsi dopo il cosiddetto *cognitivism turn* della narratologia facendone così un volontario precursore. Ciò che ha mosso la volontà di presentare al pubblico italiano *Telling in Time (II)* è stata la consapevolezza di trovarsi di fronte ad una proposta di estrema rilevanza teoretica, tanto più significa se si considera sia il ruolo rivestito nel percorso degli studi narrativi negli ultimi decenni, sia la strettissima attualità delle questioni sollevate. La ricchezza e la varietà degli argomenti affrontati (e che in queste pagine si è cercato quantomeno di far risuonare) nella riflessione sternberghiana trascendono infatti i confini degli studi narrativi, dirigendosi verso quell'incontro tra teoria letteraria, teoria della comunicazione, riflessione sulle nuove forme di medialità, la cui analisi appare oggi sempre più imprescindibile per gli studi umanistici, intesi nella loro più ampia accezione, e sempre meno disponibili ad uno studio settoriale. Sono questi in estrema sintesi i cardini del pensiero di Meir Sternberg che si spera siano stati adeguatamente offerti al lettore italiano.

### Nota di traduzione

Si traducono di seguito, da Meir Sternberg, *Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity*, «Poetics Today», n. 13: 3, 1992, pp. 463-541, i paragrafi corrispondenti alle pp. 525-541. Il testo è tradotto e pubblicato con il permesso dell'editore. Tutti gli interventi fra parentesi quadre sono del traduttore.

Con questo contributo si conclude il lavoro di traduzione di *Telling in Time (II)*, cominciato nei numeri 1 e 2 di «Enthymema».

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

Meir Sternberg  
University of Tel Aviv

Traduzione di Franco Passalacqua  
Consulenza di traduzione e revisione di Massimo Sostene Zangari

### 3.2 Dalla ricognizione alla retrospezione e prospezione: le tre strategie fondamentali

In questa assoluta ed eccezionale dipendenza della funzione di ordinamento dalla forma di disordinamento temporale, la sorpresa è pressoché l'unico tra gli interessi narrativi – pressoché, ma non esattamente l'unico. Essa trova un compagno e anche un rivale nei meccanismi della curiosità o, più tecnicamente, nelle dinamiche di retrospezione. Delineiamo brevemente la loro somiglianza in quanto appartenenti alla famiglia degli interessi e delle sequenze che dipendono da lacune, e che pertanto rappresentano forze per la costruzione di ambiguità e di ipotesi.

La differenza tra «curiosità» e «sorpresa» risiede nella possibilità di percepire sin dall'inizio [*initial perceptibility*] le lacune riguardanti il mondo e, assieme a esse, il movimento verso la loro conclusione. Piuttosto che distogliere l'attenzione da un elemento antecedente mancante, la narrazione segnala, o persino mette a fuoco, la sua assenza e la conseguente perdita di coerenza: in questo modo un riconoscimento ritardato del disordinamento temporale dà luogo ad una retrospezione anticipata sul disordine, con relativa pressione verso il riordinamento. Chi ha ucciso il vecchio Karamazov? Per quale motivo Iago vittimizza Otello? Come è andata a Ulisse da quando ha lasciato Troia? I fantasmi sono reali oppure allucinazioni? Come dobbiamo muoverci tra le versioni contrastanti dei diversi narratori in *Rashomon* di Kurosawa? Per parte nostra, sapendo di non conoscere la risposta e consci del fatto che probabilmente essa non ci verrà mai comunicata, dobbiamo provvedere immediatamente a riparare la frattura apertasi nell'ordine e nella comprensibilità degli eventi come meglio possiamo in quel dato momento – mediante ricostruzioni provvisorie degli antecedenti partendo dalle loro conseguenze, del mondo narrato partendo dal discorso, della dimensione mimetica rifacendosi alla teleologia poetica – nella speranza di una progressiva chiarificazione e di una chiusura definitiva. A questo punto, dunque, la discontinuità percepita procede verso la propria continuità nella lettura, e in base ad essa continuiamo a interrogarci sul problematico passato narrativo. (Per un'analisi ed esempi in merito a tali operazioni, si vedano *The poetics of biblical narrative* e *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* ed i riferimenti anteriori).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cfr. Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, pp. 56ss. *Idem*, *The poetics of biblical narrative*, Indiana University Press, Indianapolis, 1985, pp. 283ss.

Eccetto questa opposizione di natura strategica relativa alla loro possibilità di essere percepite, l'equivalenza tra curiosità e sorpresa è completa: essa comprende tutti quei parametri discussi nella sezione 3.1 e ormai facilmente applicabili. L'equivalenza si riscontra nella ricca varietà di estensioni possibili, da un enunciato opaco fino alla trama intera di un romanzo poliziesco; nell'oggetto (vita interiore ed esteriore, singoli dettagli e interi modelli di realtà) gettato nel disordine; nella facoltà mentale chiamata in causa nel gioco retrospettivo, temporaneo o permanente che sia. Per lo stesso motivo, inoltre, laddove una lacuna relativa alla sorpresa è rivelata senza che poi sia chiusa – come per esempio nel momento in cui il detective fa vacillare un alibi apparentemente perfetto – essa si riconfigura necessariamente nella curiosità: una falsa certezza si trasforma in una ricerca di comprensione. Benché diversi, i due interessi fondamentali sono tuttavia convertibili.

Tanto nel caso della retrospesione quanto in quello del riconoscimento, il processo narrativo dipende allora, dall'inizio alla fine, dai ben definitivi cambiamenti e ritorni cronologici. Entrambe le dinamiche del raccontare e del leggere ricercano il loro innesco e mantenimento in un elemento di disturbo delle dinamiche causali, e la loro stabilizzazione in un riallineamento di queste; la ricerca di chiusura non comincia a meno che (e, letteralmente, fino a che) una frattura nell'ordine degli eventi non si renda esplicita, e non avrà fine finché questa frattura non verrà colmata in maniera soddisfacente; l'inferenza cognitiva in merito agli antecedenti presuppone un'incoerenza narrativa intorno alla quale e dalla quale poter elaborare un procedimento inferenziale; la deformazione della temporalità del mondo narrato opera in funzione dell'ambiguità, la riformulazione in funzione di un'eventuale coerenza al di qua della dimensione temporale, con nel mezzo il nostro procedere per tentativi di comprensione. In questi due processi sono, *sui generis*, analoghi.

Anche qui, tuttavia, non vi è una correlazione automatica (né tantomeno un'equazione) tra le forme e gli effetti. Per mezzo della teleologia della narrazione il differimento temporale diviene una condizione necessaria ma non sufficiente della sorpresa e della curiosità. Date le operazioni mentali all'interno e riguardo la temporalità, non è possibile generare o esperire alcuno di questi interessi se non attraverso una sequenza di eventi dispiegatasi fuori dal proprio ordine. Eppure tale dispiegamento non produce autonomamente questi interessi, dal momento che esso potrebbe interamente sorgere da altre esigenze, come ad esempio dall'omissione di questioni irrilevanti, dall'inserimento di nuovi personaggi, dalla ripresa di una delle linee dell'intreccio provvisoriamente sospesa, o dal portare lo sguardo in avanti per confondere le aspettative. Così, ogni effetto di curiosità o di sorpresa nella narrazione richiede una discontinuità temporale tra il raccontare ed il raccontato, ma ogni discontinuità temporale non implica la curiosità e la sorpresa. Tali effetti saranno generati solamente dove la forma della discontinuità procede insieme ad un senso di discontinuità, immediato o ritardato che sia – solamente dove la discontinuità riguardante ciò che è accaduto prima diventa rilevante, percepibile, funzionale in quanto tale, cioè nella misura in cui diventa cruciale, in ogni caso, per la nostra comprensione del mondo secondo le coordinate temporali.

Ciononostante, un siffatto ostacolo all'automatismo non interferisce nella localizzazione di questi due effetti principali in una categoria a sé stante, investiti di un'eccezionale forza specifica che non si trova in nessun altro effetto, nemmeno da quelli che derivano dalla processualità temporale. Tale forza è talmente esclusiva che è addirittura negata (sebbene in questa sede sia debitamente rimpiazzata con una

equivalente) al terzo tipo fondamentale di interesse narrativo, e cioè alla suspense assieme alle sue dinamiche di prospezione [*prospection*]. La previsione riguardante il tempo rimpiazza, e mette liberamente da parte, il raccontare tortuoso fuori dal tempo. È pur vero che la suspense potrebbe ugualmente sorgere da una sequenza narrativa di tipo «dopo-prima-ancora prima», attraverso la quale un narratore o un parlante anticipano un evento prossimo ad accadere: Dio preannuncia la discesa del popolo ebraico in Egitto; gli Dei dell'Olimpo riuniti in assemblea decidono il ritorno di Ulisse ad Itaca; Fielding avverte che Tom Jones si impiccherà; Dostoevskij inserisce di soppiatto nell'introduzione un riferimento anticipatore del delitto dell'anziano Karamazov; Muriel Sparks prevede il tradimento di Miss Brodie da parte di qualche membro del suo circolo di conoscenze. Tuttavia queste esplicite premonizioni, in quanto forme di disordinamento, sono non più necessarie che sufficienti per la suspense.

Non sono sufficienti, dato che elementi diversi possono essere anticipati per diverse finalità, anche per il totale dissolvimento della suspense: così si spiegano gli sguardi verso l'aldilà, con i quali alcune narrazioni inseriscono un contrappunto agli sviluppi della trama ancora in corso, oppure di congedare un personaggio, o ancora di concludere un'intera linea evolutiva dell'intreccio. Inoltre, si consideri il motivo per cui Trollope ci promette che Eleonora non sposerà il terribile Slope (nel capitolo XV de *Le Torri di Barchester*), una rassicurazione fornita anticipatamente da un romanziere piuttosto fedele alla cronologia temporale, poiché avverso, per motivi ideologici, alla torsione dell'andamento temporale, all'occultamento delle informazioni, ai segreti. Ma egli attraverso questa connessione non opera forse un'anticipazione, esattamente per le stesse ragioni (tra le altre, la chiarezza espositiva, l'orientamento sul presente narrativo, l'atteggiamento di saturazione comunicativa) che altrove determinano in lui quell'andamento temporale rettilineo che parte dall'esposizione e attraverso la complicazione giunge alla risoluzione? E proprio come le forme della cronologia rettilinea e delle anacronie anticipatrici si riferiscono nel contesto alla medesima teleologia, così entrambe le forme si riferiscono a teleologie differenti, inclusi gli effetti, di massima o di minima intensità, di suspense. Dalla sospensione nell'esposizione delle questioni future alla risoluzione della loro incertezza: l'anticipazione del futuro narrativo può operare in entrambi i modi, ed in altri ancora.

Neppure le anticipazioni esplicite sono essenziali alla suspense, poiché il futuro si oppone al passato (l'aspetto principale degli altri due interessi) nel suo essere naturalmente opaco. Per indirizzare l'attenzione (o per sviare oppure ancora per reindirizzare) verso il passato narrativo, già concluso nel momento della narrazione, occorre inserire delle lacune e deformarlo fuori dalla sequenza temporale. Ma per ottenere lo stesso risultato relativamente al futuro – i cui territori sono aperti o occultati da in ogni tipo di definizione (ontologica/epistemologica), i cui lontani segreti non sono nemmeno sorti, i cui conflitti devono ancora chiarirsi – non è necessario fare alcunché se non seguire lo sviluppo narrativo nella sua propria sequenza. Qui l'interazione tra le diverse dimensioni temporali, caso unico in tutti e tre gli interessi narrativi, non richiede altro che la discrepanza «incorporata» tra ciò che è accaduto in base alle informazioni in nostro possesso e ciò che accadrà o potrebbe accadere nello svolgimento ancora oscuro. E qualcosa potrebbe sempre accadere, fino all'ultima parola (se non addirittura oltre), dato che, mentre la vita va sempre avanti, nella realtà come nella *fiction* c'è sempre spazio per cambiamenti, colpi di fortuna, inconvenienti improvvisi, seguiti ed eventualità di ogni tipo. A causa della pressione che questi ultimi esercitano, la narrazione diviene doppiamente orientata alla fine, perseguendo sempre il futuro cronologico ed insieme

quello testuale, e, al contempo, facendosi guidare dalla teleologia mimetica ed anche da quella artistica. (E contro la loro pressione, in realtà, nemmeno la certezza più forte o il finale più definitivo potrà davvero mettere una fine alla nostra tendenza ad interrogarci su quanto accadrà dopo, cosa che gli scrittori di romanzi seriali hanno sempre saputo e che Conan Doyle ha scoperto quando il suo pubblico rifiutò di accettare la fine di Sherlock Holmes). Così, mentre la sorpresa e la curiosità nascono da una prematura rivelazione del passato prodotto tramite un artificio, l'effetto di suspense dipende unicamente, tra tutte le possibili variazioni negli ordinamenti, cronologici o anacronici, dallo sviluppo legato al tempo verso il futuro, che è proprio della logica stessa della narrativa, simile a quella del reale. Si deciderà Amleto ad agire? Tom Jones finirà per impiccarsi? Raskolnikov cederà al bisogno di confessare? Emma Bovary si rovinerà? Isabel Archer imparerà la lezione? Troverà pace Joe Christmas? Dowell acquisirà consapevolezza di sé? I Ramsays visiteranno il faro? Charles Smithson troverà la donna del tenente francese? Vincerà l'amore? Il detective risolverà il caso? La vittoria andrà all'eroe o al cattivo? Ad un individuo o a tutta la società?

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi all'infinito, specialmente se si tiene conto che tutti questi scenari contrapposti trovano la propria espressione e il proprio aspetto equivalente in una serie limitata di questioni che sorgono passo dopo passo lungo il processo di lettura fino ad arrivare alle più sottili micro-sequenze. (Che cosa faranno, diranno, penseranno più avanti i personaggi?) E come nel caso della sorpresa e della curiosità, soltanto in misura maggiore, questa equivalenza tra le unità di suspense mantiene la propria validità in qualunque narrazione minima e in qualunque definizione: un evento formato da un unico enunciato, vale a dire, è per natura pieno di molteplici conseguenze, ed è pieno anche di episodi antecedenti, ugualmente (e nella lettura, estendibili) a quelli di una catena (di eventi). Persino un'asserzione formalmente descrittiva potrebbe abilitare correttamente la narrativa, e addirittura qualificarsi come narrazione, una volta che è stata *transformata* nell'asse appropriato e nel movimento corretto. (Per questi casi di proiezione, basta immaginare un elisabettiano udire «La regina è morta», oppure noi stessi se dovessimo sentire il comandante dell'aereo sul quale ci troviamo dire «i motori sono in stallo». Varianti maggiormente sofisticate potrebbero essere le brevissime descrizioni o le metonimie per rappresentare un'azione, oppure la parte finale degli «epiteti prolettici» nell'arte letteraria e il «momento pregnante» di Lessing nell'arte pittorica;<sup>2</sup> o ancora l'«ekphrasis» utilizzata nelle arti intermediali come previsione dell'intreccio nell'allusione tra parola e immagine).<sup>3</sup> Qualunque sia il loro livello o la loro varietà, tutte queste lacune orientate al futuro potrebbero, e la maggior parte di loro lo sono effettivamente, di aprirsi e chiudersi in armonia con il tempo. Ciò spiega inoltre, se confrontate con quelle orientate al passato, la loro elevata frequenza: esse sono le più diffuse nei racconti e le più universali tra tutti gli universali narrativi, in quanto richiedono e rivelano una minore manipolazione da parte del narratore mentre producono identiche esigenze nel lettore e la medesima energia nel procedimento narrativo. Di conseguenza non è tanto il gioco tra le ipotesi riguardanti il futuro che richiede una manipolazione temporale, ma è, al contrario, la sua neutralizzazione o minimizzazione. Per quale altro motivo Trollope rompe la sua amata regola della cronologia? La frattura avviene sotto la pressione di un'anticipazione fatta artificialmente attraverso la delimitazione degli esiti possibili delle vicende, limiti che la narrazione di

---

<sup>2</sup> Meir Sternberg, *Ordering the unordered: time, space, and descriptive coherence*, «Yale French Studies», n. 61, 1981, pp. 60-88; *Idem*, *The poetics of biblical narrative*, cit., pp. 321-364.

<sup>3</sup> Tamar Yacobi, *Pictorial Models in Verbal Texts*, «Poetics Today», n. 16: 4, 1995, pp. 599-649.

Trollope, per natura, sarebbe portata a valicare: il romanziere deve far pendere l'ago della bilancia in direzione della speranza per l'eroina in modo da contrastare la possibilità che il lettore diriga l'attenzione su scenari concorrenti. Ciò non fa altro che rendere esplicito e rigoroso il contrasto con gli altri due interessi. La decronologizzazione è una condizione necessaria nella curiosità e nella sorpresa per attivare il gioco temporale tra mondo e discorso, ma solo opzionale per quanto riguarda la suspense; per la sua risoluzione, invece, curiosità e sorpresa esigono una configurazione di tipo cronologico, mentre la suspense una configurazione decronologizzata: è qui che la strategia della suspense differisce dalla sorpresa e dalla curiosità e dove le dinamiche di prospezione si diversificano da quelle di riconoscimento e di retrospiezione.

Tutti e tre rimangono alleati nella teoria così come infinitamente mescolabili nella pratica. Essi inoltre esauriscono le possibilità strategiche di comunicare l'azione relativamente a ciò che condividono, ovvero riguardo al naturale dispiegamento «dall'inizio alla fine» degli eventi diretti ad un futuro più o meno ambiguo e alla disposizione ad una ambigua rivelazione del racconto: la preminenza del primo di questi aspetti produce l'effetto di suspense, la superiorità del secondo genera la curiosità e la sorpresa, quella di entrambi determina un molteplici e multi direzionale intrecciamento di informazioni, di inferenze e di interessi. In quanto costituiscono un insieme coerente di fattori, questi coprono tutte le operazioni che distinguono la narrazione, qualsiasi sia il mezzo di espressione, da ogni altra forma discorsiva. Queste operazioni comprendono i parametri precedentemente osservati e che sono facilmente estendibili: elementi della storia, grandezze, strategie, schemi, attività, capacità, ruoli, effetti, motivazioni ed esperienze di diversa tipologia – emotive, formali, percettive, cognitive – tutti implicanti o assimilati all'interazione delle dimensioni temporali tra mondo e discorso.

#### 4. Una teoria funzionale della narrazione: fondamenti, poteri, implicazioni

##### 4.1 La ridefinizione della narratività e della narrazione

Se si assume il significato teoretico appena delineato, i nostri tre termini discorsivi producono una definizione del campo narrativo che sembrerebbe in grado di catturare sia la sua immensa varietà, sia la nostra conoscenza intuitiva della sua unità come nessun'altra definizione è stata mai capace di fare. Definisco così la narratività come il gioco della suspense, della curiosità e della sorpresa tra il tempo rappresentato ed il tempo comunicato (in qualsiasi combinazione, con qualsiasi mezzo ed in qualsiasi forma, implicita o esplicita, sia espresso). Mantenendo la medesima prospettiva funzionalista, definisco la narrazione come il discorso dove tale gioco predomina: la narratività dunque si eleva da ruolo secondario e probabilmente marginale (intesa, ad esempio, come forza temporale governata dalla funzione descrittiva di configurazione dello spazio che coesiste sempre con essa)<sup>4</sup> al ruolo di principio regolatore, primo tra le priorità della correlazione raccontare/leggere.

Per la narratività dunque, non è necessario che il discorso rappresenti, lungo la sua superficie, un'azione (o qualsiasi forma mimetica equivalente), e ancor meno un'azione ben formata; e neppure è necessario che la teoria spenda ulteriori energie nell'impossibile, e anche fuorviato, compito di specificare l'azione rappresentata basandosi sul numero minimo o sul contenuto o sulle connessioni delle unità del mondo

---

<sup>4</sup> Cfr. Meir Sternberg, *Ordering the unordered: time, space, and descriptive coherence*, cit. *Idem, Deictic Sequence: World, Language and Convention*, in Gisa Rauh, *Essays on Deixis*, Narr, Tübingen, 1983, pp. 277-316.

implicate – eventi, cambiamenti, cause, agenti – per non parlare delle unità testuali. Piuttosto, il gioco della suspense, della curiosità e della sorpresa, una volta avviato, comporta e al contempo dimostra la nostra attività di (ri)costruzione del discorso fornito [given] in una rappresentazione «azionale» appropriata alla narratività (intesa come una forza tra le altre) o alla narrazione (intesa come fattore dominante). Più semplicemente, in un qualche modo, tale effetto ricerca o determina oppure inventa una causa che si abbinano ad esso – come quando, travolti dalla sorpresa, chiudiamo o leggiamo una favola attorcigliata [twisted] nell'urlo «Andato!»). Difatti, affinché qualsiasi effetto narrativo «abbia effetto» (ad esempio, nel caso della sorpresa, cogliere alla sprovvista un ignaro lettore) occorre che sia già stata trovata un'adeguata causa narrativa, sotto qualsiasi forma, e che successivamente vi siano al massimo dei piccoli aggiustamenti. In che altro modo potrebbe sorgere un effetto narrativo, se non attraverso la narrativizzazione dei materiali discorsivi disponibili, nello stato in cui si trovano? Al di là di questo elemento costante, il resto è solo una questione di valutazioni empiriche. Lungo la più ampia gamma di variazioni, autoriali o interpretative, nella pratica, il Principio di Proteo mantiene la propria validità: le dinamiche comunicative si collegano a quelle realistiche; la fine definitiva (dal punto di vista del narratore) o la reazione immediata (dal punto di vista del lettore) si congiunge in una forma di mediazione; il ruolo contestuale si connette con la superficie testuale; tutti fattori, questi, del gioco relativo all'essenziale interazione tra le dimensioni temporali.

È qui, pertanto, che batte il cuore della narrazione – differenziandosi sia dal discorso non rappresentazionale sia dalla rappresentazione di oggetti in un discorso descrittivo, con i loro (eventuali) livelli temporali che si estendono soprattutto lungo gli assi comunicativi. Ed è là dove batte il cuore della narrazione, che dovrebbe concentrarsi lo studio della narrazione e, più in generale, la teoria della narrazione trovare il proprio centro di orientamento ed il proprio punto di partenza, entrambe concepite come imprese ben definite. Solo un tale fondamento consente uno sviluppo significativo che passi dallo studio delle costanti di genere alle variabili che entrano in gioco nella produzione del testo narrativo, oppure nella costruzione di specificità testuali per un determinato sottogenere, mezzo, forma artistica, cultura, scrittore. Non potrebbe certo esserci errore maggiore della consueta pratica di affrontare lo studio della narrazione nella sua testualità separandola dalla narrazione nella sua narratività (o, cosa che equivale a questo genere di errore, mettendo tra parentesi entrambe). Il motivo si riferisce al fatto che anche i componenti e gli schematismi testuali che il testo narrativo condivide con quelli non narrativi o con le forme discorsive in senso più esteso, quali sono, ad esempio, gli elementi spaziali, il punto di vista, il linguaggio, i temi, l'ideologia, i meccanismi non temporali di ordinamento, ed infine lo stesso tempo della comunicazione, assumono un significato ed una forma peculiare se vengono attivati e posti sotto il controllo delle dinamiche della narrazione.

Il potere di innescare (e dunque, anche, di sintetizzare) la dimensione extra-narrativa all'interno e attraverso le dinamiche di presentazione è stato illustrato in precedenza; mi sia ora concesso di considerare nel dettaglio il modo in cui le dinamiche degli eventi operano e cooperano in direzione di uno speciale effetto narrativizzante. Lo spazio narrato, ad esempio, sarà così dispiegato non in relazione ai disegni del solo narratore, come se si trattasse di una scrittura descrittiva, ma anche attraverso i movimenti dei personaggi, come nel caso dei cambiamenti di scena basati sugli eroi erranti dall'*Odissea* fino all'*Ulisse*; il suo aspetto potrebbe persino cambiare sotto la pressione dell'azione, probabilmente per influenzare a sua volta l'azione stessa, come avviene quando la casa di

Njall va in fiamme e, con essa, l'equilibrio della società islandese. Lo stesso meccanismo si esercita sullo speciale potere di evoluzione dei personaggi per mezzo della logica del loro proprio sviluppo (pieno di suspense), così come quello (intrigante e/o sorprendente) della rivelazione temporale ad opera di colui che rappresenta: se (è vero che) i personaggi e la caratterizzazione di tipo statico sono la proprietà comune di tutte le forme mimetiche, e la caratterizzazione di tipo dinamico dei personaggi statici è una ulteriore e specifica risorsa delle forme mimetiche temporali, allora i personaggi dinamici sono esclusivi delle sole *mimesis* narrative, insieme ad ogni altro componente proprio della realtà in movimento [*world-in-motion*]. Allo stesso modo, anche il punto di vista narrativo potrebbe cambiare non solo il proprio ancoraggio da un'istanza depositaria del punto di vista all'altra nel bel mezzo del (dis)corso [*in mid-discourse*] – una libertà ugualmente disponibile, voglio dire, nel trattato filosofico – ma cambierebbe anche la stessa prospettiva sul mondo, poiché l'istanza vecchia guadagna nuove visioni nel bel mezzo della attività di osservazione [*in mid-reflection*]: lo scrutante Strether di fronte ai misteri dell'Europa, o il narrante Dowell sottoposto agli imprevisti de *Il buon soldato*. Qui, ancora, il linguaggio è interamente esposto alla prova dei fattori instabili della realtà; l'ordinamento scalare è soggetto alla rottura della gradazione che lo ha costituito, il tema alle crisi e ai conflitti esistenziali tra coloro che lo veicolano; ogni schema di equivalenza (ad esempio, Odisseo = Agamennone, la pensione Vauquer ≠ alta società) è soggetta alle vicissitudini che possono capitare a elementi che in certo momento sono equivalenti, cambiamenti di fortuna (e così, di schema) compresi; in definitiva, tutte le sequenze testuali devono riferirsi alle incertezze costruite, *sui generis*, all'interno del futuro cronologico.

In breve, i diversi elementi o assi appena citati come esempio (benché siano troppo spesso concepiti come proprietà specifiche della narrazione e del suo studio) appartengono al discorso in generale; tuttavia, nessuna teoria generale del discorso (ad esempio, quella orientata sulla lettura, quella semiotica, quella ideologica) sarà in grado di catturare autonomamente il loro comportamento all'interno della nostra tipologia di discorso, non più di quanto saprà fare una narratologia inconsapevole della narratività e ostile ad essa. Quegli elementi, che intrinsecamente possono essere qualsiasi cosa, purché non specifica e ancor meno energetica, diventano tali in mezzo alle linee del movimento. La ragione è che i denominatori comuni conducono questi fattori a differenti vite (in quanto doppie) sotto la legge della narrazione, la quale in maniera peculiare sovrappone lo sviluppo progressivo del tempo mimetico al procedimento di rivelazione proprio del tempo comunicativo; in questo modo qualsiasi elemento deve passare sia attraverso il processo dell'accadere, sia attraverso quello del raccontare e del leggere – dunque attraverso le dinamiche della sorpresa, della curiosità e della suspense. Il loro gioco tra le dimensioni temporali può da solo opporsi a ciò che ho definito «atomismo», cioè a quella posizione di principio relativa al modo in cui la sequenza narrativa tiene uniti i suoi molteplici livelli, trame, componenti, dispositivi, proprio come, allo stesso modo, tale gioco può da solo contrastare, poste le medesime basi teleologiche, il «riduzionismo», ovvero quella concezione che sostiene l'irriducibilità della narrazione alla cooperazione e coerenza di tali molteplici livelli, trame, componenti lungo il processo narrativo.

Questo è il motivo per cui non è possibile fare a meno della cronologia, presupposta da tutte e tre le dinamiche dell'interesse narrativo, anche solo come dimensione manipolabile degli avvenimenti (e di conseguenza, se intesa nella migliore concezione noi possibile, come loro ricostruzione). E questa è anche la ragione per la quale considero così importante riportare a galla queste tre dinamiche trascurate o, quando va bene,

marginalizzate o trattate con disprezzo, attraverso la loro definizione ed il loro raggruppamento in termini di operazioni basilari di costruzione di senso. Non che abbia una predilezione particolare nei confronti delle etichette, se non come abbreviazioni maneggevoli che si accordano ragionevolmente tanto all'uso ordinario quanto all'esperienza, ma tuttavia vorrei insistere sulla specificità, sull'inclusività e sull'universalità delle strategie così etichettate:<sup>5</sup> ricognizione, retrospezione, prospezione. La sorpresa, che sia di intensità modesta o forte, che abbia un'estensione locale o che abbracci l'intero intreccio, che si riferisca all'azione o ai vari livelli dell'opera, è un sintomo di una falsa comprensione della narrazione e di una richiesta ritardata di un riallineamento dei livelli temporali; il sorgere della curiosità segnala che il passato è stato deformato in configurazioni alternative; la suspense ci getta nell'opacità del futuro. Benché diversi per capacità di penetrazione, tutti e tre gli effetti implicano la costruzioni di ipotesi alternative, mediante le quali riempire i vuoti aperti dalla sequenza narrativa relativamente agli eventi del mondo o a qualsiasi cosa sia unita loro attraverso motivi naturali o artistici, cosa che, nella narrazione, corrisponde ad ogni possibile elemento.

Così definite, le tre dinamiche danno risalto sia all'unità del campo narrativo sia alla sua varietà in mezzo a tale unità, e non solo per il fatto che sono, nella pratica, interconnesse. Presi assieme, esse sono trasversali rispetto a tutti i fattori variabili relativi all'attività interpretativa, alla competenza, alla comunità e alla validità interpretative. Qualunque sia la (in)comprensione che un lettore ha di una sequenza narrativa – qualsiasi lacuna e chiusura trovi, valuti, manchi di cogliere, o inventi – egli non potrebbe andare avanti senza riportarla a qualche piano teleologico della sequenza. Questo fattore comune nella varietà, e che è anche una ben definita varietà, fornisce supporto ai piani teleologici implicati e rivela nuovamente il loro potere esplicativo: quanto più chiuso è l'insieme delle opzioni nella teoria, tanto più esso è aperto nella pratica alla diversità interpretativa (e anche autoriale) all'interno dei limiti propri del genere. Alla luce di queste considerazioni, è corretto sostenere che il principio narrativo è trasversale a questioni oggi dibattute intensamente – e che molto spesso sono ritenute proprie di un approccio militante che si oppone ai presupposti autentici della teoria della narrazione – come ad esempio la presunta soggettività della lettura, la sua indecidibilità, la valenza politica o la sua dipendenza dalla cultura. Dal mio punto di vista, tuttavia, qualunque sia l'esito di questi dibattiti, essi sono irrilevanti: infatti, le stesse linee di divisione che essi vorrebbero specificare e moltiplicare sono a favore, e non contro, la legge della narrazione. In questo luogo lettori diversi fanno (oppure combinano) scelte diverse all'interno di una serie strettamente limitata di opzioni; e una volta che è stata fatta una scelta, anche solo per essere ribadita in una fase successiva, seguirà il significato appropriato e la relativa risposta. Ad esempio, le discontinuità nascoste che suscitano la curiosità di un lettore – spingendo la sua attenzione indietro verso il passato narrativo e preparandolo al futuro del testo, in attesa della sua chiusura – potrebbero allo stesso

---

<sup>5</sup> La dimensione psicologica di tali meccanismi, come teorizzato in *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, è stata in realtà dimostrata sin da allora: così si spiegano gli esperimenti effettuati da Brewer e Lichtenstein (Cfr. William Brewer – Edward Lichtenstein, *Stories Are to Entertain: A Structural-Affect Theory of Stories*, «Journal of Pragmatics», n. 6, 1982, pp. 473-483, specialmente pp. 480ss.). Un sostegno questo certo ben accolto, ma non realmente inaspettato, dato che la teoria della narrazione si è sviluppata in primo luogo lungo linee cognitive o altrimenti empiriche – il furore narratologico contro il formalismo, a prescindere dalla matrice proppiana o šklovskijana. Ci sono dunque buone ragioni per credere che ulteriori prove realizzate direttamente sul senso generale della narrazione e della narratività, come definito in queste pagine in rapporto ai meccanismi temporali, potrebbero anche fornire risultati positivi: tanto più se affrontate in un'ottica interdisciplinare.

modo sfuggire a tal punto all'attenzione di un altro lettore da generare un intreccio di sorpresa. In maniera simile, quando la sequenza narrativa disattorciglia [*untwist*] sé stessa, la risoluzione (relativa alle cause, ai personaggi, all'immagine del mondo, al giudizio sull'opera) che il primo lettore attendeva, corrisponde alla svolta che il secondo non si aspettava e probabilmente non desiderava. (Così si spiega la disparità nel principale interesse narrativo, e dunque nell'esperienza complessiva di lettura, tra coloro che indovinano il fidanzamento segreto in *Emma* e coloro che mancano di prevederlo prima della sua esposizione finale). Entrambe le letture mostrano di esser specificatamente narrative; come invece un lettore decida tra loro, posto che davvero decida, rimane certamente un compito fuori dal terreno della stessa teoria della narrazione. Come avviene per i lettori, così avviene con le letture, specialmente se si considera il cambiamento nel bilanciamento dell'interesse tra la «prima» e la «seconda» lettura – tutto a vantaggio dell'effetto ritardato di suspense, che diventa più acuto nello svolgimento dalla «paradossale» conoscenza anticipata sia degli sviluppi che delle rivelazioni.

Da un altro lato ancora, le nostre tre dinamiche stabiliscono una somiglianza di famiglia tra brividi apparentemente «bassi» e interessi «elevati». Dato che la creazione del mondo [*world-making*] e la creazione del discorso [*discourse making*] operano sotto un flusso di molteplici condizioni, almeno duplici, niente separa il gioco dell'ambiguità, come ad esempio quella relativa a ciò che accade o a ciò che è accaduto o accadrà nella storia, dalla (ri)costruzione del personaggio, della società, della prospettiva o ancora del modello di realtà che si narra. Come si fa allora a tracciare una linea che differenzi le tipologie degli effetti e delle risposte – affettive invece che semantiche o cognitive, intuitive invece che ideologiche o retoriche – se tutte queste tipologie sono sottoposte ai medesimi duplici processi dal momento iniziale alla risoluzione? Uno shock di riconoscimento fatto scattare dalla narrazione rimane uno shock di riconoscimento, non importa se si riferisce all'emergere del lato meno interessante di un modello simbolico, all'inasprirsi del *post hoc*, all'interno di una retrospettiva, in un *propter hoc*, al rovesciamento di un mondo noioso in un mondo fantastico, alla dimostrazione che un'azione di un passato lontano non ha in realtà avuto luogo oppure non è scaturita dalle motivazioni che si erano supposte, alla dichiarazione di inattendibilità di un narratore attendibile, ad un enunciato semplice che rivela di essere stato il travestimento di un discorso indiretto o, infine, ad una somiglianza tra personaggi presentati in contrasto: tutto dipende dal nostro riconoscimento della lacuna che precedentemente avevamo considerato un fatto acquisito e dalla nostra conseguente (re)azione a questo cambio di valutazione. La stessa dinamica si verifica con il senso di stupore riguardo gli antecedenti o con la suspense relativa agli sviluppi che seguono.

Tutto ciò porta a dimostrare che i fattori universali del genere narrativo stimolano e uniscono variabili di ogni categoria immaginabile, in modo da rendere la narrazione una tipologia discorsiva in grado di combinare il potere del singolo con la flessibilità del singolo (un singolare/peculiare potere con una singolare/peculiare flessibilità). Individuato tale principio, abbiamo ora una grande necessità di ricerche dettagliate riguardo alle modalità e ai motivi mediante i quali gli elementi universali del genere narrativo interagiscono con ogni altro elemento nella pratica narrativa: testi, autori, periodi, canoni, sottogeneri, media, pubblico, competenze e strutture socioculturali. Oltre alla nuova luce portata su ognuno di questi oggetti di studio intesi singolarmente e concepiti come fattori di interazione tra narritività e testualità, queste analisi promettono di approfondire le nostre conoscenze in merito alle operazioni del principio stesso, alle sue sincronie e diacronie, alle sue estensioni e ai suoi limiti. Tali analisi costituirebbero

anche il miglior argomento per valutare la relazione biunivoca tra poetica ed ermeneutica, tra teoria e storia, tra testo e contesto, tra narrazioni e altre forze o generi, tra letterario ed extra-letterario, tra rappresentazione verbale e non verbale: tutte coppie la cui distinzione artificiale non ha giovato molto a entrambi i lati, tanto meno alla narratologia. Nel contempo, dimostrare i vantaggi di uno studio sui principi della narrazione in quanto tale – e parallelamente, gli svantaggi causati dalla sua assenza – potrebbe anche fare meditare sulla strana alleanza sorta contro la narratologia e tuttavia formatasi in gran parte per colpe proprie (gli attacchi al «formalismo» come nemico della vita concepita ideologicamente e socialmente, dell'arte dell'ambiguità, della creazione di senso, dei collegamenti interdiscorsivi e interdisciplinari, o della critica di orientamento pratico [*practical criticism*] ne sono una dimostrazione). Un caso di ricerca condotta in questa direzione, che considera il sistema narrativo nel livello più elevato e più inclusivo possibile, e che mostra massimo grado di interdipendenza possibile con una cultura rivoluzionaria, può essere osservato nel mio *Poetics of Biblical Narrative: Ideological, Literature and the Drama of Reading*.<sup>6</sup>

#### 4.2 Alcune ulteriori conseguenze

E così siamo giunti al punto più significativo e complesso relativo alla questione dell'unità e della varietà, il nodo forma/funzione. Quanto ho argomentato finora, teoreticamente e empiricamente, con riferimenti impliciti ad un *corpus* di lavori precedenti, si concentra proprio in questo punto. Il nostro trio composto dalla suspense/curiosità/sorpresa costituisce una triplice e fondamentale funzione della narrazione, in quanto processo sia rivelato che sviluppato all'interno di un piano temporale e quindi come fattori super-regolatori [*arch-regulators*] delle forme di ordinamento, disordinamento e riordinamento. Qualunque siano le apparenze del contrario, tutti i ruoli e gli effetti operanti nella narrazione sono in realtà raggruppati sotto di essi oppure condivisi dal discorso (componenti, generi, arti, media) fuori dal duplice procedimento della temporalità. Nel primo caso, dove questi ruoli diversi si riferiscono al mondo in movimento [*world-in-motion*], essi sono, è ovvio, propriamente narrativi; e solamente ciò, come è stato sostenuto, pone loro tanto più immediatamente e inevitabilmente in dipendenza dalle tre fondamentali dinamiche narrative, in quanto variazioni o specificazioni di qualche tipo o come segni di una qualche modalità comunicativa. Anche nel secondo caso, tuttavia, come sottolineato in precedenza, questi ruoli interdiscorsivi e non distintivi (riguardanti, ad esempio, il linguaggio, il punto di vista, la spazialità, o l'ordine non temporale degli eventi) potrebbero essere sempre dinamicizzati, e così narrativizzati, mediante l'assimilazione alle forze regolative. Un medesimo elemento non distintivo diviene distintivo nel momento in cui la curiosità, la sorpresa e la suspense cominciano ad esercitare una pressione sulla sua intelligibilità e/o a dipendere dalle sue implicazioni, spesso ambigue, relative alla progressione dell'intreccio: dipendendo ad esempio dal significato assegnato da un personaggio a qualche parola chiave, dall'autorevolezza di un resoconto in relazione al suo grado di soggettività o oggettività, dal cambiamento dell'istanza depositaria del punto di vista, dalla forza di un'analogia, dalla dialettica interna ad una tematica, dal tempismo e dalle implicazioni di una descrizione, completa con le torsioni e i cambiamenti alle quali tutte queste lacune si prestano in vista di una (possibile) chiusura. Tutto ciò che i tre

<sup>6</sup> Meir Sternberg, *The poetics of biblical narrative*, cit.

fondamentali principi regolatori non raggruppano in sé in modo naturale è facilmente raggruppabile all'interno del processo narrativo.

Se quanto sostenuto è vero, diverse sono le conseguenze positive che – e ho espressamente posto l'accento su quelle più forti – puntano verso una ridefinizione della teoria della narrazione. Mi sia consentito brevemente, rimanendo sempre in relazione ai nostri più immediati obiettivi, di affrontare quelle conseguenze che si riferiscono al nesso forma/funzione sia all'interno che all'esterno della cronologia.

Come prima conseguenza di questo percorso di ridefinizione della narrazione, non è possibile individuare una sequenza narrativa senza che vi sia al contempo un interesse narrativo che azioni e diriga il nostro movimento (completo di tutte le operazioni di produzione di senso) lungo il discorso. E' piuttosto ovvio questo, ma è anche tautologico? Tanto meglio se lo fosse, considerato quanto spesso la concezione opposta sia stata assunta fin da Aristotele, in particolare relativamente alla questione del raccontare cronologicamente (o, per ragioni in parte diverse, in relazione della moderna «assenza di intreccio»). La questione da porsi, dunque, non è mai *se* si manifesti o meno l'interesse narrativo, bensì quale di essi emerga, in che modo, con quale ampiezza, e anche dove si concentra o si diversifica, dove aumenta o diminuisce, dove viene soddisfatto o disatteso, e infine, perché.

In questo modo è possibile affermare che l'intreccio semplice di uno testo storiografico o di Trollope oppure di Lawrence o ancora di Aristotele o la fiaba popolare di Propp o gli aneddoti dei parlanti di Harlem di Labov, o infine il genere *western* favoriscono la suspense. Fielding o Jane Austen, la sorpresa; i racconti polizieschi, la curiosità; Dostoevskij o Henry James, l'interazione più ricca possibile tra queste tre dinamiche. Anche un singolo genere, autore, testo (ecc.) potrebbe applicare la strategia preferita lungo tutti i livelli dell'opera narrativa o potrebbe distinguere i livelli attraverso specifiche strategie riferite ad ognuno. Gli intrecci di sorpresa di Fielding, per esempio, presentano un'estensione che va da un singolo enunciato a un episodio, per finire a quella di un romanzo intero, allo stesso modo in cui i racconti misteriosi creano la curiosità e la narrazione di suspense manipola gli alti e bassi della tensione in vista della resa dei conti finale; l'ultimo Henry James mira più o meno alla stessa omologia (ad esempio, attraverso la specificazione ritardata dei referenti), sebbene preposta alla combinazione di questi interessi; la *Bibbia*, invece, combina tali interessi con una differenza di grado, sicché la sua grandiosa cronologia manipola la suspense mentre le unità che la compongono fanno lo stesso con la sorpresa e la curiosità. Quanto avviene con la varietà dell'interesse tra dominanza e distribuzione, privilegio e pluralità, accade ugualmente con il suo concentrarsi sul mondo narrato: sulle relazioni esterne, interne, interpersonali o interculturali, sull'ontologia, sull'epistemologia, sull'essere, sul divenire, etc., tutte riconducibili a diverse combinazioni di strategie e anche di tematiche. (Occorre solo confrontare il trattamento del dramma psicologico in Trollope, Austen, James e Proust). Il medesimo procedimento rimane valido per altri importanti fattori trasversali [*crosscuts*] osservati, appartenenti sia all'integrazione dei livelli non temporali con il processo narrativo (verbali, spaziali, tematici, prospettici e anche indipendentemente lineari), sia alle variazioni tra impatti affettivi e impatti cognitivi. Non importa quanto siano varie e significative le scelte, esse si riferiscono sempre ai fattori specifici, piuttosto che a quelli universali, dell'interesse generato nel raccontare.

Allo stesso modo, qualsiasi appello in favore della torsione dell'interesse narrativo dimostra sempre di essere un ricorso più o meno specifico a modelli, classificazioni e interessi privilegiati (ad esempio, la sorpresa in Aristotele, la curiosità nei campioni

dell'esposizione ritardata e piena di lacune), mai invece si esplicita nelle vesti di un argomento di principio contro il raccontare cronologicamente, e tanto più nella forma di un argomento contro qualche modello attorcigliato di interesse. E lo stesso vale, certamente, nel caso contrario: si ricordi come il partito opposto (Gibbon, Trollope, Graves o Labov) possa andare oltre i suoi stessi principi nel sostenere «i piaceri più elevati della cronologia», con il suo movimento ordinato dalla causa all'effetto. Essendo queste sequenze determinate funzionalmente, anche il consiglio più valido per la scelta di una di esse non implica alcun rifiuto di principio delle altre due, e ancor meno consente che altrove si manifesti un loro rifiuto categoriale. Ciò non esclude affatto la possibilità di operare confronti e di effettuare giudizi di valore, ma piuttosto dispone loro nel luogo appropriato. Alcune domande potrebbero spiegare meglio quanto illustrato, in maniera generale, nel precedente paragrafo: che cosa, data la loro comune avversione nei confronti dell'aspettativa narrativa, differenzia i finali a sorpresa di Fielding da quelli di O. Henry? Da dove proviene l'insostenibile suspense in Dostoevskij, impossibile da creare ugualmente (anche se non desiderata affatto) da altre modalità di anticipazione del futuro? Perché, nel mezzo di una retrospezione piena di ambiguità sul passato, la curiosità in un racconto poliziesco dovrebbe ridursi diventando un gioco intellettuale di chiusura, mentre invece in James si intensifica per attivare tutte le nostre facoltà? Come dovremmo noi descrivere e spiegare le variazioni nell'interesse tra intrecci legati e frammentari, tra cronologia e crono-logia, tra materiale originale e rielaborate, tra storia e *fiction*, tra commedia e tragedia, tra discorso schietto e parodico, tra «prima» e «seconda» lettura, tra narratività forte e debole oppure visuale e verbale? Tali domande, dunque, opporrebbero testi e metodi in base a qualche presupposto ben individuato nell'esperienza comunicativa, e non in base a qualche schematismo a priori riguardante ordinamenti suddivisi in «buoni» o «negativi» e in devianti o iconici. Solo dove i fini rimangono costanti – non solo compatibili e neppure se intesi solamente quali membri della medesima famiglia, come avviene nel caso del nostro trio universale – ha senso confrontare e valutare i mezzi.

Come seconda conseguenza della ridefinizione narrativa, la regola appena illustrata assume una forza addirittura maggiore, poiché gli stessi mezzi di ordinamento sono trasversali rispetto ai modelli dell'esperienza di lettura. Si ricordi come le dinamiche di sorpresa e di curiosità sfruttino il medesimo repertorio di forme di discontinuità temporale per generare effetti diversi, sempre in conformità con la possibilità iniziale di percepire le lacune; ugualmente, benché in misura minore, si comporta la suspense, anche se diverge dalle altre due dinamiche a causa del suo orientamento verso qualche forma di contingenza futura. Una dimostrazione di questa apparentemente mal assortita collaborazione (argomento che rappresenta un altro duro colpo per la tassonomia) è il fatto che una singola strategia di torsione potrebbe operare tanto all'interno di ognuna di tali dinamiche quanto in tutte tre.

Di conseguenza, un'anticipazione esplicita, come quando Fielding minaccia la forca per Tom Jones, possiede il potere di evocare la suspense – oppure, dove è più attendibile, il potere di modulare una genuina suspense in una suspense di tipo ritardatario «Che cosa accadrà?» in «Come accadrà» – e questo è solitamente considerato il suo ruolo specifico. Per quale motivo una narrazione dovrebbe anticipare il tempo, ci si potrebbe chiedere, se non per proiettare in avanti la nostra attenzione? D'altra parte la predizione divina della punizione di Abimelech a proposito della vicenda di Sarah nel capitolo ventesimo della *Genesi* («Ecco stai per morire a causa della donna che tu hai presa; essa appartiene a suo marito») genera un effetto di sorpresa anticipando un

crimine a danno della matriarca mentre niente di simile, limitatamente alla nostra conoscenza, è stato commesso e ancor meno con intenzioni criminali. Con un abile cambiamento di direzione, il riferimento anticipato all'effetto («stai per morire») ci spinge indietro alla ricerca della causa («la donna [...] che tu hai presa»): il futuro inatteso fa scattare un passato non spiegato. Ancora, la forma per eccellenza di ordinamento dopo-prima-ancora prima, vale a dire il salto *in medias res*, opera per stimolare e mantenere la curiosità sugli avvenimenti antecedenti che sono stati saltati. In altri contesti ancora, la strategia della previsione potrebbe essere al servizio direttamente di tutte e tre le dinamiche oppure, per questo motivo, non soddisfare nello specifico nessuna delle tre, come quando il narratore, *en passant*, chiude un occhio sulle conseguenze («Negli anni seguenti, egli direbbe così e così»): un'anticipazione a lunga distanza in funzione di una lunga prospettiva. Lo stesso comportamento multifunzionali e multidirezionale si manifesta nelle forme di retrospezione. Già in Omero e nella *Bibbia*, troviamo un trattamento del passato narrativo pieno di lacune operanti non, o non solo, per la curiosità o per la sorpresa (relative, ad esempio, alla figura eroica di Ulisse), ma anche per la suspense (riguardanti le sue opportunità di vittoria, dipendenti per lo più dal suo eroismo): proprio come aumenta la nostra impazienza in merito all'esito delle vicende di un racconto, a sua volta accresce il bisogno di ricevere informazioni e di formulare ipotesi relative a tali vicende in vista della loro risoluzione. Pertanto il Principio di Proteo opera in entrambi i modi: non esiste nulla di simile ad una connessione automatica tra le forme e l'aspetto principale, tra il riferimento e il senso della (dis)organizzazione temporale. All'interno dell'economia narrativa, la divisione del lavoro non implica la divisione del capitale di lavoro [*working capital*] dai mezzi di produzione, ma proprio il contrario, ovvero la condivisione delle risorse.

Limitatamente al fatto che le risorse sono divise tra le tre strategie secondo una modalità di principio, è possibile affermare, ecco la terza conseguenza, che tale modalità si applica solamente alle condizioni e alle opzioni operative di base. La suspense è la meno condizionata delle tre, e pertanto la più ricca di alternative dato che opera rivolta ad una direzione temporale che è opaca (aperta, lacunosa, indeterminata) per natura: il futuro, che rende oscuri la risoluzione del conflitto, i cambiamenti dei personaggi, i dilemmi personali, coinvolgimenti impersonali, l'altalenarsi nella scelta tra le ideologie o qualsiasi altro entità che si sviluppa nel nostro mondo. Scenari alternativi relativi al futuro, «speranza» e «paura» incluse, potrebbero tuttavia sorgere sia nelle disposizioni degli eventi più rettilinee sia in quelle più tortuose – sempre a patto che l'uno non debba solamente avanzare temporalmente e l'altro non solamente preoccuparsi di anticipare il tempo, ma anche dirigere la nostra attenzione verso qualche svelamento anticipato. Delle due opposte organizzazioni, in realtà, è quella rettilinea che intensifica maggiormente l'interesse. Tanto più è radicale la torsione creata tramite un'anticipazione prematura, quanto più moderata è l'ambiguità, e con essa la suspense, riguardo al futuro. Una volta che lo svelamento diventa una conclusione scontata, come quando Trollope ci rassicura su Eleanor, la suspense intermedia diviene di tipo puramente ritardatario – trasformando la nostra incertezza del «cosa» in incertezza sul «come» – mentre invece una perfetta cronologia combina il senso di ambiguità con il manifestarsi ritardato delle conclusioni. Così gli scrittori, al fine di coordinare la suspense con i loro differenti interessi e con le loro concezioni poetiche generali, si muovono liberamente all'interno di uno spettro di diverse possibilità.

Con la sorpresa e la curiosità, dall'altro lato, il bisogno di un andamento tortuoso nel raccontare dipende dal loro orientamento rivolto al passato, che è sempre aperto fin dal

momento in cui compare per il trattamento. Affinché questi due effetti sorgano, il discorso deve rendere ambiguo, attraverso una torsione (ad esempio lasciando che il passato narrativo sia presentato in maniera erronea per la sorpresa o mostrato solo a metà per la curiosità), ciò che altrimenti dovrebbe disambiguare immediatamente e ciò che molto spesso disambiguerà, presto o tardi, attraverso una distorsione [*untwisting*] retrospettiva. Non potendo raccontare nel tempo dovuto, le due strategie rimangono libere di oscillare tra gli estremi disordinati (ad esempio, guardando indietro e procedendo in avanti) fino a che ognuna di esse afferma le dinamiche appropriate di ambiguità riguardo agli antecedenti.

In breve, benché sia aperta a tutte le varietà di interesse narrativo, la decronologizzazione dell'intreccio non è né necessaria né sufficiente a generare la suspense, mentre è necessaria ma non sufficiente per la curiosità e la sorpresa. Se si considera la nebbia che avvolge le operazioni della temporalità narrativa, diviene di estrema importanza stabilire queste distinzioni chiave e individuare i loro presupposti di fondo. E se suona pedante questa formulazione in termini logici, non è un problema. Non vi sono alternative, credo, in grado di catturare, nemmeno lontanamente, la sfuggente teleo-logia della narrazione quando è in opera in maniera altrettanto efficace.

Passando alla quarta considerazione, affermiamo che, poiché questo trio soddisfa interamente le operazioni specifiche della narrazione – i fattori universali della relazione raccontare/leggere uniti alle loro molteplici temporalità – tutti gli altri effetti apparentemente riservati alla (buona) narrazione o sono fattori particolari oppure sono false caratteristiche. Abbiamo già discusso abbastanza a lungo sui fattori particolari della narrazione, e abbiamo avuto qualche esempio in merito a quanto largamente essi variano all'interno dei limiti strategici evidenziati, sia relativamente all'oggetto (dis)ordinato lungo la sequenza narrativa, sia in base alle nostre facoltà mentali chiamate in gioco, oppure alla combinazione dei mezzi con i fini, o ancora, in relazione alla stessa terminologia impiegata per entrambi. Il nostro compito è ora rivolto alle false caratteristiche, con le quali mi riferisco a quelle rivendicazioni relative alle operazioni della temporalità narrativa che mostrano di essere false in quanto sono riduzionistiche: troppo inclusive o troppo restrittive, o entrambe. Perché tali richieste sono state formulate (ad esempio a proposito degli incipit *in medias res*, della defamiliarizzazione, dello spazialismo, del senso o del punto di vista) e sono state largamente accettate? Cosa dimostra la loro falsità? A cosa essi appartengono veramente? E come si relazionano con le vere forze della narritività e della narrazione? A tali questioni arriveremo più avanti.

## Opere di Meir Sternberg: bibliografia completa

- con Perry Menachem, *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*, «Hasifrut», n. 1, 1968, pp. 262-293; nonostante il titolo sia in lingua inglese, l'articolo è stato scritto e pubblicato in ebraico; una versione riveduta e tradotta in inglese è stata inserita nel VI capitolo («Gaps, Ambiguity, and the Reading Process») di *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*, Indiana University Press, Indianapolis, 1985; riedito in «Poetics Today», n. 7: 2, 1986, pp. 275-322.
- *The Compositional Principles of Faulkner's Light in August and the Poetics of the Modern Novel*, «Hasifrut», n. 2, 1970, pp. 498-537.
- *Elements of Tragedy and the Concept of Plot in Tragedy: On the Methodology of Constituting a Generic Whole*, «Hasifrut», n. 4: 1, 1973, pp. 23-69.
- *Delicate Balance in the Story of the Rape of Dinah: Biblical Narrative and the Rhetoric of the Narrative*, «Hasifrut», n. 4: 2, 1973, pp. 193-231; riedito in lingua inglese in *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*, Indiana University Press, Indianapolis, 1985, pp. 441-481.
- *What Is Exposition? An Essay in Temporal Delimitation*, in John Halperin (ed.) *The Theory of the Novel: New Essays*, Oxford University Press, New York, 1974, pp. 25-70; riedito in Susana Onega and José Angel García Landa (eds.), *Narratology: An Introduction*, Longman, London, 1996, pp. 103-114.
- *Temporal Ordering, Modes of Expository Distribution, and Three Models of Rhetorical Control in the Narrative Text*, «PTL», n. 1, 1976, pp. 295-316.
- *The Structure of Repetition in Biblical Narrative: Strategies of Informational Redundancy*, «Hasifrut», n. 25, pp. 109-150; riedito in lingua inglese in *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*, Indiana University Press, Indianapolis, 1985, pp. 365-440.
- *Expository Modes and Temporal Ordering in Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1978.
- *Between the Truth and the Whole Truth in Biblical Narrative: The Rendering of Inner Life by Telescoped Inside View and Interior Monologue*, «Hasifrut», n. 29, 1979, pp. 110-146.
- *Polylingualism as reality and translation as mimesis*, «Poetics today», n. 2: 4, 1981, pp. 221-239.
- *Ordering the unordered: Time, Space, and Descriptive Coherence*, «Yale French Studies», n. 61, 1981, pp. 60-88.
- *Proteus in quotation-land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse*, «Poetics Today», n. 3: 2, 1982, pp. 107-156.
- *Point of View and the Indirections of Direct Speech*, «Language and Style», n. 15: 2, 1982, pp. 67-117.
- *Deictic Sequence: World, Language and Convention*, in Gisa Rauh (ed.), *Essays on Deixis*, State University Press, Tübingen, 1983, pp. 277-316.
- *Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence*, in Joseph Strelka (ed.), *Literary Criticism and Philosophy*, Pennsylvania State University Press, 1983, pp.145-188.
- *The Bible's Art of Persuasion: Ideology, Rhetoric, and Poetics in Saul's Fall*, «Hebrew Union College annual», n. 54, 1983, pp. 45-82; riedito in Paul R. House (ed.),

- Beyond from Criticism. Essays in Old Testament Criticism*, Broadman Press, Nashville, 1992, pp. 234-271.
- *Language, World, and Perspective in Biblical Art: Free Indirect Discourse and Modes of Covert Penetration*, «Hasifrut», n. 32, 1983, pp. 88-131.
  - *Knight Meets Dragon in the James Bond Saga: Realism and Reality Models*, «Style», n. 17: 2, 1983, pp. 142-180.
  - *Spatiotemporal Art and the Other Henry James: The Case of «The Tragic Muse»*, «Poetics Today», n. 5: 4, 1984, pp. 775-830.
  - *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*, Indiana University Press, Indianapolis, 1985.
  - *The World from the Addressee's Viewpoint: Reception as Representation, Dialogue as Monologue*, «Style», n. 20, 1986, pp. 295-318.
  - *Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory*, «Poetics Today», n. 11: 4, 1990, pp. 901-948.
  - *Time and reader*, in Ellen Spolsky (ed.), *The uses of adversity: failure and accommodation in reader response*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1990, pp. 49-89.
  - *Time and Space in Biblical (Hi)story Telling: The Grand Chronology*, in Regina Schwartz (ed.), *The Book and the Text: The Bible and Literary Theory*, Blackwell, Oxford, 1990, pp. 81-145.
  - *How indirect discourse means*, in Roger D. Sell (ed.), *Literary Pragmatics*, Routledge, London, 1990, pp. 62-93.
  - *Double Cave, Double Talk: The Indirections of Biblical Dialogue*, in Jason P. Rosenblatt and Joseph C. Sitterson (eds.), *Not in Heaven: Coherence and Complexity in Biblical Narrative*, Indiana University Press, Bloomington, 1991, pp. 28-57.
  - *Telling in Time II: Chronology, Teleology, Narrativity*, «Poetics Today», n. 13: 3, 1992, pp. 463-541.
  - *Biblical Poetics and Sexual Politics: From Reading to Counterreading*, «Journal of Biblical Literature», n. 111, 1992, pp. 463-88.
  - *Hebrews between Cultures: Group Portraits and National Literature*, Indiana University Press, Bloomington, 1998.
  - *The Laokoon Today: Interart Relations, Modern Projects and Projections*, «Poetics Today», n. 20: 2, 1999, pp. 291-379.
  - con Brian McHale, *Introduction: Poetics of Avant-Garde Poetries*, «Poetics Today», n. 20: 4, 1999, pp. 545-547.
  - *Factives and Perspectives: Making Sense of Presupposition as Exemplary Inference*, «Poetics Today», n. 22: 1, 2001, pp. 129-244.
  - *How Narrativity Makes a Difference*, «Narrative», n. 9, 2001, pp. 115-122.
  - *Universals of narrative and their cognitivist fortunes (I)*, «Poetics Today», n. 24: 2, 2003, pp. 297-395.
  - *Universals of narrative and their cognitivist fortunes (II)*, «Poetics Today», n. 24: 3, 2003, pp. 517-638.
  - *Self-Consciousness as a Narrative Feature and Form: Tellers vs. Informants in Generic Design*, in James Phelan and Peter Rabinowitz (eds.), *A companion to narrative theory*, Blackwell, Oxford, 2005, pp. 232-252.
  - *Telling in Time (III): Chronology, Estrangement, and Stories of Literary History*, «Poetics Today», n. 27: 1, 2006, pp. 125-235.
  - *Omniscience in Narrative Construction: Old Challenges and New*, «Poetics Today», n. 28: 4, 2007, pp. 683-794.

- *If-Plots: Narrativity and the Law-Code*, in John Pier and José Ángel García Landa (eds.), *Theorizing Narrativity*, Mouton de Gruyter, Berlin, 2008, pp. 29-108.
- *How (Not) to Advance toward the Narrative Mind*, in Geert Brône and Jeroen Vandaele (eds.), *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*, Mouton de Gruyter, Berlin, 2009, pp. 455-532.