

Comparatismi I 2016

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/2016477>

**Nello stomaco dell'inghiottone.
Saggio sull'intreccio del racconto, dall'acronia al ridispiegarsi
della temporalità**

Stefano Ballerio

Abstract • Il rapporto tra intreccio e temporalità del racconto è un problema teorico complesso, che teorie diverse hanno variamente illuminato. L'articolo discute alcune di queste teorie e riflette su questo problema rileggendo alcune pagine di Roberto Bolaño, John Fardell, Alice Munro e David Foster Wallace, per insistere infine sulla necessità di ridispiegare compiutamente quella temporalità.

Parole chiave • Intreccio; Tempo narrativo; Roberto Bolaño; Alice Munro; David Foster Wallace

Abstract • The relation between plot and narrative temporality is a complicated theoretical issue, that diverse theories have variously illuminated. The article discusses some of these theories and analyzes the issue by reflecting on texts by Roberto Bolaño, John Fardell, Alice Munro, and David Foster Wallace, and it finally insists on the necessity of fully unfolding that temporality.

Keywords • Plot; Narrative time; Roberto Bolaño; Alice Munro; David Foster Wallace

Ledizioni 

Nello stomaco dell'inghiottone.

Saggio sull'intreccio del racconto, dall'acronia al ridispiegarsi della temporalità

Stefano Ballerio

I. Mostri senza tempo

Il piccolo Louis e sua sorella Sarah sono in giro per il bosco, lei in bicicletta e lui in monopattino, quando un inghiottone dei boschi irrompe sul sentiero, inghiotte Louis e scappa. Decisa a salvare il fratello, Sarah si lancia all'inseguimento del mostro. Lo ha quasi raggiunto, quando uno gnammete alato scende in picchiata, si pappa l'inghiottone e vola via sul mare. Sarah prontamente adatta la sua bicicletta alla navigazione, montando eliche e galleggianti, e insegue lo gnammete che vola verso il suo nido su un pinnacolo roccioso – e lo raggiunge, ma un acchiappone marino si mangia lo gnammete tutto intero e nuota via. Sarah lo insegue, poi insegue lo slurpante spinato che lo divora e infine insegue lo zompone dai denti a sciabola che ingurgita lo slurpante. Mentre lo zompone, ultimo mostro, dorme nella sua tana, Sarah entra nelle sue fauci e raggiunge il suo stomaco, dove trova lo slurpante... Mostro dopo mostro, Sarah raggiunge il fratello che la attendeva nello stomaco dell'inghiottone. Allora libera la rana singhiozzina, che aveva raccolto nel bosco prima di inseguire l'inghiottone, e la rana provoca una catena di mostruosi rutti e singulti, che portano all'espulsione successiva di tutti i mostri, l'uno dall'altro, e infine di Louis e Sarah. Ma ora i mostri sono affamati e guardano Sarah leccandosi i baffi: tocca quindi a Louis metterli in fuga con la sua ira per salvare a sua volta la sorella e riprendere con lei, finalmente, la strada di casa.

Con mia figlia, che ha cinque anni, non ho mai discusso di quanto questo racconto illustrato di John Fardell – *The Day Louis Got Eaten* –¹ si presti a esemplificare certe osservazioni di Viktor Šklovskij sulle strutture e i procedimenti costruttivi della novella – ad anello, a gradini, per parallelismi –, ma la serie di ripetizioni e simmetrie che l'intreccio di Fardell dispiega per i suoi lettori non può non richiamare certe pagine di *Teoria della prosa*:² la ripetizione della sequenza di inghiottimento e inseguimento, il cammino a ritroso di Sarah dentro i mostri, dall'ultimo al primo, e la conseguente, chiastica espulsione dell'uno dall'altro, fino al doppio rovesciamento delle parti nel finale, con Louis che terrorizza i mostri e salva Sarah, sembrano ideati apposta per mostrare anche a una lettrice di quattro anni – *lettrice* per interposta persona – che cosa intendesse Šklovskij quando insisteva sui procedimenti costruttivi e sosteneva che gli intrecci narrativi rispondessero non a esigenze di verosimiglianza, ma a leggi proprie, interne in quanto erano specifiche della letteratura, di cui fondavano pertanto la parziale autonomia, e in quanto descrivevano relazioni tra parti o aspetti del testo, sebbene sullo sfondo di modi della sua ricezione quale era

¹ John Fardell, *The Day Louis Got Eaten*, Londra, Andersen Press, 2011. Il libro è stato pubblicato anche in italiano dal Castoro, nella traduzione di Caterina Cartolano, nel 2012.

² Viktor Šklovskij, *Teoria della prosa* [1925], trad. di Cesare de Michelis e Renzo Oliva, Torino, Einaudi, 1976. In particolare, cfr. *Il legame tra i procedimenti di composizione dell'intreccio e i procedimenti generali dello stile e La struttura della novella e del romanzo*.

innanzitutto, in anni di avanguardia e di rivoluzione, lo straniamento. Šklovskij delinea un'idea di intreccio come forma definita dalle relazioni tra i motivi che compongono il racconto e ciò che ora vorrei rilevare è che queste relazioni, sebbene informino l'intreccio dei testi narrativi, non significano la temporalità della storia raccontata. Il rovesciamento delle parti nel finale, con Louis che terrorizza i mostri, non ha un significato temporale. Nelle pagine di Šklovskij richiamate, l'intreccio è pensato come forma emergente da procedimenti che organizzano il materiale linguistico – simmetria o serialità, nel caso di Fardell, che si colgono osservando il testo dispiegato –, non come modo di significare la temporalità della storia raccontata. La temporalità, nel suo discorso, torna sul versante della lettura: nel rallentamento generato da alcuni dei procedimenti descritti e di nuovo nello straniamento come fuoriuscita dal tempo dell'abitudine, o ancora, se restiamo al racconto di Fardell, nella dinamica di aspettativa, conferma e riso che deriva da una serie di inghiottimenti.

Passiamo ora a Roman Jakobson: nelle formulazioni teoriche di *Poesia della grammatica e grammatica della poesia* e di *Linguistica e poetica*, come nelle sue letture di testi poetici – si pensi al saggio su *Les chats* di Charles Baudelaire, con Claude Lévi-Strauss –, Jakobson insiste sulla rilevanza, per il significato del testo letterario, dell'organizzazione delle entità linguistiche che lo compongono e questa insistenza allo stesso tempo richiama Šklovskij e procede oltre il suo discorso e verso lo strutturalismo: per la continuità agisce il rilievo costante di parallelismi e simmetrie; oltre il formalismo, e verso lo strutturalismo, porta invece la tensione, al di là dello sviluppo sintagmatico del testo, verso il paradigma soggiacente.³ Nella costituzione del paradigma testuale si coglie infatti ciò che contraddistingue i modelli analitici strutturalisti, compreso quello jakobsoniano.⁴ Lo chiariva, per esempio, Roland Barthes, dove scriveva che lo strutturalismo poteva essere inteso come «un'attività» e quindi come «successione regolata di un certo numero di operazioni mentali»⁵ fondate sulle dicotomie saussuriane di significante e significato, sincronia e diacronia e paradigma e sintagma. Il testo, termine di questa attività analitica, è assunto come oggetto di linguaggio, colto come rete di rapporti e infine ritagliato in elementi che quindi sono coordinati in un paradigma: «riserva, il più possibile limitata, di oggetti (di unità) da cui si

³ Cfr. Roman Jakobson, *Poesia della grammatica e grammatica della poesia* [1968], trad. di Luca Fontana, in Id., *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 339-352; Id., *Linguistica e poetica* [1958], in Id., *Saggi di linguistica generale*, trad. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 181-218; e Roman Jakobson e Claude Lévi-Strauss, “*Les chats*” di Charles Baudelaire [1962], trad. di Caterina Graziadei, in Jakobson, *Poetica e poesia*, cit., pp. 149-169. In *Poesia della grammatica e grammatica della poesia*, in particolare, Jakobson scrive che una «descrizione imparziale, attenta, esauriente e completa della selezione, distribuzione e relazione reciproca delle diverse classi morfologiche e costruzioni sintattiche in una data poesia» farà emergere l'organizzazione del testo (p. 345) – i suoi «effetti poetici» e la sua «carica semantica» (*ibidem*) – in modi che sorprenderanno lo stesso analista.

⁴ Sui limiti del metodo di Jakobson in particolare, cfr. Giovanni Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, in part. pp. 111-118; e Jonathan Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism Linguistics and the Study of Literature* [1975], London, Routledge, 1989, pp. 55-74. Bottioli inoltre distingue tra un più semplicistico strutturalismo *grammaticale* o *grammaticale-tassonomico*, quale potrebbe essere quello di Jakobson, e un più profondo strutturalismo *trasformativo*, esemplificato dal Barthes dei saggi raciniani (cfr. Bottioli, *op. cit.*, pp. 124-125).

⁵ Roland Barthes, *L'attività strutturalista* [1963], in Id., *Saggi critici*, trad. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1966, pp. 245-250: 246.

chiama fuori [...] l'oggetto o l'unità che si vuole dotare di un senso attuale».⁶ Quando infatti torniamo a leggere il testo nella sequenza sintagmatica originaria dei suoi elementi, esso risulta più intelligibile – un *simulacro*, dice Barthes – per la sopraggiunta emergenza delle relazioni funzionali che lo strutturano. Così procedono lo stesso Barthes su Racine⁷ e ancora Lévi-Strauss nella sua analisi del mito di Edipo.⁸

I modelli analitici strutturalisti «mettono in discussione l'ovvietà lineare del testo» – scrive quindi Giovanni Bottirolì – e ne accrescono la complessità e il «dinamismo» proprio in quanto ne articolano la dimensione paradigmatica. «Finché viene percepito soltanto sull'asse sintagmatico, un testo rimane orientato in un'unica direzione – somiglia alla freccia del tempo, è irreversibile».⁹ Lo spostamento sull'asse paradigmatico consente di cogliere nuove relazioni funzionali, ma inevitabilmente, e come forse è implicito già nell'analogia proposta da Bottirolì, oscura la temporalità del racconto, la cui durata e la cui direzione sono legate anche allo svolgimento sintagmatico del testo. Pensare il testo nella sua dimensione paradigmatica significa pensarlo dispiegato in sincronia. La durata e la direzione si perdono e con esse si perde la temporalità.

A chiarirlo, di nuovo, sono gli stessi teorici dello strutturalismo: «Adottando la nostra concezione – scrive Lévi-Strauss nelle sue riflessioni sulla proppiana *Morfologia della fiaba* – l'ordine di successione cronologica è riassorbito in una struttura a matrice atemporale».¹⁰ E Barthes, nella sua *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, riprende questo passo di Lévi-Strauss e aggiunge:

L'analisi attuale tende in effetti a “decronologicizzare” il contenuto narrativo e a “relogificarlo” [...]. O più esattamente – è questo almeno il nostro augurio – l'impegno è di giungere a dare una descrizione strutturale dell'illusione cronologica: spetta alla logica narrativa rendere conto del tempo narrativo. [...] la temporalità è solo una classe strutturale del racconto (del discorso), proprio come nella lingua, il tempo esiste solo sotto forma di sistema; dal punto di vista del racconto, quello che noi chiamiamo tempo non esiste o almeno non esiste che in modo funzionale, come elemento d'un sistema semiotico: il tempo non appartiene al discorso propriamente detto, ma al referente. [...] il “vero” tempo è una illusione referenziale “realistica”.¹¹

Per rendere conto della temporalità del racconto, evidentemente, dovremo ricorrere ad altre teorie.¹² Per cominciare, però, non sembrava superfluo ricordare, con formalisti e

⁶ Ivi, p. 248.

⁷ Cfr. Roland Barthes, *L'uomo raciniano* [1963], in Id., *Saggi critici*, cit., pp. 113-196.

⁸ Cfr. Claude Lévi-Strauss, *La struttura dei miti* [1955], in Id., *Antropologia strutturale*, trad. di Paolo Caruso, Milano, il Saggiatore, 1998, pp. 231-261. Cfr. ancora Bottirolì, *op. cit.*, pp. 130-141; e Culler, *op. cit.*, pp. 40-54 sul metodo di Lévi-Strauss.

⁹ Bottirolì, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, *La struttura e la forma. Riflessioni su un'opera di Vladimir Ja. Propp* [1960], in Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba* [1928], con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore, trad. e cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi, 1966, pp. 163-199: 192.

¹¹ Roland Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti* [1966], in Roland Barthes et al., *L'analisi del racconto*, trad. di Luigi Del Grosso Destrieri e Paolo Fabbri, Milano, Bompiani, 1969, pp. 5-46: 23-24.

¹² Paul Ricoeur coglie questa tendenza a logicizzare e decronologicizzare il racconto anche nella «semiotica narrativa» di Vladimir Propp, Claude Bremond e Algirdas Julien Greimas, ma sostiene che tra ciò che egli chiama «intelligenza narrativa» e la razionalità acronica di queste teorie si possa

strutturalisti, che lo studio delle relazioni tra le parti della storia, che certo sono configurate nell'intreccio, può illuminare anche altro che quella temporalità. L'intreccio non è solo temporalità.

2. Verso la fine e retrospettivamente

It was the whole twist of consequence that dismayed her—it seemed fantastical, but dull. Also insulting, like some sort of joke or inept warning, trying to get its hooks into her. For where, on the list of things she planned to achieve in her life, was there any mention of her being responsible for the existence on earth of a person named Omar? Ignoring her mother, she wrote, “You must not ask, it is forbidden for us to know—” She paused, chewing her pencil, then finished off with a chill of satisfaction, “—what fate has in store for me, or for you—”¹³

«The whole twist of consequence»: Edith ha appena appreso che Johanna si è sposata con Ken Boudreau e che dal matrimonio è nato un bambino di nome Omar. La notizia la sorprende, perché l'amore tra Johanna e Ken era stato una sua invenzione, o uno scherzo che lei e Sabitha, la figlia di Ken, avevano pensato di giocare a Johanna, scrivendole una falsa lettera a nome di Ken e alterando la loro successiva corrispondenza. Ma le loro trame si sono realizzate imprevedibilmente, sorprendentemente – accade, nelle storie di Alice Munro, che il riconoscimento si unisca allo sconcerto –, e la chiusa oraziana, scritta da Edith stessa che traduce e in altro senso dall'autrice, sancisce l'imprevedibilità delle cose umane e la colpevolezza, sebbene questa volta Edith riesca a farla franca, di chi cerca di determinarne preventivamente il corso. Davanti a lei si spalanca un avvenire reso alla sua indeterminatezza, ignaro della «list of things», e lo stesso passato – ed è il punto che ci riporta alla questione dell'intreccio – si rivela a posteriori come ugualmente indeterminato: Edith e Sabitha, che pensavano di dirigere il corso degli eventi, non hanno mai diretto nulla. Ciò che è accaduto è accaduto sempre imprevedibilmente e soltanto ora, retrospettivamente, Edith ne diventa consapevole.

comunque cogliere «una filiazione indiretta». Trattando di Greimas, in particolare, Ricoeur osserva che «[l]a resistenza dell'elemento diacronico entro un modello di stile essenzialmente acronico [...] sembra essere l'indizio di una più fondamentale resistenza, *la resistenza della temporalità narrativa rispetto alla semplice cronologia*» (Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. II *La configurazione nel racconto di finzione* [1984], trad. di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book, 1999, p. 83). Mi sembra difficile estendere le osservazioni di Ricoeur agli altri modelli strutturalisti richiamati sopra. Ad ogni modo, sulla narratologia strutturalista e su Ricoeur torneremo nel seguito: non tutte le riflessioni strutturaliste, e formaliste, sul racconto ne annullano la temporalità.

¹³ Alice Munro, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, in Ead., *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, London, Vintage, 2001, ebook, poss. 36-877: 870-877. Riporto qui la traduzione italiana: «Era solo l'intrigo delle conseguenze a lasciarla sconcertata: le pareva irreali e al tempo stesso insignificanti. Dove mai, infatti, sulla lista delle mete che si era posta nella vita, si faceva menzione del suo essere responsabile dell'esistenza terrena di una persona di nome Omar? / Ignorando sua madre, scrisse: “Non domandare, a noi non è dato sapere...” / Si fermò, mordicchiando la matita; poi concluse un pensiero con un brivido di soddisfazione: “...che cosa il destino abbia in serbo per me, che cosa per te...”» (Alice Munro, *Nemico, amico, amante...*, in Ead., *Nemico, amico, amante...*, trad. di Susanna Basso, Torino, Einaudi, 2003, pp. 3-53: 53).

La fine illumina la storia retrospettivamente e sul suo potere di determinazione retroattiva del significato del racconto insistono numerose teorie dell'intreccio. Peter Brooks, richiamandosi al saggio di Walter Benjamin sul narratore,¹⁴ scrive che «soltanto la fine può determinare il significato conclusivo» di una frase o di un racconto¹⁵ e che pertanto l'*anticipazione della retrospezione* che guida la nostra lettura di racconti è forse il modo principale della determinazione del loro significato.¹⁶ Ne deriva quindi – ed è un altro elemento ricorrente nelle teorie dell'intreccio – l'idea di una spinta verso la fine, o di una propulsione: «Le trame non sono [...] solo strutture ordinatrici – scrive Brooks –, sono anche intenzionali, tese a una meta precisa e animate da spinte propulsive».¹⁷ Secondo Brooks, questa propulsione deriva dall'inconscio, o quanto meno può essere messa in relazione con l'idea freudiana di un desiderio di morte, che tenderebbe a raggiungere la fine compiendo un percorso variamente complicato.

Secondo Frank Kermode, invece, non meno rilevante è il modello dell'Apocalisse, che determinerà a posteriori il senso degli eventi che saranno stati: «il tempo si organizza in funzione della fine, una durata che dà significato all'intervallo fra il *tick* e il *tock*, perché umanamente non vogliamo che quello tra il *tick* della nascita e il *tock* della morte sia un intervallo indeterminato».¹⁸ A variare, tra narrativa di genere e racconto più accentuatamente letterario, sarà ancora la misura dello scostamento del percorso dai modelli più lineari o consueti, non il fatto che il percorso si compia e che la fine, che realizza il compimento, determini il senso di ciò che l'ha preceduta.

Anche Gérard Genette, nel suo saggio su *Verosimiglianza e motivazione*, che offre una visione dell'intreccio di matrice strutturalista e tuttavia protesa a rendere conto dello sviluppo temporale del racconto senza annullarlo nella dimensione paradigmatica, riconosce alla fine il potere di determinare retroattivamente il racconto. Genette, che in certo modo riprende sull'intreccio la morfologia proppiana, rifiuta l'idea che ogni evento della storia, in un racconto, determini secondo verosimiglianza gli eventi che lo seguiranno.¹⁹ Al contrario, dovremmo riconoscere che la logica della finzione narrativa è paradossalmente rovesciata: l'autore conduce gli eventi all'esito che egli ha preventivamente stabilito. La fine, «*lieu essentiel de l'arbitraire*» nell'immanenza del racconto,²⁰ è l'unità narrativa che determina tutte le altre e che non è determinata da nessuna, sorta di motore immobile che di nuovo, anche se per attrazione e non, come in Brooks, per propulsione, imprime alla storia il suo movimento e ne decide il senso.

¹⁴ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* [1936], in Id., *Angelus Novus*, trad. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-274.

¹⁵ Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* [1984], trad. di Daniela Fink, Torino, Einaudi, 1995, p. 24. Si noti che *trama* è la parola con cui la traduttrice ha reso l'inglese *plot*, al quale in italiano, nella matassa terminologica che caratterizza questo campo semantico, può corrispondere anche *intreccio*.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 25.

¹⁷ *Ivi*, pp. 12-13.

¹⁸ Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* [1966], trad. di Giorgio Montefoschi e Roberta Zuppet, Firenze, Sansoni, 2004, p. 52.

¹⁹ La critica genettiana dell'idea di verosimiglianza, naturalmente, è più vicina a quella del Barthes dell'*Effetto di reale*, di *Critica e verità* o dei *Miti d'oggi*, che non a quella di Šklovskij.

²⁰ Gérard Genette, *Vraisemblance et motivation*, «Communications», vol. 1, n. 11, 1968, pp. 5-21: 18; trad. mia.

E infine Jonathan Culler, discutendo della *Logica del racconto* di Bremond,²¹ riafferma l'importanza di una visione teleologica. Criticando la visione proppiana dell'intreccio, nella quale l'azione narrativa era pensata in ordine alle sue conseguenze e dunque a posteriori, come *funzione*, Bremond aveva sostenuto che al contrario si dovesse pensare l'azione nella molteplice virtualità delle sue conseguenze possibili e non ancora attualizzate. Culler però risponde che il lettore può comprendere la significatività e il ruolo di un'azione nel racconto solo quando ne conosce gli esiti. Pertanto, conclude, la concezione teleologica della struttura che Bremond giudica inaccettabile è proprio ciò che occorre: «The plot is subject to teleological determination: certain things happen in order that the *récit* may develop as it does»,²² conclusione che ribadisce le tesi di Genette, come si vede, e alla quale Culler aggiunge che tuttavia la proposta di Bremond potrebbe essere integrata in questa visione teleologica al modo di Barthes – del Barthes di *S/Z* –, ovvero distinguendo un codice *proairetico*, al quale il lettore ricorrerebbe per nominare e quindi comprendere le azioni e le sequenze di azioni, anche secondo i loro esiti, e un codice *ermeneutico*, che articolerebbe le domande e le risposte del lettore sui possibili sviluppi della storia.²³ Bremond, secondo questa terminologia, penserebbe al codice ermeneutico e la sua logica contribuirebbe alla descrizione dei processi di lettura, ma non della struttura – *teleologica*, ribadisce Culler – del racconto.

Da parte mia aggiungerei che anche Bremond, se pensa agli sviluppi possibili dell'azione, e dunque descrive una logica che guarda in avanti e non retrospettivamente, da una fine già raggiunta, comunque pensa al racconto come sviluppo verso la fine: uno sviluppo ramificato, poiché comprende, prima che la storia si determini nel suo corso particolare, tutti i possibili narrativi che restano aperti per il lettore, ma uno sviluppo che procede comunque verso la fine. In un certo modo, è ancora quell'idea di spinta, propulsione o attrazione della quale parlavo e che nel seguito metterò in discussione. Ora invece vorrei osservare che lo sguardo prospettivo suggerito da Bremond, ad ogni modo, ci consente di riconoscere come l'insistenza sul potere della fine di determinare il corso della storia e il significato del racconto induca a ragionare nei termini di uno sguardo retrospettivo anche dal punto di vista della narrazione, e cioè di una posteriorità dell'atto narrativo rispetto agli eventi narrati. Nella tipologia genettiana dei rapporti tra tempo della storia e tempo della narrazione, è il caso, tra tutti il più frequente, della *narrazione ulteriore*.²⁴ La fine non agisce su ciò che la precede anche in quanto il narratore, conoscendola, racconti la storia nella prospettiva di quella fine? E ciò non implica che la narrazione avvenga quando la fine sia sopraggiunta? Come potrebbe il narratore esserne a conoscenza, in caso contrario?

Leggiamo l'inizio di *El Ojo Silva*, di Roberto Bolaño:

Lo que son las cosas, Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende.

²¹ Cfr. Claude Bremond, *La Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

²² Culler, *op. cit.*, p. 209.

²³ Cfr. Roland Barthes, *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac* [1970], trad. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1973, pp. 23-24.

²⁴ Cfr. Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, pp. 262-270.

El caso del Ojo es paradigmático y ejemplar y tal vez no sea ocioso volver a recordarlo, sobre todo cuando ya han pasado tantos años.²⁵

Proprio in quanto si colloca a distanza di anni dall'accaduto – da ciò che è accaduto all'Ojo, innanzitutto, ma anche da ciò che accadde in Cile e in America latina «quando morì Salvador Allende» – la narrazione può mettere gli eventi in prospettiva secondo la fine della vicenda e disporne quindi una configurazione e un racconto che ne mostrino il valore paradigmatico.

O si legga la fine di un altro racconto di Alice Munro, *Post and Beam*:

It was a long time ago that this happened. In North Vancouver, when they lived in the Post and Beam house. When she was twenty-four years old, and new to bargaining.²⁶

Alla fine del racconto, Lorna, la protagonista, il personaggio nella cui prospettiva, in una narrazione complessivamente figurale, sono resi gli eventi, è tornata a casa e ha scoperto che Polly non solo non si è suicidata, come lei aveva paventato, ma forse si è interessata a Lionel e forse è ricambiata. Irrazionalmente, per controllare l'ansia e il senso di colpa, Lorna aveva pensato che avrebbe accettato un compromesso – «Make a bargain» –,²⁷ che sarebbe stata disposta a cedere qualcosa per la salvezza di Polly. Quando la vede con Lionel, capisce che cosa abbia ceduto – la possibilità di una relazione con Lionel – e che cosa inoltre abbia accettato – che la sua vita con Brendan, suo marito, sia la sua vita per sempre, che non ci saranno cambiamenti. Così a posteriori intende il compromesso che già stava vivendo e di cui solo ora diventa consapevole. Dopo un'ellissi insieme ampia e indefinita, il movimento temporale in avanti della chiusa, con il narratore che riprende la qualifica di Lorna di «bargaining» per le sue scelte quotidiane e il vissuto interiore che le sottende, di insoddisfazione e inquietudine e accettazione, mette in prospettiva, a posteriori, gli eventi raccontati: li ridecrive a distanza come Lorna stessa li aveva compresi mentre li viveva e come inoltre si possono comprendere dopo tutti gli altri patteggiamenti ai quali Lorna – lo suggerisce l'osservazione che tutto ciò accadeva «a long time ago», quando lei era «new to bargaining» – si è assoggettata o abituata. L'ellissi e il movimento temporale in avanti, con la distanza e lo sguardo a posteriori che creano, definiscono la temporalità del racconto nella sua chiusa; raccontano il vissuto e il progresso di consapevolezza di Lorna, o la sua mutata visione, dai suoi ventiquattro anni a molto tempo dopo.

²⁵ Roberto Bolaño, *El Ojo Silva* [2001], in Id., *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 11-25: 11. «Così vanno le cose, Mauricio Silva, detto -, aveva sempre cercato di fuggire la violenza anche a rischio di essere considerato un vigliacco, ma la violenza, la vera violenza, non si può fuggire, o almeno non possiamo farlo noi, nati in America latina negli anni Cinquanta, noi che avevamo una ventina d'anni quando morì Salvador Allende. / Il caso dell'Ojo è paradigmatico ed esemplare e forse non è male ricordarlo, soprattutto adesso che sono passati tanti anni» (Roberto Bolaño, *L'Ojo Silva*, in Id., *Puttane assassine*, trad. di Ilide Carmignani, Milano, Adelphi, 2015, pp. 13-28: 13).

²⁶ Alice Munro, *Post and Beam* [2000], in Ead., *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, cit., poss. 3029-3522: 3522. «Tutto questo accadeva tanto tempo fa. A North Vancouver, quando abitavano nella villa in stile Post and Beam. Quando Lorna aveva ventiquattro anni, ed era ancora nuova ai patteggiamenti» (Alice Munro, *Post and Beam*, in Ead., *Nemico, amico, amante...*, cit., pp. 183-212: 212; in questa traduzione, l'inserimento del nome di Lorna per il pronome *she* elimina indebitamente l'accenno di figuratività che nel testo originale resta anche nella chiusa. Non dimeno la traduzione della raccolta, complessivamente, mi sembra una buona traduzione).

²⁷ Munro, *Post and Beam*, cit., pos. 3418.

Dunque la fine e la posteriorità della narrazione rispetto agli eventi ne determinano il racconto? Facciamo una digressione...

3. Digressione

Espressioni come «cuando ya han pasado tantos años» e «It was a long time ago that this happened» dichiarano che gli eventi della storia appartengono a un passato remoto rispetto al momento della narrazione. Ma la sola coniugazione dei verbi al *pretérito perfecto simple*, al *simple past* o al passato remoto, o ai tempi omologhi di altre lingue (nella misura in cui è possibile stabilire un'omologia), non basta a situare gli eventi nel passato? Non basta che il narratore eterodiegetico, all'inizio di *Post and Beam*, dica «Lionel told them how his mother had died»,²⁸ perché il lettore situi il racconto di Lionel nel passato rispetto al momento della narrazione (e la morte di sua madre nel passato rispetto al suo racconto)? O che il narratore omodiegetico di Bolaño dica «Una vez vino el Ojo a comer a mi casa»,²⁹ perché quel pranzo appartenga al suo passato? La domanda potrebbe sembrare retorica, se l'eventuale risposta positiva non fosse stata contestata da Käte Hamburger. Nella *Logica della letteratura*, Hamburger sostiene infatti che il *preterito epico*, ovvero il tempo verbale passato delle narrazioni finzionali in terza persona, sarebbe un contrassegno di finzionalità e non un indice di posteriorità della narrazione rispetto agli eventi narrati: «il praeteritum – scrive Hamburger – perde la sua funzione grammaticale di designare tutto ciò che è passato» e questo «mutamento di significato [...] rivela [...] il carattere di finzione della narrazione stessa».³⁰

Conviene ricordare che un enunciato, secondo Hamburger, «è sempre enunciato di realtà nella misura in cui è reale il suo soggetto»:³¹ solo in questo caso, infatti, ciò che viene enunciato appartiene all'esperienza o al vissuto di un soggetto reale (e può essere anche sogno o fantasticheria: comunque è vissuto di un soggetto reale) e proprio questo determina la realtà dell'enunciato. Ne deriva la necessità di distinguere nettamente tra narrazione in prima persona e narrazione in terza persona, ovvero tra narrazione condotta da un personaggio (*omodiegetica*, diremmo dopo Genette) e narrazione condotta dall'autore stesso. Hamburger infatti non attribuisce mai la narrazione a un narratore eterodiegetico distinto dall'autore: «In letteratura – scrive – esistono soltanto lo scrittore e la sua narrazione».³² Non occorrono narratori eterodiegetici. Accade però, secondo Hamburger, che l'autore cessi di essere «il soggetto di enunciato del narrato»³³ con l'emergenza di quegli altri soggetti, finzionali, che sono i personaggi: «La finzione epica [...] è definita solo da due condizioni: in primo luogo non contenere una *origo*-io reale e, in secondo luogo, contenere *origines*-io di finzione».³⁴ Queste *origines*-io di finzione, i personaggi, si sostituiscono all'autore reale come soggetti effettivi, e finzionali, degli enunciati narrativi e ne

²⁸ Munro, *Post and Beam*, cit., pos. 3029. «Lionel raccontò loro come era morta sua madre» (Munro, *Post and Beam*, cit., p. 183).

²⁹ Bolaño, *El Ojo Silva*, cit., p. 12. «Una volta l'Ojo venne a pranzo da me» (Bolaño, *L'Ojo Silva*, cit., p. 14).

³⁰ Käte Hamburger, *Logica della letteratura* [1955-1977], trad. di Eleonora Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015, p. 91.

³¹ Ivi, pp. 73-74.

³² Ivi, p. 155.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 98.

determinano la finzionalità. Si legga l'esordio di *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*:

Years ago, before the trains stopped running on so many of the branch lines, a woman with a high, freckled forehead and a frizz of reddish hair came into the railway station and inquired about shipping furniture.

The station agent often tried a little teasing with women, especially the plain ones who seemed to appreciate it.³⁵

Nella prospettiva di Hamburger, l'autrice reale Alice Munro è il soggetto del primo enunciato, che, in quanto inizia con «Years ago», la evoca come centro deittico e quindi come *origo*-io della rappresentazione. Con il procedere del testo, tuttavia, a lei si sostituisce la diversa *origo*-io del bigliettotaio, personaggio finzionale e soggetto al quale si deve attribuire la percezione del gradimento delle sue battute da parte delle donne, «especially the plain ones» (ma già «came into the station» suggerisce uno spostamento del centro percettivo in qualcuno che sia dentro la stazione). Ora, il cambiamento di *origo*-io, in questo caso e in ogni altro caso analogo, fa sì che il tempo verbale passato cessi di fare riferimento al passato reale: ciò che viene enunciato, in quanto appartiene all'esperienza non di un soggetto reale, ma di un soggetto finzionale, non può essere collocato nel passato, che è comunque il passato del mondo reale al quale appartengono l'autore e i lettori ma non i personaggi, e deve invece essere riferito a un mondo finzionale che non è passato; dunque il tempo verbale passato cessa di fare riferimento al passato, per divenire indice di finzionalità.

L'argomentazione di Hamburger non è proprio lineare e a breve indicherò una serie di problemi che essa presenta e che mi inducono a rifiutarla. Prima, però, occorre capire che alla sua origine c'è una riflessione sulla rappresentazione dell'interiorità nel racconto letterario finzionale. In particolare, Hamburger nota che solo nel racconto letterario finzionale l'interiorità di un soggetto – di un personaggio – può essere 'direttamente' rappresentata e conosciuta:

di un'altra persona reale, non possiamo dire mai: egli pensò o pensa, sentì o sente, credette o crede. Nel momento in cui nel racconto al passato compaiono questi verbi, il *praeteritum*, nel suo senso grammaticale proprio, diventa una forma priva di senso. In altre parole, l'uso di questi verbi è la più convincente prova gnoseologica del fatto che il *praeteritum* della letteratura epica non ha la funzione di enunciare il passato.³⁶

E a questa osservazione si unisce il rilievo dato al fenomeno del *now in the past*:

That was the kind of soft-soaping Johanna would have felt bound to scoff at, except that at the moment it seemed to be true. Her eyes were not large, and if asked to describe their color, she would have said, "I guess they're kind of a brown." But now they looked to be a really deep brown, soft and shining.³⁷

³⁵ Munro, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, cit., pos. 37. «Anni fa, prima che tanti treni su linee secondarie venissero soppressi, una donna dalla fronte alta e lentiginosa e una matassa crespa di capelli rossi si presentò in stazione per informarsi riguardo alla spedizione di certi mobili. / L'impiegato faceva sempre un po' lo spiritoso con le donne, specie con quelle bruttine, che sembravano apprezzare» (Munro, *Nemico, amico, amante...*, cit., p. 3).

³⁶ Hamburger, *op. cit.*, p. 106.

³⁷ Munro, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, cit., pos. 165. «Era il genere di complimento di cui Johanna di solito si sarebbe sentita in dovere di ridere, non fosse stato che in

«But now they looked to be a really deep brown»: l'uso dell'avverbio *now* in congiunzione con il verbo al tempo passato *looked* dimostra, secondo Hamburger, come il passato verbale del racconto di finzione sia indice di finzionalità e non di passato. Come spiegare altrimenti la possibilità di unire *looked* a *now*? E come spiegare quel *now* se non riferendolo al presente del personaggio e cioè ammettendo che l'*origo*-io della rappresentazione, il soggetto di cui si racconta l'esperienza e dunque il soggetto di enunciato effettivo sia proprio il personaggio? All'origine del discorso di Hamburger, dunque, troviamo una concentrazione sulla rappresentazione dell'interiorità e sulla narrazione figurale, che rende l'esperienza dei personaggi e che si unisce spesso, o almeno nei casi che Dorrit Cohn avrebbe poi classificato come *narrazione consonante*,³⁸ a una recessione della figura del narratore (a prescindere, questo, dal fatto che lo si identifichi con l'autore o no). È questa concentrazione a portare Hamburger alle sue tesi sul passato verbale e la finzionalità.

Dicevo sopra che l'argomentazione di Hamburger presenta una serie di problemi. Ora vorrei esaminarli brevemente per poi suggerire che dalla discussione delle sue tesi derivi comunque uno spunto rilevante per una riflessione su intreccio e temporalità.

Il primo problema è questo: se accettiamo il ragionamento di Hamburger, dobbiamo ammettere che in un racconto letterario finzionale si succedano enunciati di realtà ed enunciati di finzione. È il caso dell'esordio di *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, che abbiamo citato sopra, ed è un caso tutt'altro che infrequente. Potremmo quindi avere in uno stesso testo, e in uno stesso passo, enunciati che fanno riferimento al passato reale di autore e lettori ed enunciati che non fanno riferimento a quel passato, ma a un mondo finzionale, e che però possono fare riferimento alle stesse entità (i treni del racconto di Munro, per esempio). Ora, per quanto la distinzione tra realtà e finzione possa non essere netta, questo tipo di commistione è quanto meno implausibile e non trova riscontro, presumo, nell'esperienza di lettura della maggior parte dei lettori.

Il secondo problema riguarda l'osservazione di Hamburger secondo la quale «di un'altra persona reale, non possiamo dire mai: egli pensò o pensa, senti o sente, credette o crede» e il suo sviluppo: «Nel momento in cui nel racconto al passato compaiono questi verbi, il *praeteritum*, nel suo senso grammaticale proprio, diventa una forma priva di senso». Hamburger considera prima sia il passato, sia il presente dei verbi di pensiero, ma poi si dimentica del presente e ragiona solo sul passato. Che cosa giustifica questa restrizione del ragionamento? Se vale per i verbi al passato, l'argomento deve valere anche per i verbi al presente e allora dovremmo concludere che anche il presente, nel racconto letterario finzionale, non abbia il consueto valore deittico. Ma allora che cosa distingue il passato verbale dal presente verbale in un racconto di finzione? Se entrambi sono solo indici di finzionalità, che cosa cambia l'uso di un tempo invece che dell'altro? E che cosa comporta il passaggio dal passato al presente, o viceversa? Sull'uso del presente nel racconto finzionale e nel racconto storico Hamburger torna ripetutamente in modo non perspicuo, ma un'implicazione necessaria del suo discorso è che in un racconto di finzione il passaggio dei verbi dal passato al presente e viceversa, come dicevo, non dovrebbe comportare alcun cambiamento di ordine temporale. Si legga però una qualsiasi pagina di narrativa dove si verifichi questo

quel momento le parve sincero. Non aveva occhi grandi e, se le avessero chiesto di che colore erano, avrebbe risposto: «Ma, più o meno marroni, direi». Però adesso parevano proprio di un marrone intenso, morbido e luminoso» (Munro, *Nemico, amico, amante...*, cit., p. 10).

³⁸ Cfr. Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1978.

passaggio – poiché abbiamo già citato Alice Munro, suggerirò *Comfort*, dove «Lewis shifted his chair», «Kitty laughed» e «Nina has a bitter taste in her mouth»³⁹ e si giudichi se davvero il passaggio non provochi alcun cambiamento nella nostra percezione di una distanza temporale. Più in generale, si giudichi se il fatto che un racconto sia scritto al presente o al passato sia indifferente rispetto alla sua temporalità (su questo, però, dovremo tornare).

Il terzo problema riguarda il *now in the past*: la questione rischia di sfociare in quella più vasta e complessa del discorso indiretto libero e dunque dirò solo che qui mi sembra valere l'interpretazione del discorso indiretto libero, del quale il *now in the past* è anche un fenomeno, come discorso che postula due centri deittici: quello del narratore, rispetto al quale si determina il passato verbale, e quello del personaggio, rispetto al quale si determina il *now*.

Il quarto problema è che non c'è nessuna associazione vincolante tra passato e racconto finzionale. Più in generale, se consideriamo le tre coppie di passato e presente verbali, finzionalità e non finzionalità e figuralità e non figuralità, non troviamo alcuna combinazione necessaria e nessuna associazione tra passato e finzionalità, in particolare, che avvalori la tesi che il passato verbale sia indice di finzionalità. La figuralità è normalmente esclusa dal racconto storiografico, non finzionale, ma per tutte le combinazioni è facile trovare esempi che ne dimostrino la possibilità (e quindi lascerò al lettore il piacere di esaurire la casistica, salvo suggerire ancora Munro e Bolaño e poi David Foster Wallace, Vittorio Alfieri, Alain Robbe-Grillet, Emmanuel Carrère, un qualsiasi storico e la Pimpa), sia in prima, sia in terza persona (sia con narratore omodiegetico, sia con narratore eterodiegetico).

Il quinto e ultimo problema riguarda l'affermazione secondo la quale il racconto finzionale in terza persona comporrebbe enunciati con l'autore reale come soggetto ed enunciati con i personaggi come *origines*-io. L'affermazione è doppiamente problematica: in primo luogo, perché esclude la possibilità del narratore eterodiegetico senza offrire alcuna argomentazione. Ho sostenuto altrove che per molta narrativa romanzesca dell'Ottocento, e non solo, converrebbe attribuire l'enunciazione narrativa all'autore e non a un narratore finzionale, ma non arriverei ad affermare che convenga farlo sempre;⁴⁰ soprattutto, servirebbe una qualche argomentazione che Hamburger non offre. In secondo luogo, si noti che i personaggi sono indicati come *origines*-io e in questo senso come soggetti di enunciato. Hamburger non dice, però, che gli enunciati debbano essere attribuiti a loro in quanto produzioni linguistiche. Ma allora chi li produce? Chi narra, dove il racconto è figurale e, più in generale, dove emergono le soggettività dei personaggi? Come si vede, il discorso di Hamburger non è lontano da quello che Benveniste proponeva con la sua distinzione tra *discours* e *histoire*, più o meno negli stessi anni,⁴¹ e porta dritto alle *unspeakable sentences* di Ann Banfield.⁴² Ma Hamburger non è esplicita sulla questione e non chiarisce perché non potremmo invocare il narratore come soggetto di un'enunciazione che rappresenta l'interiorità o l'esperienza o la visione di un personaggio; o un autore come soggetto di scrittura; o altro che potremmo ipotizzare.

³⁹ Alice Munro, *Comfort*, in Ead., *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, cit., pass. 1953-2528: 2373-2385.

⁴⁰ Cfr. Stefano Ballerio, *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, FrancoAngeli, 2013.

⁴¹ Cfr. Émile Benveniste, *Le relazioni di tempo nel verbo francese* [1959], in Id., *Problemi di linguistica generale*, Milano, Bompiani, 1971, pp. 283-300.

⁴² Cfr. Ann Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston, Routledge, 1982.

Dagli anni cinquanta a oggi, numerosi narratologi, soprattutto anglo-tedeschi (Franz Karl Stanzel, Dorrit Cohn, Monika Fludernik, Ann Banfield, Brian McHale e altri), hanno discusso e precisato le diverse questioni sollevate dal discorso di Hamburger, dall'uso dei tempi verbali alla figuralità,⁴³ e complessivamente hanno lasciato cadere l'idea di una risemantizzazione del passato verbale nel racconto finzionale: «the preterite gives the impression of being fictional – scrive Monika Fludernik – because it occurs in a text that is obviously fictional».⁴⁴ E conclusioni analoghe sono state raggiunte da quei filosofi che si sono occupati di narrativa: secondo Paul Ricoeur, per esempio, «dire che il passato segna semplicemente l'entrata nel racconto senza alcuna significazione temporale non sembra plausibile»; appare più convincente «l'idea che il racconto abbia a che fare con qualcosa come un passato di finzione».⁴⁵ Naturalmente, questo passato sarà tale rispetto al momento dell'enunciazione narrativa, che la maggior parte degli studiosi di *fiction*, siano essi narratologi o filosofi, attribuisce a un narratore finzionale, distinto dall'autore: «il passato semplice – scrivono Andrea Bonomi e Alessandro Zucchi – viene valutato da un punto d'origine puramente ideale, che dobbiamo identificare con il momento della narrazione (a sua volta distinto dal momento, reale, della scrittura da parte dell'autore) anziché con il “Qui e Ora” dei personaggi».⁴⁶

Personalmente, ho detto che la distinzione tra autore e narratore dovrebbe essere rimessa in discussione, in alcuni casi, e ciò avrebbe qualche conseguenza sulla determinazione del momento della narrazione. Più di questo possibile sviluppo del discorso, tuttavia, ora mi interessa tornare all'idea della narrazione ulteriore, della retrospezione e di come questa retrospezione espliciti i propri effetti in congiunzione con il potere della fine di determinare il racconto. Così almeno suggeriscono alcune teorie dell'intreccio e così è sembrato alla lettura di passi come quelli di Munro e di Bolaño citati. D'altra parte, il discorso richiede ora qualche precisazione, perché la discussione delle tesi di Hamburger ha richiamato la nostra attenzione sull'uso del presente verbale nel racconto di finzione e ha mostrato, in generale, che la relazione fra tempi verbali e racconto è assai mobile. Se ne possono trarre alcune conseguenze per l'idea della narrazione ulteriore, della retrospezione e del potere determinante della fine.

⁴³ Secondo Fludernik, «Stanzel's major insight [...] concerns the further specification that Hamburger's epic preterite correlates with the representation of figural consciousness. In contrast to Hamburger, Stanzel also claims that the past tense in third-person novels is a deictic past, but is deictic in relation to the present of the discourse of the authorial narrator rather than to the empirical author. Only in figural contexts does the deictic centre shift to a protagonist's psyche. [...] / The epic preterite proper (as defined by Hamburger and Stanzel), i.e. the simultaneity of here-and-now deixis and the preterite tense, can occur in either first- or third-person contexts, but the phenomenon is confined to those passages that have incipient reflector-mode properties» (Monika Fludernik, *Chronology, Time, Tense and Experientiality in Narrative*, «Language and Literature», vol. 2, n. 12, 2003, pp. 117-133: 122-123).

⁴⁴ Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology*, London-New York, Routledge, 2009, p. 51.

⁴⁵ Ricoeur, *op. cit.*, vol. III *Il tempo raccontato* [1985], trad. di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book, 1988, p. 292.

⁴⁶ Andrea Bonomi e Alessandro Zucchi, *Tempo e linguaggio. Introduzione alla semantica del tempo e dell'aspetto verbale*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 270.

4. Prima della fine e non solo retrospettivamente

B lascia la festa a casa di amici cileni dove ha ritrovato U, che non vedeva da tempo, e dove ha raccontato la storia di un film che aveva visto:

Sólo cuando llega al portal (al portal que está oscuro y a la calle que lo aguarda) se da cuenta de que no le contó a U la película, sino a sí mismo.

Aquí debería acabar este relato, pero la vida es un poco más dura que la literatura.

B ya no vuelve a ver a U ni a la mujer de U. De hecho, B ya no necesita a U ni al fantasma radiante que su imagen derruida le sugería. Un día, sin embargo, se entera de que U ha ido a París a visitar a un antiguo compañero de partido.⁴⁷

Il presente dei verbi suggerisce che questa volta la narrazione sia simultanea – contemporanea, nella tipologia genettiana, ai fatti raccontati – e l'aderenza del racconto all'ordine cronologico dei fatti potrebbe sostenere questa impressione. Quando però il narratore dice: «Aquí debería acabar este relato, pero la vida es un poco más dura que la literatura», comprendiamo che egli sa già come si concluda (come si *sia conclusa?* Come si *concluderà?*) la storia. Il presente verbale non significa necessariamente simultaneità e *Días de 1978*, dopotutto, potrebbe essere un altro caso di narrazione ulteriore. Certo è che qui il presente svolga, di nuovo, una funzione figurale: esso serve cioè a rendere costantemente la prospettiva di B mentre vive gli eventi della storia, senza doppiarla con una visione altra o a posteriori del narratore. Certo, dovremmo discutere la distinzione tra personaggio, narratore e autore, perché il racconto, se da una parte le suggerisce – ci è dato come racconto finzionale e nelle prime righe il narratore dice: «Esto no lo digo yo, esto lo piensa B» –,⁴⁸ dall'altra le mette in crisi, con la sua radicale figuraltà e con passaggi metanarrativi come quello rilevato. Non è dubbio però che la narrazione sia figurale e che a questa figuraltà contribuisca anche l'uso del presente verbale. Ciò detto – avendo cioè motivato l'uso del presente in questi termini – e poiché abbiamo notato che il narratore conosce la fine della storia già prima di raccontarla – come potrebbe suggerire, in caso contrario, che essa mostri che la vita è un po' più dura della letteratura? –, possiamo concludere che la narrazione è ulteriore. O no?

Sì, se pensiamo che la conoscenza completa degli eventi da parte del narratore richieda una posizione temporale ulteriore della narrazione; non necessariamente, se la conoscenza completa non richiede la posteriorità (abbrevio). Ora, abbiamo già ricordato l'Apocalisse, ovvero il caso del racconto profetico (*anteriore*, dice Genette), e dunque dovremmo ammettere che la conoscenza completa possa darsi anche prima dei fatti. Quando poi non si disponga di una fonte divina che legittimi la profezia, si potrà ricorrere a un'altra forma della narrazione anteriore, e cioè alla previsione. È il caso della chiusa della *Storia della mia morte* (1931) di Lauro De Bosis:

⁴⁷ Roberto Bolaño, *Días de 1978*, in Id., *Putas asesinas*, cit., pp. 65-79: 78. «Solo quando arriva nell'androne (nell'androne che è buio e nella strada che lo aspetta) si rende conto di non aver raccontato il film a U, ma a sé stesso. / È qui che dovrebbe finire questo racconto, ma la vita è un po' più dura della letteratura. / B non rivede più U né la moglie di U. In realtà, B non ha più bisogno di U né del fantasma radioso che la sua immagine distrutta gli suggeriva. Un giorno, però, viene a sapere che U è andato a Parigi a trovare un ex compagno di partito» (Roberto Bolaño, *Giorni del 1978*, in Id., *Puttane assassine*, cit., pp. 68-82: 81).

⁴⁸ Ivi, p. 65. «Questo non lo dico io, questo lo pensa B» (Bolaño, *Giorni del 1978*, cit., p. 68).

Dopo aver sorvolato a quattromila metri la Corsica e l'isola di Montecristo, arriverò a Roma verso le otto, facendo gli ultimi venti chilometri a motore spento. Sebbene non abbia, per tutta esperienza, che sette ore e mezzo di volo, se cado non sarà per errore di pilotaggio. Il mio aeroplano non fa che centocinquanta chilometri all'ora, quelli di Mussolini ne fanno trecento. Egli ne ha novecento, e han tutti ricevuto l'ordine di abbattere a ogni costo con le loro mitragliatrici qualunque aeroplano sospetto. Per poco che mi conoscano, devon sapere che, dopo il primo tentativo, non posso aver abbandonato l'impresa. Se il mio amico Balbo ha fatto il suo dovere, essi sono ora là ad attendermi. Tanto meglio: varrò più morto che vivo.⁴⁹

L'autore e narratore prefigura la propria morte (e morirà, in effetti, ma non abbattuto dall'aviazione fascista) e ne rileva anche il futuro valore simbolico. Egli esibisce una conoscenza completa, in questo senso – racconta i fatti rilevanti per la storia e li mette in prospettiva, suggerendone il significato –, sebbene la narrazione, che in questo caso non è l'atto di un narratore finzionale ma di un autore reale, avvenga prima che la storia sia conclusa.

D'altra parte, si potrebbe obiettare che De Bosis non conosca i fatti e che non ne scriva prima che essi accadano, perché quei fatti non sono mai accaduti, essendo andate le cose un po' diversamente da come egli le volle antivedere; o che Giovanni scriva di fatti che nella mente divina sono già accaduti, in qualche senso; o che quei fatti non accadranno mai, che non ci sia nessun dio e che quella di Giovanni non sia altro che una previsione sbagliata o una farneticazione e non una profezia. Se però assumiamo la prospettiva di chi scrive e racconta, indiscutibilmente abbiamo conoscenza completa in anticipo sugli eventi ed è questo assunto che vale per la determinazione della forma del racconto. Possiamo dubitare della profezia e giudicare smentita dai fatti la previsione, ma dobbiamo riconoscere che, in quanto racconti, esse sono messe in forma dalla combinazione descritta di (una presunta) conoscenza completa dei fatti (quali sono narrati) e anteriorità del loro racconto rispetto al loro (presunto) accadere.

Inoltre, possiamo trovare una seconda combinazione di conoscenza completa e narrazione non ulteriore se ci spostiamo sul terreno del non verosimile. La profezia e la previsione non pongono problemi di verosimiglianza: una è certa della propria verità, o di dire la realtà quale sarà, l'altra si colloca sul terreno del probabile (che non coincide con quello del verosimile). Alcuni racconti letterari, invece, si dispongono sul terreno del non verosimile e uniscono conoscenza completa dei fatti e narrazione non ulteriore – ma *alcuni* o *tutti* i racconti letterari si dispongono sul terreno del non verosimile? Abbiamo già ricordato anche Šklovskij e la critica del verosimile condotta dallo strutturalismo: perché tornare indietro? Ora però non mi interessa l'eventualità di escludere la verosimiglianza come proprietà illusoria, o non illusoria, e magari ideologica, di qualsiasi racconto letterario, ma riconoscere che almeno alcuni racconti assumono decisamente una postura antimimetica, nel senso della categoria dello *scrivibile* di Barthes:⁵⁰ testi che resistono a ogni tentativo di naturalizzazione, dice Culler, opere radicali che tendono a rendere ogni tentativo di recupero verosimilistico – per esempio, mediante ipotesi su uno stato di coscienza alterato del narratore, che giustificerebbe eventuali contraddizioni del racconto – «an arbitrary imposition of sense».⁵¹ Se in un'ottica verosimilista saremmo portati a pensare che non possa darsi conoscenza completa dei fatti se non a posteriori, queste opere ci dicono che il rac-

⁴⁹ Lauro De Bosis, *Storia della mia morte* [1931], Firenze, Passigli, 2009, pp. 98-99.

⁵⁰ Cfr. Roland Barthes, *Il piacere del testo* [1973], trad. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1975.

⁵¹ Culler, *op. cit.*, p. 200.

conto letterario può unire invece conoscenza completa e narrazione non ulteriore, a condizione di rinunciare alla verosimiglianza o alla mimesi di situazioni narrative reali (o 'reali', o naturali, o 'naturali': si vedano anche la *'natural'* e la *unnatural narratology*). Forse la aggiornata dei racconti letterari non rinuncia alla verosimiglianza delle proprie strutture narrative e pertanto la conoscenza completa dei fatti è tipicamente associata alla narrazione ulteriore, ma la possibilità della loro dissociazione resta e ci mostra che, concettualmente, la conoscenza completa non implica la posteriorità e che il suo contrassegno non è nel darsi dopo, appunto, e nell'essere determinata innanzitutto dalla fine, ma nel grado della sua informazione e nella completezza delle relazioni che essa può vedere fra tutti gli eventi della storia. Si consideri di nuovo il racconto al presente: esso si distingue dalla cronaca come altra forma di discorso narrativo sul presente perché la cronaca è cumulativa, fa succedere le enunciazioni, una per unità di tempo, senza antivederne la totalità e il sistema di relazioni che le sottende. Nel racconto antimimetico al presente, al contrario, è possibile che il narratore conosca tutti i fatti e le relazioni rilevanti che li interessano anche se la sua narrazione segue linearmente il loro accadere ed è appunto, eventualmente, simultanea.⁵²

Complessivamente, queste osservazioni indicano che uno sguardo configurante, che costituisca in intreccio l'insieme delle azioni e degli eventi, non è necessariamente uno sguardo a posteriori. Concettualmente, è un'altra cosa. E questa distinzione dovrebbe portare a sua volta a riconsiderare anche l'importanza normalmente attribuita alla fine della storia. Lo sguardo configurante al quale siamo pervenuti è uno sguardo che vede tutto l'insieme delle relazioni rilevanti tra gli eventi della storia, non solo l'insieme degli effetti che la fine retroattivamente può avere su ciò che l'ha preceduta. Certo la fine illumina gli eventi che la precedono – gli esiti delle azioni illuminano spesso le intenzioni che le dettavano, tra l'altro –, ma la configurazione che la storia assume nell'intreccio non è determinata solo dalla fine e il significato della fine è determinato da quello degli eventi che la precedono tanto quanto il significato di questi è determinato da quella.

Leggiamo ancora Bolaño: il narratore di *Últimos atardeceres en la tierra*, per il quale potremmo ripetere più o meno le considerazioni fatte per il narratore di *Días de 1978*, dice:

Hay cosas que se pueden contar y hay cosas que no se pueden contar, piensa B abatido. A partir de este momento él sabe que se está aproximando el desastre.⁵³

Apparentemente, siamo gettati verso una fine che verrà come un «desastre» e dunque saremmo portati a pensare alla propulsione di cui scriveva Brooks, all'attrazione di Genette o alla teleologia di Culler. Ma intanto la vicenda di B e di suo padre segue un suo corso più sfuggente, che il movimento incrociato di discesa dell'uno e di risalita dell'altro, sottacqua, simbolizza forse enigmaticamente:

Entonces B se yergue y, tras mirar hacia el otro lado del bote y no ver señales de su padre, procede a sumergirse a su vez y sucede lo siguiente: mientras B desciende, con los ojos

⁵² Sul carattere antimimetico di molti racconti al presente del secondo Novecento e sulla loro frequente figuratività, d'altra parte, si era già espressa Dorrit Cohn in *'I Doze and Wake': The Deviance of Simultaneous Narration*, in Ead., *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999, pp. 96-108.

⁵³ Roberto Bolaño, *Últimos atardeceres en la tierra*, in Id. *Putas asesinas*, cit., pp. 37-63: 54. «Ci sono cose che si possono raccontare e ci sono cose che non si possono raccontare, pensa B abbattuto. Da quel momento in poi sa che si sta avvicinando il disastro» (Roberto Bolaño, *Ultimi crepuscoli sulla terra*, in Id. *Puttane assassine*, cit., pp. 40-67: 58).

abiertos, su padre asciende (y podría decirse que casi se tocan) con los ojos abiertos y la billetera en la mano derecha; al cruzarse ambos se miran, pero no pueden corregir, al menos no de manera instantánea, sus trayectorias, de modo que el padre de B sigue subiendo silenciosamente y B sigue bajando silenciosamente.⁵⁴

Quando poi viene la fine, è difficile affermare che essa ridetermina il significato di ciò che l'ha preceduta senza che il contrario sia altrettanto vero:

un instante, mientras contempla a la mujer vestida de blanco (que le parece, por primera vez, muy hermosa), B piensa en Gui Rosey que desaparece del planeta sin dejar rastro, dócil como un cordero mientras los himnos nazis suben al cielo color sangre, y se ve a sí mismo como Gui Rosey, un Gui Rosey enterrado en algún baldío de Acapulco, desaparecido para siempre, pero entonces oye a su padre, que le está recriminando algo al ex clavalista, y se da cuenta de que, al contrario que Gui Rosey, él no está solo. Después su padre camina un poco encorvado hacia la salida y B le concede espacio suficiente para que se mueva a sus anchas. Mañana nos iremos, mañana volveremos al DF, piensa B con alegría. Comienzan a pelear.⁵⁵

I pensieri di B intorno a Gui Rosey, il suo sentimento di non essere solo, l'allegria che lo pervade nel finale – aperto, peraltro: «*Comienzan a pelear*» – si comprendono in relazione a ciò che è accaduto e che è stato raccontato prima non meno di quanto ciò che è accaduto prima sia ricompreso a posteriori alla luce del finale, non solo nel senso ovvio dell'impossibilità di comprendere che cosa accada in questa scena finale senza avere letto ciò che la precede, ma anche in quello forse meno ovvio della necessità di *interpretare* quei pensieri, quel sentimento e quell'allegria alla luce di ciò che si è già letto.

5. La composizione dell'azione

Ciò che ho appena detto non è nuovo, naturalmente. James Phelan, per esempio, discute l'enfasi sulla fine di Brooks e descrive i rapporti tra parti del racconto in termini simili a quelli appena suggeriti: «When we read for the progression, we experience the ending as determined by the beginning and the middle, even as it has the potential, in providing both completeness and closure, to transform the experience of reading the beginning and the

⁵⁴ Ivi, p. 55. «Allora B si raddrizza e, dopo aver guardato dall'altra parte del barchino senza scorgere traccia del padre, decide di immergersi a sua volta ed ecco cosa succede: mentre B scende, con gli occhi aperti, suo padre ascende (e si potrebbe quasi dire che si toccano) con gli occhi aperti e il portafoglio nella mano destra; quando s'incrociano i due si guardano, ma non possono correggere, almeno non in modo istantaneo, le loro traiettorie, di modo che il padre di B continua silenziosamente a salire e B continua silenziosamente a scendere» (Bolaño, *Ultimi crepuscoli sulla terra*, cit. p. 59).

⁵⁵ Ivi, p. 63. «Per un istante, mentre osserva la donna vestita di bianco (che gli sembra, per la prima volta, molto bella), B pensa a Gui Rosey che scompare dalla faccia della terra senza lasciare traccia, docile come un agnello mentre gli inni nazisti salgono al cielo color sangue, e vede sé stesso come Gui Rosey, un Gui Rosey sepolto in qualche terreno abbandonato di Acapulco, scomparso per sempre, ma proprio allora sente suo padre, che sta rinfacciando qualcosa all'ex tuffatore, e si rende conto che, al contrario di Gui Rosey, lui non è solo. / Poi il padre si avvia un po' curvo verso l'uscita e B gli lascia spazio perché abbia libertà di movimento. Domani ce ne andiamo, domani torniamo nel DF, pensa B con gioia. Iniziano a darselo» (Bolaño, *Ultimi crepuscoli sulla terra*, cit. p. 67).

middle». ⁵⁶ E Aristotele, nella *Poetica*, quando diceva che il racconto tragico doveva essere organico, per quanto poi ragionasse sul finale, intendeva questa organicità come sistema delle relazioni tra le parti in generale, non come determinazione a partire dal finale; ⁵⁷ e diceva che doveva essere organico il racconto *tragico*, ovvero l'intreccio di opere che non hanno narratore, a riprova del fatto che per l'organicità non sia necessaria una narrazione ulteriore. La configurazione nell'intreccio appare così come parte del lavoro autoriale, più che come opera del narratore, e in questo senso, mi pare, si muove anche Ricoeur dove suggerisce di intendere l'intreccio come «principio formale di composizione [che] presiede all'assemblaggio dei cambiamenti in grado di segnare esseri simili a noi»; ⁵⁸ e dove parla di *sintesi temporale dell'eterogeneo* e di *concordanza discordante*: definizioni, o caratterizzazioni, che, per quanto rischino una certa vaghezza, valgono a situare le operazioni di intreccio al di là di ciò che compete al narratore e a descriverle come operazioni che interessano la storia non solo nella sua dimensione fattuale, ma anche in quanto essa significhi nel racconto.

Ricoeur, inoltre, sostiene che il concetto aristotelico di intreccio resti valido per il romanzo moderno a condizione che si allarghi il concetto di azione fino a includere ciò che accade in un campo sociale più esteso (le azioni di Lazarillo o di Tom Jones non sono proprio quelle che per Aristotele avrebbero dovuto caratterizzare la nobiltà del personaggio tragico), il progresso dell'autocoscienza e della formazione morale (con il romanzo di formazione) e il divenire dell'interiorità (soprattutto con la *inward turn* del modernismo). In questo modo il suo discorso definisce l'intreccio sul terreno dell'interiorità non meno che su quello dell'azione, o sul terreno di un'azione intesa sia nella sua dimensione pubblica, fattuale, sia nella sua dimensione soggettiva, di vissuto e intenzionalità. Ne deriva una convergenza con alcune proposte della successiva narratologia cognitivista: con il rilievo dato da Alan Palmer alla dimensione mentale dell'azione, in particolare, ⁵⁹ e con l'idea di Marie-Laure Ryan che i personaggi siano portatori di *embedded narratives*:

story-like constructs contained in the private worlds of characters. These constructs include not only the dreams, fictions, and fantasies concealed or told by characters, but any kind of representation concerning past or future states and events: plans, passive projections, desires, beliefs concerning the history [...], and beliefs concerning the private representations of other characters. ⁶⁰

Ogni personaggio conosce una parte del mondo narrativo e la comprende entro una propria prospettiva, così come vede e comprende entro una propria prospettiva la storia di cui è parte e nella quale agisce secondo intenzioni proprie, che sono una componente del suo mondo interiore. La *embedded narrative* di un personaggio è dunque la storia quale si costituisce nella sua particolare prospettiva di comprensione e azione. Il concetto si lega a

⁵⁶ James Phelan, *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago e Londra, The University of Chicago Press, 1989. *Closure* è per Phelan il modo in cui il racconto segnala la propria fine; *completeness*, il grado di risoluzione che si accompagna alla *closure* (cfr. *ivi*, pp. 17-18).

⁵⁷ Cfr. in particolare i capp. 7 e 8 (faccio riferimento alla divisione in capitoli dell'edizione del Bekker, normalmente conservata anche dagli altri editori).

⁵⁸ Ricoeur, *op. cit.*, vol. II, cit., p. 24.

⁵⁹ Cfr. Alan Palmer, *Fictional Minds*, Lincoln e London, University of Nebraska Press, 2004.

⁶⁰ Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 156.

quello di intreccio in quanto suggerisce di pensare al personaggio come all'autore di azioni che, componendosi con quelle degli altri personaggi, generano l'intreccio: al personaggio, in breve, come generatore di intreccio – e all'intreccio, correlativamente, come composizione dell'azione nel senso esteso di cui stiamo discutendo.

Emerge così una dimensione dell'intreccio che spesso resta in ombra nei discorsi sulla narrativa, nei quali si tende a pensare all'intreccio in quanto distinto dalla storia o dalla trama e quindi in quanto ne rielabora la cronologia. È ciò che suggerisce anche Ricoeur, un po' sorprendentemente, dove dice che «la costruzione dell'intrigo è l'operazione che da una semplice successione ricava una configurazione».⁶¹ Ciò che resta in ombra, in una descrizione come questa, è l'essere l'intreccio anche composizione di diversi filoni narrativi, o dei corsi di azione dei diversi personaggi. È questa la dimensione dell'intreccio preminente nei generi drammatici, ma è una dimensione essenziale anche per il romanzo e per la narrativa in genere. Consideriamo *A Radically Condensed History of Postindustrial Life*, il breve testo narrativo che si legge in apertura di *Brief Interviews with Hideous Men* (1999), seconda raccolta di racconti di David Foster Wallace:

When they were introduced, he made a witticism, hoping to be liked. She laughed extremely hard, hoping to be liked. Then each drove home alone, staring straight ahead, with the very same twist to their faces.

The man who'd introduced them didn't much like either of them, though he acted as if he did, anxious as he was to preserve good relations at all times. One never knew, after all, now did one now did one now did one.⁶²

Il primo capoverso intreccia l'azione di lui e l'azione di lei – *azione* nel senso esteso indicato sopra – facendo riferimento dapprima a entrambi congiuntamente e poi a lui e a lei in successione: lui fece una battuta, «hoping to be liked», e lei rise, «hoping to be liked». Un po' alla maniera di Jakobson, allora, potremmo notare che la ripetizione dell'espressione, che in entrambi i casi è preceduta da una proposizione principale con verbo al *simple past* che dice che cosa abbia fatto il personaggio nella speranza di piacere, crea tra le due azioni un parallelismo che potrebbe significare corrispondenza, o risultare in sintonia. L'uso della forma passiva senza agente «to be liked», tuttavia, insinua il sospetto che la speranza di piacere non sia speranza di piacere a lui o a lei in particolare e che ciascuno, dopotutto, sia per l'altro inessenziale. Lei non è l'oggetto ultimo del desiderio di lui come lui non è l'oggetto ultimo del desiderio di lei. Così ciascuno torna a casa solo com'era venuto: il terzo e ultimo periodo del capoverso – «Then each drove home alone, staring straight ahead, with the very same twist to their faces» – ripete la sequenza di verbo di modo definito e verbo di modo indefinito dei due precedenti. Di nuovo il verbo di modo definito denota l'azione compiuta da ciascuno dei due – «drove», come prima «made» e «laughed» – e di nuovo il verbo di modo indefinito rende la condizione spirituale di entrambi – «staring straight ahead», come prima «hoping». Viene meno però l'apertura al futuro di «hoping», poiché

⁶¹ Ricoeur, *op. cit.*, vol. I [1983], trad. di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book, 1986, p. 110.

⁶² David Foster Wallace, *A Radically Condensed History of Postindustrial Life*, in Id., *Brief Interviews with Hideous Men*, New York, Little, Brown and Company, 1999, p. 0: 0. «Quando vennero presentati, lui fece una battuta, sperando di piacere. Lei rise a crepappelle, sperando di piacere. Poi se ne tornarono a casa in macchina, ognuno per conto suo, lo sguardo fisso davanti a sé, la stessa identica smorfia sul viso. / A quello che li aveva presentati nessuno dei due piaceva troppo, anche se faceva finta di sì, visto che ci teneva tanto a mantenere sempre buoni rapporti con tutti. Sai, non si sa mai, in fondo, o invece sì, o invece sì» (David Foster Wallace, *Una storia ridotta all'osso della vita postindustriale*, in Id., *Brevi interviste con uomini schifosi* [2000], trad. di Ottavio Fatica e Giovanna Granato, Torino, Einaudi, 2007, p. 3: 3).

in questo «staring straight ahead» lo sguardo non si spinge oltre la mera percezione della strada da percorrere. Il riferimento congiunto a entrambi mediante il distributivo «each» e la precisazione di «alone» confermano quindi che ciò che poteva sembrare corrispondenza o sintonia non è che il parallelismo di due movimenti che non si incontreranno. Entrambi i personaggi tornano verso casa con un'espressione – «the very same twist» – che nessuno può vedere. Ciò che li accomuna senza unirli, infine, è la solitudine ed è proprio questo che rappresenta la riunione delle loro azioni nella chiusa del capoverso.

Potremmo osservare, di passaggio, che il linguaggio di queste prime righe esibisce una notevole figuralità, non nel senso narratologico di *narrazione figurale*, ma in quello, che potremmo dire *retorico* o *stilistico*, di capacità di essere figura di qualcosa senza dichiararla. In questo caso, raffigurate sono le relazioni tra i personaggi e il vissuto di ciascuno, ma in altri casi la figuralità del linguaggio potrà significare qualcosa sulla temporalità della storia, come accade con gli imperfetti di Flaubert o con certe strutture sintattiche di Proust. Non tutto nell'intreccio è temporalità, come abbiamo visto sulla scorta di formalisti e strutturalisti, e non tutta la temporalità è nell'intreccio.

Ma passiamo al secondo capoverso: esso si apre facendo riferimento a colui che li aveva presentati (ma si noti che, nel primo capoverso, «they were introduced» restava senza agente, come «to be liked»: l'ingresso del terzo personaggio e della sua linea d'azione era già predisposto, ma anche già compromesso dall'indifferenza suggerita, sulla scorta del successivo «to be liked», dalla mancanza dell'agente). Il *past perfect*, che indica anteriorità rispetto al *simple past* dei verbi precedenti, suggerisce un movimento retrogrado verso un tempo precedente al presente narrativo, giunto ormai all'epilogo della serata. Apprendiamo che questo terzo personaggio non provava una spiccata simpatia né per lui né per lei, i quali dunque sono nuovamente accomunati dall'indifferenza di cui sono oggetto e che probabilmente riservano all'altro, e nondimeno cercava di mantenere anche con loro «good relations». Si crea così una seconda corrispondenza, ma sterile anch'essa, tra questo desiderio di buoni rapporti e la speranza di piacere di lui e di lei: entrambi rivolti su altri inessenziali, entrambi generati da un disagio che nel secondo caso – «anxious as he was» – è dichiarato. La chiusa riunisce quindi i tre personaggi in un breve passaggio di narrazione figurale – «One never knew, after all» – che porta a una ripetizione triplice di dubbio e, con le *question tags*, desiderio di conferma: «now did one now did one now did one». Per effetto di questa figuralità e del movimento retrogrado con cui era iniziato il secondo capoverso, siamo quindi ricondotti a una condizione di incertezza che precede, cronologicamente, gli eventi ultimi della storia e, ermeneuticamente, la smentita che il racconto in certo modo infligge alla cautela ansiosa del terzo personaggio e alle speranze degli altri due, poiché abbiamo già appreso a quale infelicità e a quale solitudine riescano l'una e le altre. Su questa condizione si chiude il racconto. Leggendolo, ritroviamo entrambe le accezioni di *intreccio* intorno alle quali abbiamo discusso – come configurazione e come composizione dell'azione – e insieme siamo portati a riprendere, da ultimo, una questione che è rimasta in sospenso: quella della spinta, o propulsione, o attrazione verso la fine.

6. «now did one now did one now did one»

Con le ultime battute del racconto di Wallace, dicevamo, siamo ricondotti a una condizione che precede la fine della storia. Indicare la fine di un racconto, d'altra parte, non è sempre un'operazione scontata: nel caso presente e in altri analoghi, perché la deviazione dall'ordine cronologico sposta alla fine del testo un evento che nella cronologia non è l'ultimo; altre volte, perché l'evento che viene ultimo nella storia e nel testo non sembra così rilevante, in quanto finale, come altri che lo precedono. La fine di *Madame Bovary*, domanda

Genette, è nell'attribuzione della legion d'onore a Homais? O nella morte di Emma? O in quella di Charles?⁶³ O in tutti e tre gli eventi insieme, riuniti a comporre una sorta di finale esteso? D'altra parte, la questione si può in certo modo accantonare distinguendo fine della storia e fine del racconto in quanto testo, o *chiusa* del racconto, e osservando che non necessariamente l'evento ultimo nella cronologia della storia sarà più risolutivo di altri per la storia stessa e per il racconto (cosa, quest'ultima, sulla quale ho già insistito).⁶⁴ Chi sostiene che il racconto precipiti verso la fine si incaricherà anche di precisare che cosa si debba intendere con *fine* quando storia e racconto divergano, o quando la storia non sembri avere *una* fine. La questione, mi pare, si sposterebbe allora sul terreno dell'interpretazione e su questo terreno potrebbe essere affrontata.

Più interessante, ora, mi pare un altro rilievo suggerito dalla chiusa del racconto di Wallace: quando siamo ricondotti alla condizione di incertezza che vi si rappresenta e che, come abbiamo detto, precede la fine della storia cronologicamente ed ermeneuticamente, siamo anche ricondotti alla sua temporalità e cioè alla sua durata e alla sua incerta apertura sul futuro. Dobbiamo stare nell'incertezza espressa dalla chiusa per tutta la durata di quella triplice domanda – «now did one now did one now did one» – anche se sappiamo già che no, non si riescono a mantenere «good relations» con tutti, né la speranza di piacere è sempre soddisfatta e anzi si torna a casa da soli con la propria ansia e il proprio dolore. Il momento della storia al quale torniamo nella chiusa – momento peraltro disperso nelle tre linee d'azione dei tre personaggi e composto nel loro intreccio – ha una propria durata che non è, non può essere schiacciata dalla spinta verso la fine, e una propria apertura che non è, non può essere annullata a priori dalla conoscenza della fine. Il lettore deve ricreare quella durata e quell'apertura nella propria esperienza di lettura e lo stesso vale per gli altri momenti della storia: la temporalità dei corsi d'azione dei tre personaggi deve essere ripercorsa nel suo svolgimento dalla speranza di piacere alla sua delusione al ritorno a casa in solitudine e ciò significa stare dentro quella temporalità: non forzarla nella direzione della fine, né spingerla verso la fine, ma sostare in essa.

Consideriamo un altro racconto di Alice Munro, *Family Furnishings*. L'inizio, come altri della raccolta, evoca un evento o annuncia un tema la cui rilevanza o il cui significato non sono subito evidenti:

Alfrida. My father called her Freddie. The two of them were first cousins and lived on adjoining farms and then for a while in the same house. One day they were out in the fields of stubble playing with my father's dog, whose name was Mack. That day the sun shone, but did not melt the ice in the furrows. They stomped on the ice and enjoyed its crackle underfoot. How could she remember a thing like that? my father said. She made it up, he said.

"I did not," she said.

"You did so."

"I did not."

All of a sudden they heard bells pealing, whistles blowing. The town bell and the church bells were ringing. The factory whistles were blowing in the town three miles away. The world had burst its seams for joy, and Mack tore out to the road, because he was sure a parade was coming. It was the end of the First World War.⁶⁵

⁶³ Cfr. Genette, *Vraisemblance et motivation*, cit., p. 19.

⁶⁴ La distinzione di Phelan tra *closure* e *completeness*, alla quale si è accennato sopra, è ancora diversa.

⁶⁵ Alice Munro, *Family Furnishings*, in Ead., *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, cit., poss. 1410-1951: 1410-1418. «Alfrida. Mio padre la chiamava Freddie. Erano cugini e avevano abitato in due fattorie vicine, poi, per un certo periodo, nella stessa. Una volta erano fuori, in un

Verso la fine del racconto, l'episodio viene raccontato una seconda volta. Al funerale del padre della narratrice, infatti, si presenta una donna che le dice di essere la figlia di Alfrida, della quale in famiglia nessuno sapeva – non la narratrice, quanto meno –, perché subito dopo la nascita – Alfrida era una ragazza – era stata data in adozione. Dopo le presentazioni, la figlia di Alfrida racconta alla narratrice l'episodio dell'incipit:

“You know Alfrida told me that your dad and her were walking home from school one day, this was in high school. They couldn't walk all the way together because, you know, in those days, a boy and a girl, they would just get teased something terrible. So if he got out first he'd wait just where their road went off the main road, outside of town, and if she got out first she would do the same, wait for him. And one day they were walking together and they heard all the bells starting to ring and you know what that was? It was the end of the First World War.”

I said that I had heard that story too.

“Only I thought they were just children.”

“Then how could they be coming home from high school, if they were just children?”

I said that I had thought they were out playing in the fields. “They had my father's dog with them. He was called Mack.”

“Maybe they had the dog all right. Maybe he came to meet them. I wouldn't think she'd get mixed up on what she was telling me. She was pretty good on remembering anything involved your dad.”

Now I was aware of two things. First, that my father was born in 1902, and that Alfrida was close to the same age. So it was much more likely that they were walking home from high school than that they were playing in the fields, and it was odd that I had never thought of that before. Maybe they had said they were in the fields, that is, walking home across the fields. Maybe they had never said “playing.”

Also, that the feeling of apology or friendliness, the harmlessness that I had felt in this woman a little while before, was not there now.

I said, “Things get changed around.”⁶⁶

campo di stoppie, a giocare con il cane di mio padre, che si chiamava Mack. Il sole, quel giorno, non riusciva a sciogliere il ghiaccio in mezzo ai solchi. Loro due lo pestavano per sentire il bel rumore che faceva sotto i piedi. / Figurati se si ricorda una cosa del genere, disse mio padre. Se l'è inventata, aggiunse. / – Non è vero, – disse lei. / – Invece sì. / – Invece no. / Tutt'a un tratto udirono le campane suonare a distesa, le sirene fischiare. Suonavano insieme quelle del municipio e quelle della chiesa. E le sirene della fabbrica a cinque chilometri da lì. Il mondo si spalancava alla gioia, e Mack scappò sulla strada, sicuro che stesse arrivando la banda. Era la fine della prima guerra mondiale» (Alice Munro, *Mobili di Famiglia*, in Ead., *Nemico, amico, amante...*, cit., pp. 84-116: 84).

⁶⁶ Munro, *Family Furnishings*, cit., poss. 1911-1925. «– Sai, Alfrida mi ha raccontato che un giorno lei e tuo padre tornavano a casa da scuola, ai tempi del liceo. Non potevano fare tutta la strada insieme perché, puoi capire, allora un ragazzo e una ragazza si sarebbero tirati appresso chissà quante maldicenze. Perciò, se lui usciva per primo, l'aspettava nel punto in cui il tragitto deviava dallo stradone, fuori dal centro abitato, e se usciva per prima lei, faceva lo stesso. E quel giorno camminavano insieme e sentirono le campane suonare a distesa e sai che cos'era? Era la fine della prima guerra mondiale. / Le dissi che avevo sentito anch'io quella storia. / – Solo, credevo che fossero bambini. / – Ma come avrebbero fatto a tornare a casa dal liceo, se fossero stati bambini? / Risposi che ero convinta che fossero fuori a giocare nei campi. – Con loro c'era anche il cane di mio padre. Si chiamava Mack. / – È possibile che ci fosse anche il cane. Magari gli era andato incontro. Ma non credo che possa essersi confusa mentre me lo raccontava. Era piuttosto precisa nel ricordare qualunque cosa avesse a che fare con tuo padre. / Ora, due cose sapevo per certo. Primo, che mio padre era nato nel 1902, e che Alfrida aveva più o meno la stessa età. Perciò era assai più probabile che stessero tornando dal liceo e non che giocassero nei campi. Forse avevano detto che si trovavano

Chiaramente, in questo caso, la fine⁶⁷ illumina l'inizio e tutto ciò che la precede, svelando la verità – il padre della narratrice è anche il padre della figlia di Alfrida, che quindi è la sorella biologica della narratrice – e la cattiva coscienza di tutti i membri della famiglia, che per anni, dopo avere diviso Alfrida da sua figlia, come prima le avevano impedito di vedere la madre morente, hanno nascosto o negato l'accaduto. Ma altrettanto chiaramente l'inizio illumina la fine: senza il primo racconto dell'episodio, con la negazione del padre e l'insistenza di Alfrida, non solo non potremmo comprendere il fatto che la figlia di Alfrida torni a rinfacciare la verità alla narratrice attraverso quel racconto, ma non coglieremmo neanche la dinamica di negazione che la famiglia mette in atto. Essa infatti diventa evidente in quanto il padre la attua prima – «“She made it up”»; «“You did so”» – e la figlia legittima, la narratrice, la ripete poi – «“Only I thought they were just children.”» –, almeno fino all'ammissione finale della verità. Né potremmo comprendere, senza il racconto iniziale dell'episodio, come la verità nascosta non abbia mai cessato di incombere sui personaggi, per i quali era in fondo impossibile dimenticarla. Inoltre – e torniamo infine all'ultima questione sollevata dalla chiusa di Wallace – vediamo come il lettore debba ricreare le diverse temporalità del vissuto dei personaggi nei due racconti dell'episodio: il ricordo iniziale, forse innocuo, ma anche vagamente enigmatico nella sua retrospezione memoriale, l'iterazione del battibecco, apparentemente amichevole ma che nella sua complicità suggerisce ancora qualcos'altro che ora sfugge – «“You did so”»; «“I did not”» – e poi il processo di negazione, dubbio, cedimento finale e presa di coscienza della narratrice. Questi diversi momenti, con la loro temporalità specifica, non possono essere schiacciati sulla fine, ma devono essere ridispiegati dal lettore nella loro temporalità.

Come un brano musicale, un racconto ha una propria temporalità che non può essere annullata nella fine: attendiamo il ritorno alla tonica già mentre ascoltiamo la sensibile, ma il ritorno, quando viene, non annulla la durata dell'attesa e del sentimento di instabilità che la accompagna e ogni volta che riascoltiamo il brano dobbiamo tornare in quell'attesa e in quel sentimento di instabilità, per tutta la loro durata e in tutta la loro apertura (non attenderemmo il ritorno alla tonica, altrimenti). Analogamente, ogni volta che rileggiamo il racconto di Munro, o quello di Wallace, o qualsiasi altro racconto, dobbiamo ridispiegare le temporalità dei diversi momenti della storia e dell'azione, o del vissuto, di tutti i personaggi.⁶⁸ Per questo la visione teleologica del racconto e la teoria strutturalista, che ne schiacciano la temporalità nella fine o la annullano in un paradigma atemporale, devono essere integrate da una considerazione appropriata di quella temporalità, la quale si ridispiega nella sua durata e nella sua apertura mediante l'esperienza della lettura.

Ciò significa anche rendere al racconto le sue tensioni essenziali: se la configurazione complessiva determina il significato dei singoli eventi nel sistema delle relazioni che li interessano, il ridispiegamento della temporalità di ciascuno comporta un temporaneo allentamento di quell'insieme di relazioni e di determinazioni: stare nell'incertezza di «now

nei campi per dire che tornavano a casa passando dai campi. Forse non avevano mai pronunciato il verbo “giocare”. / Secondo, che la mite cordialità, la benevolenza che avevo sentito poc'anzi in quella donna, adesso non c'era più. / Dissi: – Le cose cambiano aspetto a volte» (Munro, *Mobili di Famiglia*, cit., p. 114).

⁶⁷ Il dialogo costituisce la fine della storia, poiché è l'ultimo episodio in ordine cronologico, ma non la chiusa del racconto, che finisce in analepsi su un altro momento anch'esso decisivo per il suo significato.

⁶⁸ La logica del racconto bremondiana, come si vede, apriva a questo sviluppo, ma aveva infine un altro significato, poiché era specificamente logica dei possibili narrativi, non ridispiegamento di una temporalità che è retrospezione non meno che anticipazione e vissuto del presente non meno che domanda sul futuro.

did one now did one now did one» significa allentare la pressione configurante della fine della storia che già conosciamo e rivivere quel momento nella sua apertura, nel suo preludere ad altro, forse, prima che la fine sia nota, e nel suo essere vissuto che non si riduce a un esito, quale che sia. Ogni momento della storia torna a essere un punto dal quale linee diverse possono derivare, verso il passato o verso il futuro o nel presente, anche divergenti rispetto alla curvatura che la configurazione complessiva imporrà in quel punto alla forma del racconto. Ogni momento diventa un possibile punto di fuga nel quale dobbiamo stare, e dal quale guardare, prima di riprendere la determinazione della forma. Se dunque la visione teleologica e la teoria strutturalista, in quanto insistono sulla configurazione o sulla struttura, ci mostrano il racconto innanzitutto nella sua dimensione semiotica o simbolica, la considerazione della temporalità ridispiiegata mediante la lettura ci riporta alla sua dimensione esperienziale. Il racconto torna per un momento a essere simile alla vita, che accade e non significa, che è priva di configurazione e resiste alle determinazioni della forma e ne minaccia l'integrità con le propri tensioni divergenti. Poi la forma si chiude e le tensioni si raccolgono – ma sempre pronte a rianimarsi nel ridispiiegarsi della temporalità ad ogni nuova lettura. Dobbiamo sempre sostare di nuovo, almeno per un po', nello stomaco dell'inghiottone, rimpiangendo di essere usciti nel bosco e sperando che Sarah venga a salvarci.