



Annunciare e ritardare la storia: effetti di *suspense* narrativa in un episodio della *Crónica de don Pedro* di Pero López de Ayala

Selena Simonatti

"Raconter c'est expliquer"

Si potrebbe riassumere la differenza tra la struttura annalistica della storia e quella di una cronaca nell'affermare che essa radichi sostanzialmente nell'inversione del trattamento riservato alla dimensione del tempo. Se negli annali l'associazione tra la data e l'evento mostra una relazione gerarchica a favore del primo elemento, per cui ogni data, che segna il passaggio cronometrico del tempo, costituisce già di per sé un evento, la cronaca inverte la relazione e subordina la data all'evento, per cui il passaggio del tempo deve significare necessariamente il trascorrere di un evento. Negli annali, infatti, dove si realizza pienamente un'andamento lineare del tempo scandito per definizione in base a un rapporto di anteriorità, la cronologia degli eventi registrati mantiene una perfetta corrispondenza con il reale avvicendamento, disponendosi su un'asse paratattica e potenzialmente infinita. Ma il concetto di tempo che si radica nella configurazione annalistica del resoconto storico non coincide affatto con il concetto di evento storico e il registro degli eventi si costituisce come un tempo distinto dal registro degli anni. L'omissione o la cancellazione di un evento, di fatto, non prevede necessariamente l'omissione o la cancellazione dell'anno in cui quello stesso evento è trascorso. È come se il vuoto cronologico non riguardasse il tempo, inteso come categoria contenente, ma esclusivamente il suo contenuto storico, gli eventi che lo occupano e lo riempiono. Nella struttura annalistica il realismo cronologico, dunque, non comporta necessariamente un realismo storico. Se consideriamo la disposizione temporale della materia narrativa come indice significativo del discorso è chiaro che questo tipo di resoconto storico trovi fondamento in un concetto di tempo e di storia piuttosto distinto da quello che affiora dalla lettura di una cronaca, in cui l'asse cronologico del tempo e della storia può facilmente registrare considerevoli variazioni. La cronaca, conformemente a quanto esprime la sua etimologia,^[1] è anch'essa, una modalità di scrittura cronologica e, nelle sue grandi articolazioni, sviluppa un piano temporale conforme all'ordine effettivo degli eventi. Ma all'interno del discorso la loro scansione temporale si organizza in modalità che possono infrangere la coincidenza con la loro reale successione. Se, come afferma Ricoeur, "comprendre ce qu'est un récit, c'est maîtriser les règles qui gouvernent son ordre syntagmatique"^[2], l'esame delle strutture temporali, allora, costituisce una delle chiavi sintagmatiche indispensabili alla comprensione di un testo che, come la cronaca, assume il passato storico come oggetto di narrazione e si costruisce in base al principio flessibile della successione. Dunque, nella *cronografia*, termine che definisce la trascrizione cronologica della storia, si assume la parola scritta come strumento di

regolazione temporale ed è il racconto degli eventi, e non più la trascrizione spesso scarnificata degli anni, ad assurgere a parametro di computo del tempo.^[3] Nella cronaca, in breve, è la parola a conferire ordine e carattere 'morfologico' al tempo. L'inversione gerarchica tra la dimensione del tempo come contenente (tempo cronometrico) e quella del tempo come contenuto (tempo cronografico) si muove da un concetto quasi puramente quantitativo e verticale del tempo verso una dimensione qualitativa e significativa dell'evento e si produce per effetto di una evoluzione etica del valore del tempo storico. Quando la gerarchia del tempo cronologico (che impone di narrare in base al tempo naturale) è sostituita dalla gerarchia del tempo significativa (che impone di narrare in base all'importanza e al significato di un evento che si situa nel tempo naturale) si imprime al tempo un valore ideologico che di per sé non manifesta apertamente. Si inizia ad affiancare alla trascrizione della storia un tipo di analisi che ne costituisce anche l'implicita interpretazione.^[4]

L'assunzione di un principio ideologico non rappresenta tuttavia l'assoluto discrimine tra le due formule storiografiche menzionate. Ad essa si affianca un'esigenza di tipo strettamente estetizzante che si pone come problema narrativo - e quindi anche pertinente alla *dispositio* temporale - soltanto nel momento in cui si desidera configurare come un racconto ciò che in realtà non si presenta come tale, rivendicando sulla realtà degli eventi una volontà immaginativa e un desiderio di coerenza narrativa che la realtà, di per sé, non possiede.^[5] Un ulteriore indice di variabilità deriva dal fattore memoriale, che si produce inizialmente all'esterno dei meccanismi narrativi, poiché caratterizza e concerne la persona del narratore, e che finisce per ripercuotersi sulla struttura narrativa, delimitando la materia e interferendo nella sua distribuzione temporale. È difficile, ovviamente, stabilire con assoluta certezza in che misura e in quale gerarchia incida effettivamente sulla configurazione cronologica o anacronica di un testo storico la volontà di modellizzazione ideologica o il principio narrativo-estetizzante o, ancora, quanto di questo si coniughi con la forza emanatrice del ricordo e alla sua logica emotiva ed umana. Ciò che interessa valutare, tuttavia, è che tali indici di variabilità, pressoché assenti (o quanto meno nascosti) negli annali, intervengono nella cronaca a partire da un principio di distribuzione, almeno inizialmente, temporale e possono essere studiati attraverso l'analisi delle strutture narrative del tempo che il cronista applica alla materia.

La morte annunciata e la morte ritardata: l'episodio di don Fadrique alla luce della *suspense* narrativa

Nel panorama delle manipolazioni temporali che interessa la scrittura di una cronaca, la seguente analisi si propone di verificare l'applicazione della *suspense* narrativa, da iscrivere nella sfera di trattamento della *durata* narrativa,^[6] all'interno di un episodio della *Crónica de Don Pedro* di Pero López de Ayala.^[7]

La *suspense* si impone nel panorama narrativo europeo soprattutto a partire dal XIX secolo, prevalentemente nell'ambito di una letteratura di intrattenimento, dal romanzo gotico e poliziesco fino alla narrativa di scienza-finzione come quella di Jules Verne o di avventura in Emilio Salgari o Alexandre Dumas. Se consideriamo la mancanza di uno studio storico che documenti la nascita e la diffusione dell'impiego della *suspense* nella finzione letteraria, l'esempio qui studiato potrebbe considerarsi un impiego eccezionale all'interno della prosa medievale. Principalmente per due ragioni

mi è parso interessante: la prima ha ovviamente a che vedere con il fatto che l'uso di tecniche pertinenti alla narratologia possa ridurre l'impressione di 'scientificità' del discorso storico e mostrare come, anche all'interno di esso, e a maggior ragione in un periodo quando ancora la storia era considerata un'arte (solo a partire dal XVII secolo gli eruditi iniziano ad assimilarla a una scienza), l'applicazione di strategie narrative non si configuri mai necessariamente come una scelta fine a se stessa. Da questa premessa deriva la seconda ragione: tanto l'alterazione cronologica nelle sue forme di ordine, durata e frequenza - che nell'insieme delle strategie narrative risultano forse quelle più appariscenti e caratterizzanti della scrittura cronachistica -, quanto altre tecniche della narrazione applicate a un discorso storico sono in grado di instaurare strette relazioni, come nel caso qui considerato, con il sottofondo ideologico che soggiace al testo.

Non esiste a tutt'oggi una teoria di riferimento, universalmente condivisa e univocamente riconosciuta riguardo alla tecnica della *suspense* narrativa, comunemente considerata come un ingrediente aggiuntivo a una struttura già autonomamente organizzata più che un modello specifico della comunicazione narrativa.[8] La maggior parte degli studi provengono dall'ambito della critica e delle ricerche empiriche sulla pragmatica della ricezione cinematografica, dove da Alfred Hitchcock in poi la grande diffusione del suo impiego e il progressivo sviluppo di una tecnica sempre più elaborata ha favorito il sorgere di indagini mirate al riguardo.[9]

La tecnica della *suspense* non si risolve soltanto in un effetto sorpresa, né si identifica pienamente con la dilatazione dell'azione fino al suo culmine narrativo (*climax*), né semplicemente si può parlare di attesa o di ritardo, né di strategia enfatica sequenziale, o puramente di tensione narrativa, poiché tutte queste definizioni appaiono decisamente insufficienti, da sole, a definire un procedimento combinatorio più complesso, di cui si fa cornice un impiego caratteristico del tempo narrativo, come indica l'etimologia della parola (< lat. *suspendere*).

Tra le definizioni narratologiche che prendono in considerazione, forse meglio di altre, l'incastro di queste strategie, trascrivo la seguente come primo approccio teorico:

El *suspense* o *suspensión* [...], al que también se ha denominado con términos más vinculados a sus efectos sintagmáticos *dilación* o *retardación*, es un fenómeno que actúa en un doble nivel: textualmente, organizando una *expansión* y *amplificación* sintagmática, un alargamiento discursivo que se vincula, en el plan *secuencial* de la lógica narrativa, a la generación de un retraso o *posposición* en el proceso secuencial activado, fundamentalmente dilatando la conclusión posible del proceso; pragmáticamente y en relación con lo anterior, el *suspense* produce efectos diversos (inquietud, tensión, miedo, angustia, interés) en el lector/espectador.[10]

In ordine di rettifica, l'intercambiabilità tra i termini *suspense* e *suspensión* potrebbe risultare arbitraria. L'idea di *suspense* non si esaurisce nell'associazione al fenomeno della sospensione narrativa. In quanto struttura retorico-verbale disposta su un'asse temporale, ogni narrazione si serve e trova fondamento in forme diverse di strategie di attesa e di post-posizione dell'informazione, nella necessità di creare un'aspettativa posticipando di volta in volta lo scioglimento della trama. Non necessariamente,

tuttavia, tali strategie si attivano mediante il meccanismo della *suspense*. Questa, al contrario, è solo uno degli strumenti della sospensione narrativa che, in molti casi, riesce a radicalizzarne gli effetti. Se alla sospensione compete la macrostruttura della narrazione, nella quale organizza le varie microarticolazioni che, insieme, partecipano all'avanzamento dell'azione, alla *suspense* si fanno corrispondere i livelli a questa subordinati, ossia microsequenze narrative capaci di pianificare un'azione e prevederne una risoluzione pressoché immediata.

Affinchè si possa parlare di *suspense* il discorso narrativo deve articolarsi intorno a un elemento di tensione capace di attivare un meccanismo di attesa che aumenti proporzionalmente alla frustrazione dell'attesa stessa. In molti casi tale elemento scatenante si identifica con un enigma in stile poliziesco, con un segreto di cui non si possiede la chiave, con un tradimento, una minaccia, un evento funesto che pesa sul destino di un personaggio che si dispiega dall'imminenza di un pericolo. In quest'ultimo senso, la *suspense* può considerarsi una tecnica di messa in scena e di tematizzazione della paura, la cui trasposizione letteraria costituì per molto tempo un tabou narrativo, almeno fino alla nascita e all'affermazione di un valore più borghese - e prosaico - della vita che iniziò a minare l'ideale classico della temerarietà e del coraggio, simbolo di una nobiltà costantemente minacciata dall'onta della viltà.^[11]

Fondamentale appare allora la questione cognitiva della paura. Mieke Bal teorizza tre modalità di *suspense* narrativa proprio a partire dal grado di coincidenza tra gli elementi di cui è in possesso il lettore e quelli di cui si trova in possesso il personaggio, assumendo, in base a un criterio di predominanza cognitiva, il ruolo di "focalizer" che Bal definisce come "the subject of focalization [...], the point from which the elements are viewed".^[12] La forbice cognitiva tra lettore e personaggio può sbilanciarsi a favore del primo o del secondo, oppure annullarsi nella coincidenza della loro inconsapevolezza. Infatti, nel caso in cui "reader and character are both informed of the answer, there is no suspense".^[13] Nel caso in cui il lettore, come 'focalizzatore' della vicenda, sia in possesso di informazioni negate al personaggio, è spinto costantemente a interrogarsi sulle reali possibilità che il personaggio ha di parteciparvi e in quale momento potrà accedervi.^[14] Soltanto questa mancata convergenza riesce a giustificare, pertanto, l'identificazione simpatetica del lettore con il personaggio. La teoria dei modelli interattivi dell'identificazione con l'eroe di Hans Robert Jauss descrive la predisposizione empatica del lettore verso un eroe sostanzialmente imperfetto, un eroe-uomo, quotidiano, che induce a una disposizione emotiva tendente alla compassione e alla solidarietà:

Con identificazione simpatetica si deve intendere l'affetto estetico dell'immedesimazione (Sich-Einfühlen) nell'altro. Questo affetto annulla la distanza ammirativa e attraverso la commozione può condurre il lettore o spettatore a solidarizzare con l'eroe sofferente. La prassi estetica mostra continuamente come ammirazione e compassione possano entrare in rapporto di conseguenza.^[15]

Un altro sottofondo semantico imprescindibile è un meccanismo che potremmo chiamare di 'compensazione informativa': alla formulazione di una domanda iniziale capace di incentivare una lettura emozionale e di cui non si dà risposta, interviene, per compensazione, l'introduzione di una risorsa informativa che serva a distrarre dall'attesa e creare un'apparente gratificazione. Tutto questo deposito informativo

deve disseminarsi su una struttura temporale che permetta, da una parte, il configurarsi di un 'tempo dell'imminenza' per cui l'azione principale sembri sempre sul punto di risolversi, e dall'altra, creare un effetto di dilatazione temporale capace di prolungare l'impellenza della conclusione e frantumare il tempo narrativo in una serie crescente di 'tempi di tensione' che spostino costantemente il punto dello scioglimento finale. Sul filo di questo 'orizzonte immanente', il tempo si configura come un andamento ascendente che registra un doppio e discordante effetto di durata: il disequilibrio iniziale tra *ordo artificialis* e *ordo naturalis*, sbilanciato a favore del primo che risulta più accelerato, si andrà progressivamente sfaldando verso la lenta approssimazione tra i due ordini temporali, per cui il tempo della storia e il tempo della narrazione avanzeranno sempre più parallelamente verso una graduale e quasi puntuale isocronia, descrivendo un movimento che potremmo visualizzare sotto forma di spirale. All'annuncio di una risoluzione imminente, che crea l'inganno di un limitato intervallo temporale, si oppone l'exasperarsi della durata narrativa che separa il lettore da quella risoluzione.

Queste le principali direttrici teoriche che serviranno da riferimento per l'analisi dell'episodio dell'uccisione del fratello del re do Pedro, don Fadrique Maestre di Santiago (Año X, cap.3). Nel corso dell'argomentazione si cercherà tuttavia di spiegare il funzionamento della *suspense* all'interno di questo segmento introducendo ulteriori riferimenti teorici.

Il capitolo rappresenta un'isola narrativa di grande interesse retorico-strutturale, capace di costituirsi come una sequenza compiuta nell'ambito complessivo della cronaca. La messa in scena dell'uccisione di don Fadrique si dispiega, di fatto, in un intervallo temporale ben definito la cui durata è compresa tra l'annuncio della morte imminente del fratello e il ritardato scioglimento della tensione, che assume come delimitazione temporale due momenti pressoché contigui, l'ora di terza e l'ora della consumazione del pranzo:

^{9/} E el maestre llego en Seuilla el dicho dia martes de la mañana a la ora de terçia [...]

^{57/} E desde esto fue fecho assentosse el rrey a comer donde el maestre yazia muerto [...]

La compiutezza della sua forma episodica si attua anche a partire dall'attivazione di un principio fondamentale della narrazione: la creazione di uno stimolo ricettivo sottoforma di domanda - desiderio dello scioglimento narrativo - capace di dilatarsi nell'aspettativa e risolversi in breve tempo nel suo soddisfacimento.^[16]

Tutto l'episodio del fratricidio di don Fadrique è sostanzialmente *la cronaca di una morte annunciata*. Come nel famoso *incipit* del romanzo di García Márquez,^[17] il lettore di Ayala sa già quale destino attende il fratello del re. In chiusura del capitolo anteriore don Pedro ha annunciato di volere uccidere don Fadrique e si è assicurato la collaborazione del cugino.^[18] La forbice cognitiva si apre a favore del lettore e don Fadrique assume fin da subito le caratteristiche del personaggio positivo, dell'eroe umano in pericolo su cui grava il peso di un'ingiusta condanna.^[19] Creare solidarietà con la vittima aumenta l'immedesimazione con il suo destino e permette al lettore di

seguire la sua vicenda con una certa tensione emotiva che attiva, a sua volta, un meccansimo di rottura e di conflitto con il personaggio antagonista. Ayala si preoccupa di offrire un breve resoconto del servizio che don Fadrique aveva reso a don Pedro con la conquista di Jumilla e la difficoltà superate in nome della fedeltà al re (il corsivo è mio):

²/Estando el rrey don Pedro en Seuilla en el su alcaçar martes veynte e nueue dias de mayo deste dicho año, llego ally don Fradrique maestre de Santiago, ³/que venia de cobrar la villa e castillo de Jumilla, que es el rregno de Murçia, ⁴/que en las treguas que el cardenal don Guillen pusiera entre Castilla e Aragon de vn año, era tomada por parte de Aragon, por vn rrico omne que dizian don Pero Maça, ⁵/por quanto dizia que era suya aquella villa e que non era del señorío del rrey de Castilla, nin entrara en la dicha tregua; ⁶/pero la dicha villa, en esta guerra, estaua primero por Castilla e *el maestre don Fadrique desde que lo sopo fue alla e çercola e cobrola por fazer seruiçio al rrey;* ⁷*ca el maestre don Fadrique auia uoluntad de seruir al rrey e de le fazer plazer.* ⁸/E desde ouo cobrada el maestre la dicha villa e castillo de Jumilla, fuesse para el rrey, ca auia cartas suyas cada dia que fuesse para el.

Introdotta il personaggio, la struttura temporale dell'episodio si caratterizza mediante l'assunzione di due formule distinte di scansione, dove la coincidenza tra ordine della storia e ordine della narrazione incontra la progressiva isocronia tra la durata dell'azione e durata della sua formulazione narrativa. L'intero frammento temporale si distribuisce in due zone distinte del testo: quella di un tempo preliminare di preparazione (tempo informativo) e quella di un tempo ad andamento reiterativo (non informativo) che serve esclusivamente al prolungamento della tensione.

All'interno della prima struttura temporale si registra una generale mancanza di perfetta coincidenza tra il tempo della storia e quello della narrazione. Per questo l'azione si produce in modo più o meno accelerato. Il tempo del personaggio, dal momento in cui entra nel palazzo reale, risulta segmentato in quattro spazi narrativi che collaborano a due finalità principali: presagire la possibilità di un pericolo imminente e, allo stesso tempo, sottrarre al personaggio ogni possibilità di salvezza. In concomitanza alla nascita di un sospetto sempre più forte riguardo a una situazione di rischio, al personaggio vengono progressivamente ristrette le opportunità di mettersi in salvo. Ogni segmento, infatti, produce un avanzamento dell'azione solo in base a un meccansimo di "restricción de alternativas" che si organizza su una serie di domanda-risposta a struttura binaria capace di eliminare le possibilità di salvezza e avvicinare il personaggio all'assenza di ogni alternativa.^[20] Le due alternative con cui si confronta ripetutamente don Fadrique all'interno di ogni segmento narrativo di questo tempo preliminare sono ovviamente pertinenti al rischio in cui egli sta incorrendo, ma non riguardano ancora un pericolo veramente imminente, mantenendo sempre aperta l'alternativa di salvezza. Man mano che la spirale del rischio si stringe e la possibilità della morte si fa più incombente, le sue possibilità di salvezza si riducono. Esaminiamo in dettaglio questo procedimento.

Le quattro articolazioni temporali si allineano in quattro articolazioni narrative che a loro volta corrispondono a quattro movimenti spaziali ben determinati all'interno del palazzo reale: arrivo di don Fadrique e incontro con il fratello; visita a Maria de

Padilla; incontro con Gutiérrez de Navales nel cortile interno dell'Alcazar; passaggio attraverso le stanze dell'Alcazar fino all'appartamento del re. Ognuno di questi segmenti, come detto, sviluppa approssimativamente la stessa durata temporale. Tuttavia, da un confronto più accurato si percepisce sensibilmente l'inizio di quel movimento di decelerazione che è il risultato di un graduale avvicinamento tra l'*ordo naturalis* e l'*ordo artificialis* degli eventi e che interesserà più da vicino la seconda struttura temporale evidenziata.

L'arrivo del Maestre all'Alcazar si risolve nella breve descrizione dell'incontro con don Pedro che consiglia al fratello di prendere possesso delle stanze che gli sono state riservate. La minaccia di pericolo in questo segmento non è ancora chiaramente percepibile grazie alla presenza di un fattore di protezione del personaggio che Ayala si preoccupa di evidenziare: don Fadrique è accompagnato dal suo seguito e don Pedro deve eliminare strategicamente questo elemento di disturbo.

⁹/E el maestre llego en Seuilla el dicho dia martes de la mañana a la ora de terçia e fue el maestre a fazer reuerençia al rrey ¹⁰/ e fallolo que jugaua a las tablas en el su alcaçar de la çibdat de Seuilla e luego que llego besole la mano el e muchos caualleros que venian con el. ¹¹/E el rrey lo rresçibio con buena voluntad que le mostro e preguntole donde partiera aquel dia e se tenia buenas posadas. ¹²/El el maestre dixo que partiera de Cantillana, que es a çinco leguas de la çibdat de Seuilla e que de las posadas que avn non sabia quales las tenia, pero que bien creya que eran buenas. ¹³/E el rrey dixole que fuesse a asosegar las posadas e que después se viniese para el. E esto dizia el rrey por que entraron con el maestre muchas compañías el el alcaçar.

La visita a Maria di Padilla e alle sue figlie nel Palacio del Caracol offre la prima spia narrativa dell'imminenza del pericolo: la tristezza della donna per il destino del Maestre. Un indizio tanto emblematico "que todos podrian entender", nota Ayala:

¹⁴/E el maestre partio estonçes del rrey e fue veer a doña Maria de Padilla e a las fijas del rrey, que estauan en otro apartamiento del alcaçar que dizen Caracol. ¹⁵/E sabia doña Maria todo lo que estaua acordado contra el maestre e quando lo vio fizo tan triste cara que todos podrian entender; ¹⁶/ca era buena dueña e de buen seso e non se pagaua de las cosas que el rrey fazia e pesauale mucho de la muerte que era hordenada de dar al maestre.

In questo livello narrativo il lettore si domanda se il personaggio ha colto l'importanza di quell'inequivocabile indizio e se reagirà di conseguenza. La possibilità di uscire dall'Alcazar è infatti prospettata immediatamente dopo, nel realistico piano di fuga proposto da Gutiérrez de Navales:

¹⁷/E el maestre desde vio a doña Maria e a las fijas del rrey sus sobrinas partio de ally ¹⁸/e fuesse al corral del alcaçar do tenia las mulas para se yr a las posadas e asosegar sus compañías. ¹⁹/E do llego al corral del alçar non fallo las bestias ca los porteros del rrey auian mandado a todos desenbargar el

corral ^{20/}e echaron todas las bestias fuera del corral e çerraron las puertas , que assy les era mandado por que non estudiessen muchas gentes ally. ^{21/}E el maestre desque non fallo las mulas, non sabia sy tornasse del rey o que faria, e vn cauallero suyo que dizian Suer Gutierrez de Nauales, ^{22/}que era asturiano, entendio que algund mal era esto, que veyra mouimiento en el alcaçar e dixo al maestre: ^{23/}"Señor, el postigo del corral esta abierto e sallid fuera que non vos menguaran mulas". E dixogelo muchas vezes,^{24/}ca tenia que si el maestre salliera fuera del alcaçar que por auentura bien pudiera escapar o que non lo pudieran assy matar que non muriessen muchos de los suyos delante del.

È evidente che questa articolazione narrativa offra una soluzione concreta al problema pianificato in quella anteriore. A una decelerazione temporale iniziale (17-23), ottenuta mediante la descrizione quasi puntuale di un breve intervallo temporale e l'introduzione del discorso diretto, segue l'incremento temporale dell'ultima frase in cui il ritmo incalzante delle subordinate in un registro che ricorda fortemente l'oralità amplifica il valore emblematico della titubanza del personaggio e crea un'aspettativa di risoluzione positiva nel lettore. Perché adesso il Maestre ha buone ragioni per sospettare del pericolo: gli aiuti che aveva a disposizione si sono progressivamente estinti. Ma allo stesso tempo ha le stesse probabilità di mettersi in salvo: "el postigo del corral esta abierto". Il sistema di alternativa binaria tra la morte e la salvezza è perfettamente equilibrato: siamo nella tipica situazione di un 'dilemma' e il *corral* è lo spazio della mediazione dove può ancora realizzarsi il cambiamento, è il tempo psicologico dell'incertezza e dell'oscillazione.

Ancora una volta la risposta a questa incertezza è risolta dal segmento successivo che interrompe bruscamente il dubbio di don Fadrique e gli fa perdere ogni opportunità di scelta:

^{25/}E estando en esto llegaron al maestre dos caualleros hermanos que dizian Ferrand Sanchez de Touar e Iohan Ferrandez de Touar, e non sabian nada de esto, ^{26/}e por mandado del rrey dixieron al maestre: "Señor, el rrey vos llama". ^{27/}E el maestre tornosse para yr al rrey espantado que ya se rresçelaua del mal, e asy commo yua entrando por las puertas de los palacios e de las camaras yva mas sin compañía; ^{28/}ca los que tenian las puertas en guarda lo tenian assy mandado a los porteros que los non acogiesen. ^{29/}E llego el maestre do el rrey estaua, e non entro en aquel lugar sy non el maestre don Fadrique e el maestre de Calatraua don Diego Garçia, ^{30/}que esse dia acompañaua al maestre don Fadrique e non sabia deste fecho, e otros dos caualleros.

L'utilizzo di un verbo – *estar* – il cui intrinseco valore statico viene esaltato e prolungato dalla forma del gerundio che prosegue la dilatazione temporale del periodo anteriore, seccamente interrotta dall'impiego del preterito, serve a prolungare in modo enfatico l'estrema immobilità di un'azione confinata a un livello mentale e subordinata alla confusione intima del personaggio.

Questi due ultimi periodi si corrispondono in modo speculare: allo spazio aperto del *corral* si oppone lo spazio chiuso del palazzo, alla perdita delle bestie e del seguito

corrisponde la perdita della scorta che accompagna don Fadrique, alla possibilità di fuga prospettata fuori dalla residenza regia si oppone l'assoluta mancanza di vie di uscita durante l'attraversamento delle stanze interne della fortezza. Resta inespresso, proprio perché territorio del desiderio impossibile, lo spazio utopico della salvezza oggettiva e indiscussa, quello che si situa al di fuori della porta aperta del *corral* e che rimane confinato nell'allusione generica – *fuera* – di Gutiérrez de Navales nelle sue parole di incoraggiamento alla fuga.^[21]

Ognuno dei segmenti fin qui presentati offre una sempre più evidente conferma del pericolo imminente che caratterizza l'orizzonte di attesa generale – in questo caso l'esistenza di una cospirazione contro il Maestro – e allo stesso tempo un restringimento di questo orizzonte – riduzione delle possibilità di salvezza e abbreviazione del tempo che separa il personaggio dalla morte.

Alla fine di questa presentazione preliminare del pericolo don Fadrique si trova esattamente all'interno della spirale temporale della *suspense* che, come visto, si configura nei due movimenti contraddittori di 'imminenza-ritardo'. Dall'istante in cui don Fadrique entra nella stanza dove il re lo sta aspettando, il rischio di morte è così imminente che la fine potrebbe arrivare da un momento all'altro. Allo stesso tempo l'esacerbarsi della durata temporale che sposta sempre più il punto di risoluzione finale grazie all'inserimento di effetti di ritardo narrativo produce una dimensione temporale che torna costantemente su se stessa e continua a calcare il medesimo nucleo drammatico, senza generare un effettivo avanzamento informativo che sia veramente necessario ai fini della risoluzione. In altre parole, si attiva una sorta di *myse en abîme* dell'attesa che congela simultaneamente il tempo e l'azione e sposta l'attenzione dallo scioglimento della tensione alla tensione stessa:^[22]

³¹E el rrey estaua en vn palacio que dizen palacio del Yeso, la puerta çerrada. ³²E llegaron los dos maestros de Santiago e de Calatraua a la puerta del palacio do estaua el rrey e non les abrieron e estudieron a la puerta. ³³E Pero Lopez de Padilla, que era vallestero mayor del rrey, estaua con los maestros de partes fuera, e en esto abrieron vn postigo del palacio do estaua el rrey, ³⁴e dixo el rrey a Pero Lopez de Padilla, su vallestero mayor: "Pero Lopez, prendet el maestre". E Pero Lopez le dixo: "¿A qual dellos, señor, prendere?". E el rrey le dixo: "Al maestre de Santiago". ³⁵E luego Pero Lopez de Padilla trauo del maestre don Fadrique e dixole: "Seed preso". E el maestre estudo quedo muy espantado. ³⁶E luego dixo el rrey a vnos vallesteros de maça que estauan ay: "Vallesteros, matad al maestre de Santiago". E avn los vallesteros non lo osauan fazer.

³⁷E vn omne de la camara del rrey, que dezian Ruy Gonzales de Atiença, que sabia el consejo, dixo a gran des bozes a los vallesteros: ³⁸"Traydores, ¿que fazedes? ¿Non vedes que vos manda el rrey que matedes al maestre?". ³⁹E los vallesteros estonçe, quando lo vieron que el rrey lo mandaua, começaron a alçar las maças para ferir al maestre don Fadrique.

⁴⁰E eran los vallesteros vno que dizian Nuño Ferrandez de Roa e otro que dizian Iohan Diente e otro que auia nonbre Garçi Diaz De Alberrezin e otro Rodrigo Perez de Castro. ⁴¹E quando esto vio el maestre de Santiago, desboluiose luego de Pero Lopez de Padilla, vallestero mayor del rrey que lo tenia preso, e salto en el corral e puso mano al espada e nunca la

pudo sacar, ⁴²/ca tenia la espada al cuello de yuso del tabardo que traya e quando la queria sacar, trauaua la cruz del espada en la correa e non la podia sacar. ⁴³/E los vallerteros llegaron a el por le ferir con las maças e non se les guisaua, ca el maestre andaua muy rezio de vna parte a otra e non lo podian ferir. ⁴⁴/E Nuño de Roa vallertero, que le seguia mas que otro ninguno, llego al maestre e diole vn golpe en la cabeça de la maça en guisa que cayo en tierra, ⁴⁵/e estonçe llegaron los otros vallerteros e firieronle todos.

In questo segmento l'aderenza cronologica è portata alle estreme conseguenze dalla manipolazione della durata degli eventi che cambia improvvisamente rispetto al canone narrativo temporale presentato nella prima parte dell'episodio. La *suspense* lo sovverte, quasi lo caricaturizza, spostando l'oggetto dell'attenzione del lettore: la riuscita della *suspense* non dipende più solo dal *modo* in cui l'evento annunciato si realizzerà, ma soprattutto da *quando* esso avrà luogo. La domanda "quando verrà ucciso don Fadrique?" adesso è più impellente della domanda "come verrà ucciso don Fadrique?". Studi empirici sulla pragmatica della ricezione della *suspense* su un campione di spettatori sottoposti a effetti di tensione cinematografica hanno dimostrato "that higher suspense levels might be reached when the outcome event is presented a little later than expected".^[23] Il contrasto temporale tra la promessa di una fine orientata in un futuro ormai imminente e la dilatazione sempre crescente di questo momento anticipatorio crea continue e nuove illusioni che l'evento atteso sia ormai prossimo a compiersi. In altre parole la prossimità dell'evento conclusivo e il suo simultaneo spostamento nel tempo è il nucleo su cui si articola il tempo della *suspense*.^[24] Quest'ultimo segmento si snoda tutto sulla posticipazione dell'evento atteso.

La morte del Maestre è ritardata da successivi ostacoli che funzionano anche da incremento di nuove speranze di salvezza a cui, stavolta, si oppone una più immediata frustrazione: arrivati davanti alla stanza del re la porta rimane chiusa («e non les abrieron e estudieron a la puerta»); al comando di cattura di don Fadrique segue un momento di imbarazzo («¿A qual dellos, señor, prendere?»); all'ordine di uccidere il prigioniero si oppone il diniego dei balestrieri («E avn los vallerteros non lo osavan fazer»); al rimprovero di Ruy González de Atienza segue l'esecuzione dell'ordine ma i balestrieri vengono immortalati nel momento di alzare le loro mazze che vedremo non raggiungono affatto don Fadrique: il tutto viene interrotto da una delle descrizioni genealogiche tanto care ad Ayala («començaron a alçar las maças para ferir al Maestre don Fadrique. E eran los vallerteros vno que dizian [...]»); il Maestre si divincola dalla stretta di Pero López de Padilla e raggiunge il cortile («desboluiosse luego de Pero Lopez de Padilla [...] e salto en el corral»); prova a difendersi («puso mano al espada») ma non riesce ad estrarla dal fodero («nunca la pudo sacar»); giunti i balestrieri, il Maestre è inizialmente abile a schivare i colpi («e non se le guisaua, ca el Maestre andaua muy rezio de vna parte a otra e non lo podian ferir»). Questo prolungamento esasperato cambia e distorce la nostra percezione del tempo narrativo che è guidata dal narratore mediante la riformulazione in senso crescente della sua durata.^[25]

L'effetto di *suspense* si esaurisce nel momento in cui don Fadrique cade al suolo. L'ultimo segmento narrativo che chiude il capitolo è un tentativo un po' zoppicante di riattivare lo stesso movimento di attesa, suggerendo la domanda «sarà morto davvero il Maestre?», suscitata dalla mancanza di un riferimento certo alla sua uccisione. Poco

riuscito, perché il lettore abbandona quasi subito questa domanda, distratto dagli spostamenti del re che si mette alla ricerca degli uomini che avevano accompagnato il fratello nell'intenzione di ucciderli. Quando il re ritorna dal Maestre e scopre che «avn non era muerto» tutto si risolve troppo velocemente perché si possa parlare di *suspense*. Si può parlare invece di un effetto-sorpresa:

⁵⁶/E desde que fue muerto Sancho Ruyz de Villegas, tornosse el rrey do yazia el maestre e fallo lo avn que non era muerto e saco vna broncha que tenia el rrey en la çinta e diola a vn moço de su camara e fizo lo matar.

Gli elementi di finzione narrativa non si esauriscono nella particolare trattazione del tempo. L'episodio prevede anche lo studio di un caratteristico impiego scenografico dello spazio dove le distinte tappe dello spostamento del personaggio visualizzano e amplificano il medesimo movimento a spirale descritto dal tempo. In una certa misura anche la descrizione dello spazio partecipa e concorre alla *suspense* narrativa.^[26] L'accurata attenzione alla creazione scenica induce il narratore a identificare i cambiamenti spaziali con le denominazioni storiche delle distinte parti della residenza regia (*Caracol, palacio de Yeso*), a cui fa corrispondere le diverse tappe di un progressivo avvicinamento alla morte, e a concentrarsi sull'elemento reiterativo della 'porta', metafora ora dell'impossibilità di fuga, ora dell'opportunità di salvezza, con cui magistralmente Ayala allegorizza la progressiva restrizione delle alternative offerte al personaggio, fino all'irrevocabile 'porta chiusa' che segna l'estinzione di ogni possibilità (il corsivo è mio): «e el rrey estaua en un palacio que dizen el palacio de Yeso, la puerta çerrada».^[27] Ora, è evidente che l'identificazione delle zone dell'Alcazar con i nomi ad esse storicamente attribuite concorra a creare un certo 'éffet du réel' che sposti continuamente l'attenzione da una narrazione che fa un largo e accurato uso di ricorsi retorici verso l'esigenza di ricordare che ciò che si sta narrando ha una reale e storica ubicazione spazio-temporale e mantenga nel lettore il senso di un 'criterio di veridicità'. Di fronte a una costruzione retorica tanto sofisticata come quella messa in atto in questo episodio della cronaca, è tuttavia lecito interrogarci fino a che punto l'inserimento di questi *realia* concorra unicamente a ricodurci alla dimensione temporale del passato storico o al suo valore documentario e se, e in quale misura, siano stati inseriti anche con la finalità di suggerire un rapporto simbolico con la tecnica narrativa della *suspense*: eco linguistica e topografica di un movimento a spirale (*Caracol*) che termina in un arresto improvviso che congela velocemente l'azione e il destino del personaggio (*Yeso*) - si ricordi la rapida solidificazione a cui è soggetto questo materiale -, offrendo la suggestione metaforica di una trappola, nel primo caso, e di uno spazio senza uscita, nel secondo.^[28]

Tempo e ideologia

È evidente che la manipolazione del tempo narrativo non può rispondere semplicemente a un'urgenza estetica e che la necessità di 'narrativizzare' la storia comporta, come detto, una più o meno trasparente intenzione interpretativa, potenziando la lettura critica di un testo che approfondisce e supera l'urgenza dell'intrattenimento e la funzione prettamente ricreativa.

La messa in scena del pericolo di una morte annunciata corrisponde specularmente alla messa in scena del pericolo di un potere malato, viziato dal morbo dell'onnipotenza e dell'ingiustizia. L'episodio di don Fadrique può offrire, così, una prima giustificazione allo smantellamento di un potere illecito. Grazie al meccanismo della *suspense*, la vittimizzazione del personaggio del Maestre produce, in contropartita, per un fenomeno di compensazione manichea attivato dall'empatia lettore-vittima, una sorta di demonizzazione del re don Pedro, in dialettica antagonica con l'eroe positivo. Il lettore che si sente solidale con il personaggio ingannato sviluppa allo stesso tempo un forte sentimento di condanna, non meno intrisa di valore etico, nei confronti di quell'ingiustizia in cui si è sentito testimone impotente. Il momento della morte di don Fadrique è infatti cruciale. Di lì a poco, la guerra con l'Aragona e la guerra civile tra don Pedro ed Enrique di Trastámara, non faranno altro che minare la già fragile figura morale del sovrano, estromesso definitivamente dal potere con l'intronizzazione di Enrique II, che segnerà l'inaugurazione della nuova dinastia. È evidente allora che il cronista trovi nella *suspense* narrativa la convalida di un'operazione di progressiva delegittimazione del ruolo di don Pedro che allo stesso tempo gli permetta di giustificare e connotare di un'aurea quasi salvifica la presa di un potere, quella da parte del fratellastro don Enrique, altrimenti ritenuto discutibile e arbitrario. Se Ayala avesse preferito una scelta diversa di rappresentazione narrativa è possibile che questo contrasto dialettico non ne sarebbe risultato tanto enfatizzato. La *suspense* permette di organizzare il racconto dell'uccisione di don Fadrique in una dinamica manichea che si pieghi a una finalità etico-morale. Dal confronto con la trattazione che Fernão Lopes riserva allo stesso episodio, riscritto a partire dalla stesura di Ayala, che permette di differenziare le scelte stilistiche che i due cronisti privilegiano nella scrittura di medesimi episodi storici, si manifesta un tipo di intenzione narrativa completamente distinta. Gli elementi della *suspense* sono altamente ridotti, l'andamento sintetico costringe all'eliminazione di molti effetti di ritardo, soprattutto in rapporto allo scioglimento dell'azione, e allo sfaldamento di alcuni meccanismi di domanda-risposta, come accade con il racconto della visita a María de Padilla, dove l'omissione dello sgomento della donna svuota la sequenza narrativa della sua funzione sostanziale di presagio.^[29] Ciò che cattura l'attenzione del cronista portoghese è essenzialmente il valore aneddótico della scena e, in questo caso a prevalere sono le sue potenzialità estetico-letterarie a cui, di conseguenza, è possibile sacrificare la formula originaria della *suspense*, senza sottrarre per questo la sua funzione di intrattenimento.

Tuttavia, è bene non indulgere troppo in una lettura che conduca ad annullare nella mera funzione propagandistica la scrittura di Ayala. Non è di cieca propaganda che si tinge il testo della cronaca. E, d'altronde, l'inettitudine al governo non è esclusivamente prerogativa di Don Pedro: il cancelliere si preoccuperà di mostrare anche i limiti del regno dei suoi successori. Interpretare la cronaca di Don Pedro e il suo esempio di cattiva moralità solo in funzione del cambio dinastico, come la lenta preparazione dell'instaurarsi di un potere più giusto che allontanerebbe dallo stesso Ayala l'ombra di ogni accusa di tradimento, significherebbe falsare la riflessione del cronista e privarla di quel suo profilo profondamente etico che tanto affiora anche nel *Rimado de palacio* e che diventerebbe solo il bieco strumento di una strategia di promozione politica, l'assoggettarsi alla legge della necessità storica e del potere, ottenuta mediante una relazione degli avvenimenti del suo tempo che indulge facilmente nell'artificio.^[30]

Nel quadro di una riflessione più universale, che trascenda le mere logiche della propaganda, l'episodio del fratricidio rappresenta soprattutto un'amara scenografia del potere, la funesta dissoluzione di un dono conferito da Dio nell'errore di un uomo incapace di amministrarlo. La disgregazione delle regole divine nel cattivo esercizio di un potere indiviso e illimitato è l'ennesima dimostrazione dell'accentramento di un potere giusto nelle mani di un uomo ingiusto ed è anche una profonda riflessione sui rischi di una gestione abnorme della regalità quando i destini di una moltitudine dipendono da un solo esclusivo destino. A più riprese, nell'episodio qui considerato, Ayala evidenzia l'assoluta estraneità di molti uomini della corte ai malsani progetti di don Pedro riguardo all'uccisione del fratello: il re sta tessendo da solo la trama della sua giustizia sommaria e si staglia incontrastato e forte al centro di un potere da cui si sente giustificato (il corsivo è mio):

25/E estando en esto llegaron al maestre dos caualleros hermanos que dizian Ferrand Sanchez de Touar e Iohan Ferrandez de Touar, e non sabian nada de esto, 26/e por mandado del rrey dixieron al maestre: "Señor, el rrey vos llama" [...] 29/E llego el maestre do el rrey estaua, e non entro en aquel lugar sy non el maestre don Fadrique e el maestre de Calatraua don Diego Garçia, 30/que esse dia acompañaua al maestre don Fadrique e non sabia deste fecho, e otros dos caualleros.

Anche l'imbarazzo di Pero López Padilla e la titubanza dei balestrieri di fronte all'ordine regio sono a dimostrazione di un potere esercitato nella solitudine e nell'onnipotenza, orchestrato all'ombra di un delirio nascosto che esplose all'improvviso e a cui non si può porre rimedio. Le *Crónicas* di Ayala, ed episodi come questo, dove tutto sembra configurarsi come un grande *exemplum* e l'insegnamento morale non è mai palesato nella riflessione apodittica ma sempre sotteso nella sistemazione narrativa della realtà, come se il cronista non avesse la necessità di aggiungere niente alla sua evidenza, sono la cartina di tornasole della grande riflessione etica condotta con il rigore sfumato di amarezza del *Rimado del Palacio* dove le dinamiche del potere, non solo quello monarchico, si pongono al centro dello sguardo scettico del poeta. Le quartine 234-240, che testimoniano la decadenza del potere monarchico nel contesto globale di un tempo di diffuso malcostume, contengono anche la sua autorizzata dissoluzione al seguito della sovversione legittima dei sudditi ad esso sottoposto:

*Este nonbre de rrey de buen regir desçiende;
Quien ha buena ventura bien asi lo entiende;
el que bien a su pueblo gouierna e defiende,
este es rrey verdadero, tirese el otro dende.[31]*

Questo diritto di ribellione interviene nel momento di scadimento del prestigio della regalità, quando questo non si accorda più con gli interessi della maggioranza o entra in conflitto con la norma cristiana. La dignità regia decade, infatti, quando non è convalidata dall'etica e la virtù cristiane:

*Segunt dize Valerio, en el su libro mayor,
la virtud que en los rreyes es mas noble e mejor,*

es perdonar al caído culpa e error;
desto mucho exemplos nos mostro Nuestro Señor.[32]

Episodi come quello di don Fadrique, allora, possono staccarsi dalla contingenza e assurgere a un valore universale che che spinga a considerare i rischi possibili di un esercizio inconstastato del potere, esemplificato anche mediante l'adozione di tecniche narrative che stimolino ulteriormente alla riflessione e conferiscano un adeguato tono dialettico alla materia narrata, assieme a una sistemazione formale capace di incentivare la lettura etico-morale, oltre quella più strettamente politica.

Note

[1] «De lat. chr?n?ca, -orum, 'libros de cronología', 'crónicas', [...], 'concerniente al tiempo'», JOAN COROMINAS - JOSÉ PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, *sub vocem*, «crónica».

[2] PAUL RICOEUR, *Temps et récit*, I, Paris, Éditions du Seuil, 1983, pag. 90. L'ordine sintagmatico del racconto dispone la materia dell'ordine paradigmatico - «réseau conceptuelle de l'action», con cui Ricoeur intende gli elementi costitutivi e strutturali dell'azione - in una forma definita che, grazie alla messa in scena di una serie precisa di combinazioni retorico-narrative, si distingue da altre infinite modalità di combinazioni, *Ibidem*, pp. 88-89.

[3] Poiman distingue quattro modi di misurare il tempo: la cronometria, che si occupa della scansione del tempo quantitativo (minuti, ore, giorni, anni); la cronologia, che misura intervalli temporali più ampi, come periodi storici ed ere, in base a un criterio di pertinenza e singolarità di un evento storico; la cronografia che racconta il tempo della storia; la cronosofia che ha a che fare con il tempo eventuale e progettuale del futuro. Se in base a un principio di misurazione cronometrica il tempo è assunto come unità quantitativa, per la cronologia, e ancor più per la cronografia, il tempo si configura anche come unità qualitativa perché intressa non solo per la sua durata ma anche per la sua coincidenza con la storia, per il suo configurarsi in contenuto narrativo. KRYSZTOF POIMAN, *El orden del tiempo*, Madrid, Júcar, 1984, pp. 11-14, ed. orig., *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984.

[4] Contestualmente alla nascita di un apparato sociale capace di garantire un sistema normativo e legislativo che si costituisca come punto di riferimento autoriale e tutelare di una determinata realtà umana si produce un senso di autocoscienza e di appartenenza storica che imprime alla narrazione della storia un valore principalmente moralizzante a cui la formula annalistica era rimasta sostanzialmente estranea. La trascrizione della storia anno per anno evidenzia l'ordine di un tempo cosmico a cui gli uomini sono sottoposti. L'irruzione di un criterio dispositivo diverso da quello cronologico presuppone un tempo umano, organizzato secondo un principio che cerca di conferire un'ordine morale all'ordine fattuale degli eventi, che può anche comportare lo sfaldamento dell'asse sintagmatico su cui originariamente si trovano collocati. Cfr. HAYDEN WHITE, «The Value of Narrativity in the Representation of Reality», *On Narrative*, ed. By W. J. T. Mitchell, Chicago, University of Chicago Press, 1981, pp.

[5] «The history, then, belongs to the category of what might be called the 'discourse of real', as against the 'discourse of the imaginary' or the 'discourse of disire'. The formulation in Lacanian, obviously, but I do not wish to push the Lacanian aspects of it too far. I merely wish to suggest that we can comprehend the appeal of historical discourse by recognizing the extent to which it makes the real desirable, makes the real into an object of desire, and does so by its imposition, upon events that are represented as real, of the formal coherency that stories possess», *Ibidem*, pp. 19-20.

[6] Per la *durata* come categoria di variazione temporale della narrazione, assieme a *ordine* e *frequenza*, il riferimento è GÉRARD GENETTE, *Figures III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 135-161, ed. orig., *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

[7] L'edizione da cui sono estratte le citazioni è la seguente: Pero López de Ayala, *Crónica de don Pedro y don Enrique su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno*, ed. Germán Orduna, Buenos Aires, Secrit, 1994.

[8] Anche gli studi più recenti sulla *suspense* narrativa e cinematografica lamentano la mancanza di una terminologia di universale riferimento a riguardo, dovuta principalmente al fatto che questa tecnica si compone di strutture eterogenee,

che travalicano le semplici strutture narratologiche. Accentuando ora l'uno ora l'altro aspetto, la maggior parte delle definizioni del termine *suspense* non sembrano considerare in modo esaustivo la sua forma composita, risultando in questo modo imperfette o generalizzanti. Cfr. JEAN ALSINA - MICHELLE DEBAX, «'Suspendre'. Ensayo de descripción de hacer informativo», in *Suspens/Suspense, Actes du 5^e Colloque Universidad Complutense de Madrid - Université de Toulouse Le Mirail (Toulouse, 6-8 dicembre 1990)*, édition de Jean Alsina, Ibérica, 1993, pag. 98 e MINET DE WIED, «The role of temporal expectancies in the production of film suspense», *Poetics. Journal of Empirical Research on Literature, the Media and the Arts*, 23, 1994, pag. 108.

[9] Fra i più importanti, JENNINGS BRYANT - DOLF ZILMANN (compiladores), *Los efectos de los medios de comunicación. Investigaciones y teorías*, Barcelona, Paidós, 1996, tit. orig. *Media Effects. Advances in Theory and Research*, 1994; PETER VORDERER, HANS J. WULFF, MIKE FRIEDRICHSEN (ed.), *Suspence: conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*, New Jersey, LEA, Mahwah, 1996; XAVIER PÉREZ, *El segmento crítico. Aproximaciones al suspense cinematográficos*, Valencia, Ediciones Episteme, 1998.

[10] *Diccionario de teoría de la narrativa*, José R. Valles Calatrava (director), Editorial Alhulia, 2002, *sub voce* «suspense».

[11] Cfr. JEAN DELUMEAU, *La peur en Occident, XIV^e- XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1978, pag. 3-15.

[12] MIEKE BAL, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 19972, pag. 146.

[13] *Ibidem*, pag. 161.

[14] «It is also possible that the reader does know the answer, but the character does not. The tension, in this case, is different. The question is not what the answer will be but whether the character will discover it for itself in time. This is the suspense that lies at the root of a threat», *Ibidem*, pag. 161. È questo l'effetto perseguito da un grande regista della *suspense*: «Non ho mai usato la tecnica poliziesca del 'chi è il colpevole?' poiché è compromessa con la mistificazione che diluisce, sfocandola, la *suspense*. È possibile costruire una tensione quasi insopportabile, in una commedia o in un film, in cui il pubblico sa fin dall'inizio, e fin dall'inizio tutti vogliono gridare ai personaggi dell'intreccio: 'Guardati dal tale, è un assassino!' In questo caso si ha una vera tensione e un desiderio irresistibile di sapere quello che accade, e non un gruppo di personaggi impiegati in un problema di scacchi umani. Per questa ragione io credo sia bene dare al pubblico tutti i fatti il più presto possibile», ALFRED HITCHCOCK, «Peter Martin Calls on Hitchcock», citato in SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche Editrice, 1981, pag. 59, ed. orig. *Story and discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, New York, Ithaca, Cornell University Press, 1978.

[15] HAN ROBERT JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. I. *Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987, pag. 311, ed. orig. *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1977. Cfr. anche KEITH OATLEY, «A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative», *Poetics*, XXIII, 1994, pp. 53-74.

[16] «[...] en toda situación de suspense el anuncio de resolución cobra la forma de una pregunta, y la resolución en sí supone una respuesta», XAVIER PÉREZ, *El segmento crítico. Aproximaciones al suspense cinematográfico*, cit, pag. 5.

[17] «El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo [...]».

[18] «Commo el rey don Pedro dixo al infante don Ihoan su primo que queria matar al maestre don Fadrique su hermano», ed. cit.

[19] L'incertezza che domina la *suspense* non dipende quindi essenzialmente da questo tipo di scarto informativo: l'attenzione del lettore, che conosce in anticipo l'esito della vicenda, è trasferita dall'attesa della risoluzione finale all'attesa dei modi della sua manifestazione. È per questo che trarre profitto dalla drammatizzazione narrativa della *suspense* può apparire un concetto contraddittorio o addirittura paradossale: «La paradoja [...] consiste en el hecho de que dicho drama debería evocar más empatía angustiosa que euforia, por lo menos en lo que se refiere al tiempo: se debería sufrir más - o mejor dicho, durante más tiempo - y disfrutar menos», DOLF ZILMANN, «El entretenimiento como efecto de los medias», in JENNINGS BRYANT - DOLF ZILMANN (ed.), *Los efectos de los medias de comunicación*, cit., pag. 601. È evidente che tali parametri risulteranno invertiti: il prolungamento del tempo della tensione corrisponde all'aumento di una ricezione emozionale e affettiva, a condizione che tale durata non superi i tempi massimi di esposizione all'eccitazione entro i quali un lettore-spettatore può mantenere vivace la sua attenzione e si possa evitare stress o frustrazione emotiva.

[20] «Para que la producción de suspense llegue a ser efectiva, el campo de respuestas habrá de ser tan restringido que ninguna otra información pueda generar nuevas preguntas que distraigan de la atracción por el anunciado desenlace», XAVIER PÉREZ, *Aproximaciones al segmento crítico*, cit., pag. 5.

[21] «Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphisiques. Elle a la netteté tranchante de la dialectique du oui et du

non qui décide tout [...]. Le philosophe avec le dedans et le dehors pense l'être et le non-être», GASTON BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, pag. 191.

[22] «[...] un gesto que no llega nunca a cristalizar, una lentitud exacerbada en el movimiento, dilatan de forma contundente la resolución. La pregunta implícita [...] acaba no siendo tanto importante como la vivencia de un determinado tiempo de tensión donde el espectador, atrapado en la condena de su saber [...] se ve inmerso en una experiencia de duración donde el film no avanza para satisfacer preguntas», *Ibidem*.

[23] MINET DE WIED, «The role of temporal expectancies in the production of film suspense», cit., pag. 118.

[24] «The process of timing [...] involves the manipulation of the following two factors: *temporal predicability* and *temporal contrast*. [...] a third factor should be taken in consideration, i.e., the *subjective proximity of the outcome event*. [...] suspense increases during the anticipatory time period, from the initiating event up to the point of resolution [...]. Viewers experience more suspense when the outcome event seems subjectively near, than when the outcome seems further away [...] I suggest that amount of suspense depends (partly) upon temporal expectancies about forthcoming events, including when in time the outcome event should occur. Both *temporal predictability* (giving rise to temporal expectancies) and *temporal contrast* (involving a temporal disparity between an event's actual and expected ending) might add to suspense.», *Ibidem*, pp. 112-113.

[25] Xavier Pérez ricorda la bella e quasi aforistica definizione della suspense che formula Jean Douchet nel suo storico trattato su Hitchcock: "la dilatación de un presente atrapado entre las dos posibilidades contrarias de un futuro inminente", XAVIER PÉREZ, *El segmento crítico*, cit., pag. 6.

[26] «Refuerza esta modalidad de suspense [legata, come nel caso di Ayala, a un clima di incertezza e di minaccia latente] una red metafórica que establece una continuidad entre los destinos de los diferentes personajes y les atribuye un papel actancial idéntico. Las metáforas más frecuentes son las del laberinto, de la tela de araña, del espacio cerrado del circo, del tiovivo, del acuario o del juego de ajedrez que introducen una maquinación que desconoce el personaje y acarrea una caída brutal», GENEVIÈVE CHAMPEAU, «Suspensión y suspense en *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza», in *Suspens/Suspense, Actes du 5º Colloque Universidad Complutense de Madrid - Université de Toulouse Le Mirai*, cit. pag. 159.

[27] Al tempo di don Pedro, promotore della ristrutturazione dell'Alcazar almohade in stile mudejar, considerato il primo edificio civile del basso medioevo, la residenza possedeva soltanto il piano terra «existiendo un par de alforfas en la planta superior» che costituivano in nucleo primitivo delle stanze della così detta Casa Real Alta. I nomi menzionati da Ayala corrispondono con quelli storici con cui erano comunemente identificate le parti del palazzo. Il *Cuarto del Caracol*, definito così «en alusión a las cuatro escaleras de este tipo que posee en sus ángulos» era l'insieme architettonico che comprende il patio attualmente chiamato di Doña Maria de Padilla e le sale chiamate di Carlo V «donde popularmente se ha pensado que se ubicaban las habitaciones privadas de María de Padilla». Il *palaçio de Yeso* coincide con «el antiguo patio almohade del Yeso» (o *cuarto del Yeso*), contiguamente al quale Alfonso XI aveva edificato a metà del secolo XIV «la sala llamada de los Consejos o de la Justicia» adorna di «ricas labores de yeso policromadas» e comunicante con il Patio del Yeso e con quello del León. Le citazioni sono tratte da A. M. FIDALGO (a cura di), *Guía de los Reales Alcazares de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992.

[28] A questo proposito è interessante notare che due varianti della tradizione della *Abreviada* (B, L-G) leggono *yerro* invece di *yeso*, lezione che può essere indubbiamente addebitabile a un errore linguistico ma che può anche ricondursi a una volontà estetizzante del compilatore in linea con le suggestioni derivategli dal testo, visto che non è documentata la presenza di nessun *palaçio de hierro* all'interno dell'Alcazar di Sevilla.

[29] «O mestre partio-sse, e foi veer dona Maria de Padilha e as sobrinhas, que estavom em outra parte dos paaços, e d'alli se veo ao curral honde leixara as bestas [...]», Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro*, edizione critica di Giuliano Macchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, cap. XX, 35-38.

[30] Si confrontino a proposito le attente osservazioni di Ferdinando Rosselli nell'articolo "Nota sul moralismo di Pero López de Ayala", *Studi Mediolatini e Volgari*, VIII, 1960, pp. 211-234.

[31] *Rimado de palacio*, cit., copla 236.

[32] *Ibidem*, copla 278.

© Artifara

ISSN: 1594-378X

