

VINCENZO CICERO

Oltre la metanarrazione?

***Pulp Fiction* e l'induzione sistematica alla rinarrazione**

[Beyond Metanarration?

Pulp Fiction and the Systematic Inducement to Renarration]

SINTESI. Il saggio propone una rilettura cinenarratologica di *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) a partire dalla tipologia dei quattro regimi narrativi delineata da Francesco Casetti e Federico Di Chio: narrazione forte, narrazione debole, antinarrazione e metanarrazione. L'ipotesi sostenuta è che il film non sia pienamente riconducibile a uno solo di questi modelli, ma operi mediante il loro rimescolamento sistematico, producendo una forma eccentrica di organizzazione diegetica. Il punto decisivo risiede nella radicale dislocazione tra fabula e intreccio, che interrompe la linearità cronologica, altera la percezione causale degli eventi e impone allo spettatore una continua attività di ricostruzione narrativa. In tale prospettiva, la struttura di *Pulp Fiction* non appare come semplice disordine postmoderno, bensì come dispositivo formale rigoroso, fondato su simmetrie, ritorni e slittamenti. L'analisi mostra come tale configurazione conduca oltre la sola metanarrazione e possa essere descritta come induzione sistematica alla rinarrazione: una dinamica che trasforma la ricezione del film in un esercizio incessante di riordinamento del senso.

PAROLE CHIAVE. *Pulp Fiction*; fabula; intreccio; metanarrazione; rinarrazione

ABSTRACT. This essay offers a cine-narratological rereading of *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) based on the typology of the four narrative regimes outlined by Francesco Casetti and Federico Di Chio: strong narration, weak narration, antinarrration, and metanarration. The central claim is that the film cannot be fully reduced to any single one of these models, but instead operates through their systematic interweaving, thus producing an eccentric form of diegetic organization. The decisive point lies in the radical dislocation between fabula and plot, which interrupts chronological linearity, alters the causal perception of events, and compels the spectator to engage in a continuous activity of narrative reconstruction. From this perspective, the structure of *Pulp Fiction* does not appear as a mere instance of postmodern disorder, but rather as a rigorous formal device grounded in symmetries, returns, and shifts. The analysis argues that this configuration leads beyond metanarration alone and may be described as a systematic inducement to renarration: a dynamic that transforms reception into an ongoing effort to reorder narrative meaning.

KEYWORDS. *Pulp Fiction*; Fabula; Plot; Metanarration; Renarration

Indice

Introduzione

- 1. I regimi cinenarrativi di Casetti e Di Chio*
- 2. Pulp Fiction tra fabula e intreccio: la disarticolazione della diacronia*
- 3. La logica della specularità: cornici, ritorni, interferenze*
- 4. La “resurrezione” di Vincent e il rimescolamento dei regimi narrativi*
- 5. Oltre la metanarrazione: verso la rinarrazione*

Introduzione

A più di trent'anni dalla sua uscita, *Pulp Fiction* (1994) di Quentin Tarantino continua a occupare una posizione peculiare nel panorama del cinema contemporaneo, non soltanto per la sua forza iconica o per l'impatto esercitato sull'immaginario audiovisivo degli ultimi decenni, ma soprattutto per la radicalità della sua costruzione narrativa. Se infatti il film è stato spesso letto come emblema di un'estetica postmoderna fondata sulla citazione, sull'ibridazione dei registri e sulla disarticolazione del racconto, esso appare ancora oggi come un laboratorio teorico particolarmente fecondo per interrogare i limiti delle categorie narratologiche tradizionali. In questa prospettiva, *Pulp Fiction* non si lascia ridurre né alla semplice non linearità del montaggio, né a una generica poetica del frammento, ma impone di pensare più a fondo il rapporto tra ordine degli eventi, modalità della loro esposizione e forme della ricezione spettatoriale.

Il presente contributo intende affrontare tale questione assumendo come quadro di riferimento la tipologia dei quattro regimi cinenarrativi elaborata da Francesco Casetti e Federico Di Chio¹ per verificare fino a che punto essa consenta di descrivere adeguatamente il funzionamento diegetico del film tarantiniano. L'ipotesi da cui si muove è che *Pulp Fiction* non sia integralmente riconducibile a uno solo di questi modelli, ma operi piuttosto attraverso il loro rimescolamento sistematico. La sua eccentricità non dipende dunque da una semplice rottura del canone narrativo classico, bensì dalla costruzione di un dispositivo formale capace di intrecciare, nello stesso spazio filmico, tensione causale, sospensione dialogica, slittamento antinarrativo e consapevolezza metadiegetica. In tal senso, il film si presenta come una forma narrativa composita, nella quale il montaggio, la segmentazione episodica e la distribuzione differita delle informazioni convergono nel produrre un'esperienza di visione strutturalmente instabile.

Un punto decisivo dell'analisi riguarda perciò la frattura tra fabula e intreccio². In *Pulp Fiction* la successione diegetica delle macrosequenze non coincide con l'ordine cronologico degli eventi rappresentati; tuttavia, tale dislocazione non genera un caos arbitrario né un'indistinzione puramente erratica. Al contrario, il film mostra una rigorosa architettura di ritorni, simmetrie, interferenze

¹ Cfr. Casetti, Di Chio 1990, c. 5.5.2.

² Per la distinzione tra fabula e intreccio, cfr. Genette 1976, e Chatman 1978.

e riallineamenti che obbliga lo spettatore a ricostruire incessantemente ciò che vede. La celebre “resurrezione” di Vincent Vega, che torna in scena dopo che la sua morte è già stata mostrata, costituisce forse il caso più evidente di questo meccanismo: non si tratta solo di una violazione dell’ordine lineare, ma di un gesto diegetico che sospende ogni fiducia ingenua nella progressione narrativa e trasforma la comprensione del film in un lavoro attivo di riordinamento.

È in tale orizzonte che la nozione di metanarrazione, pur utile, sembra rivelarsi insufficiente. Alcune letture hanno giustamente insistito sull’auto-consapevolezza formale di *Pulp Fiction* e sulla sua natura di opera aperta, ibrida, attraversata da una marcata esibizione delle proprie procedure narrative³. E tuttavia, se ci si limita a riconoscere nel film una postura metanarrativa, si rischia di perdere il tratto forse più originale dell’operazione tarantiniana: la circostanza che il racconto non si limiti a mostrare il proprio raccontarsi, ma induca chi guarda a raccontarlo di nuovo, a rinarrare dall’interno il groviglio dei suoi segmenti. La proposta interpretativa di questo saggio consiste nel nominare tale dinamica come *induzione sistematica alla rinarrazione*, intendendo con ciò un processo di ricostruzione diegetica e spettatoriale imposto dalla forma stessa del film⁴. Più che istituire un quinto regime cinenarrativo in senso tassonomico forte, *Pulp Fiction* sembra infatti portare all’estremo una forma diegetica in cui la ricezione è costitutivamente chiamata a supplire alla discontinuità dell’intreccio, ricostruendo senza sosta un ordine che il film continuamente offre e insieme sottrae.

Su questa base, il saggio si articola in tre momenti. Nel primo (§ 1) viene richiamata la griglia teorica dei regimi cinenarrativi di Casetti e Di Chio, quale strumento preliminare di lettura. Nel secondo (§§ 2-4) si procede all’analisi della struttura di *Pulp Fiction*, soffermando l’attenzione sulla dislocazione tra fabula e intreccio, sulle corrispondenze interne tra le macrosequenze e sulla funzione di alcuni snodi narrativi esemplari. Infine (§ 5), si mostra come la configurazione complessiva del film consenta di pensare la rinarrazione non come semplice effetto soggettivo della fruizione, ma come principio inscritto nella stessa costruzione dell’opera. In tal modo, la destrutturazione narrativa operata da Tarantino può essere intesa non come negazione del racconto, bensì come sua radicale riconsegna all’attività interpretativa spettatoriale⁵.

³ Cfr. Canova 2002, in part. il capitolo dedicato a Tarantino.

⁴ In ciò la rinarrazione va distinta nettamente dall’altra accezione, trattata da Cutrupi nel suo saggio (*supra*: 150 ss.), in cui viene considerata come un’elaborazione clinico-traumatica dell’esperienza.

⁵ *Pulp Fiction* può allora essere assunto anche come dispositivo critico per affrontare una questione che attraversa l’intero *Schermi della psiche*: in che modo il cinema renda visibili le forme

1. I regimi cinenarrativi di Casetti e Di Chio

Per affrontare il funzionamento narrativo di *Pulp Fiction* è opportuno assumere, in via preliminare, la tipologia dei regimi cinenarrativi proposta da Francesco Casetti e Federico Di Chio (e ispirata a *L'immagine-tempo* di Gilles Deleuze). Tale classificazione distingue quattro modalità fondamentali di organizzazione diegetica: narrazione forte, narrazione debole, antinarrazione e metanarrazione. Più che come griglia rigidamente tassonomica, essa può essere utilizzata come dispositivo euristico capace di mettere in evidenza differenti configurazioni del rapporto tra personaggi, ambienti, valori, eventi e forme della trasformazione narrativa. Proprio in questa elasticità risiede la sua utilità per il caso tarantiniano: non tanto perché consenta di assegnare meccanicamente *Pulp Fiction* a una categoria data, quanto perché permette di misurare gli scarti, le sovrapposizioni e le tensioni che il film introduce rispetto ai modelli canonici.

Nel regime della *narrazione forte*, l'azione svolge una funzione decisiva di connessione e di avanzamento. Il mondo diegetico appare strutturato secondo rapporti sufficientemente chiari tra personaggi, ambienti e valori; l'azione interviene come principio capace di collegare situazioni differenti, colmare gli scarti tra una fase e l'altra del racconto e orientare il movimento verso un esito leggibile.

Diversa la logica della *narrazione debole*, dove il primato dell'azione tende ad attenuarsi e a lasciare emergere una maggiore opacità del quadro diegetico: personaggi e ambienti acquistano densità eccedente rispetto all'efficienza del racconto, mentre il dramma si interiorizza e la situazione tende a farsi enigmatica.

Con l'*antinarrazione* si entra in una configurazione più radicale, nella quale il nesso tra personaggio, ambiente ed evento non solo si indebolisce, ma può arrivare a disarticolarsi quasi del tutto. La giustapposizione prende il posto della concatenazione, i tempi morti prevalgono sui tempi efficienti, la dispersione sostituisce l'orientamento.

Il quarto regime, quello della *metanarrazione*, si colloca invece in una posizione in parte trasversale: il racconto non si limita a raccontare una vicenda, ma lascia emergere le condizioni, le scelte e i dispositivi che ne rendono possibile l'articolazione. Il film, in altri termini, racconta anche il proprio raccontare⁶.

della soggettività contemporanea proprio nel punto in cui ne incrina l'unità apparente. L'instabilità non riguarda soltanto l'ordine del racconto, ma investe direttamente la posizione spettatoriale, chiamata a trasformare la fruizione in esercizio critico di ricostruzione. Secondo una dinamica che il Quaderno assume come metodologicamente centrale nella pratica della filmanalisi.

⁶ Canova 2002 (§ 3.2) pensa che *Pulp Fiction* sia riconducibile al regime metanarrativo, dandosi «come forma ibrida, cioè come luogo di fuoriuscita dal canone e come punto di crisi delle forme narrative precedenti». E approfondisce ulteriormente l'idea parlando di ipertualità erratica («un'opera aperta percorribile in più direzioni, oltre che soggetta a differenti

REGIMI CINENARRATIVI

COMPONENTI DIEGETICHE	CATEGORIE CINENARRATIVE	Narrazione forte	Narrazione debole	Antinarrazione	Metanarrazione
	Ambiente (fisico o sociale)	organico e inglobante: circoscrive l'azione e la stivola di continuo	pervasivo: occupa lo spazio, impedendo alle azioni di estrinsecarsi	ambienti e personaggi ingombrano disordinatamente, con invadenza, il campo	endodiegetico, esibisce più o meno esplicitamente la propria azione di narrare
ESISTENTI PIANO STATICO (SINCRONICO)	Valori espressi dai personaggi	assiologia duale organizzata per opposti, per cui l'incontro/scontro è inevitabile	assiologie aperte al sincretismo (coesistenza di più punti di vista) e permeabili; progressiva evanescenza della differenza tra bene e male	eclisse di tutti i valori; il mondo diventa neutro, con esigui lampi abbacianti quanto indeterminati	qualsiasi assiologia è subordinata al valore assoluto della narrazione in sé
	Collegamenti tra situazioni	l'azione interviene a colmare progressivamente i grandi scarti che appaiono tra la situazione di partenza e le situazioni successive	scomparsa tendenziale degli scarti radicali, mentre piccole differenze adottate da un'azione introducono grandissima distanza fra due situazioni; dubbi e paure diventano costitutivi	giustapposizioni casuali (tempi morti) prendono il sopravvento sulle relazioni casuali (tempi efficienti), la <i>passaggiata</i> senza meta sostituisce l'azione del personaggio	la narrazione fa e disfa, collega e separa, e governa ogni relazione tra causalità e casualità
EVENTI E TRASFORMAZIONI PIANO DINAMICO (DIACRONICO)	Esito	la situazione di arrivo, rispetto all'iniziale, è in genere frutto di saturazione (completamento prevedibile) oppure di inversione (ribaltamento speculare)	l'elemento dominante è spesso la sorpresa, sia in saturazione sia in inversione	la sospensione e la stasi dominano in questo universo deconnesso; rarefazione delle trasformazioni	La meta è tendenzialmente più o meno prevedibile, a seconda del grado di esplicitezza della strategia endodiegetica
	EPOCHE DEL CINEMA CORRISPONDENTI	classica (Hollywood)	moderna (Nouvelle Vague)	contemporanea	moderna/contemporanea

Schema 1. *Regimi cinenarrativi* – Elaborazione a partire da Casetti, Di Chio 1991, 5.5.2.

Ciò che rende particolarmente feconda la proposta di Casetti e Di Chio è il fatto che essa non si fonda su una semplice distinzione di contenuti, ma su una serie di parametri comuni: il ruolo dell'ambiente, la configurazione assiologica dei personaggi, il modo in cui gli eventi collegano o disgiungono le situazioni, la qualità dell'esito finale. È precisamente questo intreccio di livelli a rendere la tipologia utile per l'analisi di *Pulp Fiction*, poiché il film di Tarantino sembra mettere in crisi, simultaneamente, tanto la linearità del piano dinamico quanto la stabilità delle gerarchie assiologiche e delle relazioni tra personaggi e ambienti. Più che appartenere stabilmente a uno dei quattro modelli, *Pulp Fiction* sembra costruire la propria specificità attraverso il loro rimescolamento.

2. *Pulp Fiction tra fabula e intreccio: la disarticolazione della diacronia*

Se la tipologia dei regimi cinenarrativi consente di delimitare il quadro teorico entro cui collocare *Pulp Fiction*, è tuttavia sul terreno del rapporto tra fabula e intreccio che la specificità del film tarantiniano emerge in tutta la sua evidenza. La sua singolarità non dipende infatti soltanto dalla presenza di episodi distinti, dalla vivacità dialogica o dalla contaminazione dei registri, ma da una più profonda alterazione dell'ordine diacronico del racconto. In *Pulp Fiction* la successione degli eventi secondo il loro ordine cronologico risulta sistematicamente dislocata dall'ordine della loro esposizione filmica; tale dislocazione, tuttavia, non si configura come semplice arbitrio compositivo, bensì come principio strutturante dell'intera esperienza spettatoriale.

Da questo punto di vista, la distinzione tra fabula e intreccio si rivela decisiva. In un modello narrativo classico, la distanza tra questi due livelli può certamente esistere, ma tende a rimanere contenuta entro procedure volte, in ultima istanza, a salvaguardare l'intelligibilità progressiva della storia. In *Pulp Fiction*, al contrario, la frattura tra i due ordini viene esibita e radicalizzata fino a diventare uno dei contenuti formali essenziali del film. Il racconto non si limita a disporre gli eventi in modo non lineare: mette in crisi la fiducia stessa nella linearità come criterio sufficiente di orientamento.

L'intreccio del film può essere descritto, in prima approssimazione, attraverso una serie di sette macrosequenze⁷. Una prima sequenza, ambientata nello Hawthorne Grill, mostra Zucchini e Coniglietta mentre progettano la

letture»). A me sembrano considerazioni abbastanza pertinenti, ma non sufficienti a cogliere il senso più profondo dell'operazione/rivoluzione messa in atto da Tarantino.

⁷ Questa struttura segue in realtà le nervature di *Pulp Fiction*. Infatti le macrosequenze 4-6 corrispondono ai tre episodi esplicitamente titolati del film. La macro 4 è preceduta direttamen-

Struttura morfotematica (intreccio) di *PF*

	CONTENUTO	SEQUENZE	MINUTAGGIO
1	Zucchini e Coniglietta progettano una rapina al diner Hawthorne Grill	1	0"27-4"46
	TITOLI DI TESTA		4"47-7"02
2	[PROLOGO] Vincent e Jules si recano in un edificio per recuperare una valigetta dal contenuto misterioso	2-8	7"03-21"04
3	Il pugile Butch si accorda con il boss Marsellus per un incontro truccato. Sopraggiungono e fanno anticamera Jules e Vincent, al quale Marsellus ha dato l'incarico di portare fuori a cena sua moglie Mia	9-11	21"10-26"20
4	I. VINCENT VEGA AND MARSELLUS WALLACE'S WIFE La serata di Vincent e Mia	12-28	26"21-1'03"21
5	II. THE GOLD WATCH La vicenda Butch: tradimento dell'accordo con Marsellus, notte con la fidanzata Fabiienne , ritorno a casa per recuperare l'orologio paterno, faccia a faccia con Vincent, poi con Marsellus	29-54	1'03"24-1'51"30
6	III. THE BONNIE SITUATION In auto per restituire al boss la valigetta, Vincent e Jules uccidono accidentalmente un uomo: a ripulire l'auto dal sangue e a tirarsi fuori dai guai li aiutano prima Jimmie , marito di Bonnie , e (tramite Marsellus) soprattutto Mr. Wolf	55-72	1'51"34-2'13"11
7	Vincent e Jules vanno a fare colazione allo Hawthorne Grill, dove Zucchini e Coniglietta stanno per compiere la loro rapina	73-75	2'13"11-2'29"37
	TITOLI DI CODA		2'29"38-2'34"16

Schema 2. Articolazione dell'intreccio di Pulp Fiction
(la numerazione delle scene è mutuata da Morsian 2008: 63-100)

rapina al diner; a essa seguono i titoli di testa e un secondo blocco narrativo incentrato sulla missione di Vincent Vega e Jules Winnfield, inviati a recuperare una misteriosa valigetta. Un terzo momento introduce Butch Coolidge e il suo accordo con Marsellus Wallace, preparando sia la linea narrativa del pugile sia quella relativa all'incarico affidato a Vincent di accompagnare Mia Wallace. Seguono poi i tre grandi episodi che strutturano la parte centrale del film: la serata di Vincent e Mia, la vicenda di Butch e, infine, *The Bonnie Situation*.

Una simile organizzazione potrebbe indurre a parlare di costruzione circolare. E in effetti il film sembra offrire allo spettatore la figura rassicurante di un

te da due momenti ben distinti, a cui si può dare il nome complessivo di "prologo", e poi dalla macro 1, ch'è anteriore persino ai titoli di testa.

ritorno: il diner iniziale riappare nel finale, la scena sospesa viene ripresa e il racconto sembra chiudersi là dove si era aperto. E tuttavia questa impressione di ciclicità è soltanto parzialmente esatta. Tra l'inizio e la fine non si produce una semplice ricomposizione dell'ordine narrativo, bensì un attraversamento complesso e perturbante di piani temporali eterogenei. Il ritorno allo Hawthorne Grill non restituisce un equilibrio classico, ma rivela retroattivamente che ciò che appariva come principio era già, in realtà, inserito in una catena diegetica più ampia, il cui ordine reale diverge dall'ordine dell'esposizione.

È proprio in questa divergenza che si manifesta la *disarticolazione della diacronia*. Considerata secondo la fabula, la vicenda non comincia con la coppia di rapinatori nel diner, bensì con il recupero della valigetta da parte di Vincent e Jules, seguito dagli eventi che conducono a *The Bonnie Situation*; solo successivamente si colloca l'episodio dello Hawthorne Grill, nel quale i due sicari, ormai trasformati dall'esperienza appena vissuta, si imbattono nella rapina di Zucchini e Coniglietta. A questo blocco si aggiungono poi la sequenza dell'accordo tra Butch e Marsellus, la serata di Vincent con Mia e, infine, la vicenda di Butch che culmina nell'uccisione di Vincent.

L'esempio più noto e teoricamente rilevante è quello di Vincent Vega. La sua permanenza sullo schermo dopo la morte non ha nulla di soprannaturale; essa dipende interamente dalla logica compositiva del film. Ma proprio per questo il suo effetto risulta tanto più perturbante: non si tratta di un semplice flashback marcato, bensì di una vera sospensione della fiducia spettatoriale nella successione lineare degli eventi. Vincent "ritorna" non perché il film violi la coerenza diegetica, ma perché ne redistribuisce i segmenti in modo tale da produrre una vera esperienza di spaesamento narrativo⁸.

3. *La logica della specularità: cornici, ritorni, interferenze*

Se la disarticolazione della diacronia costituisce il primo elemento che colpisce nella struttura di *Pulp Fiction*, un'analisi più ravvicinata mostra come tale disarticolazione non si risolva in una semplice dispersione del racconto. Il film organizza la propria non linearità secondo una fitta rete di simmetrie, ritorni e richiami interni che ne governano la forma in modo tutt'altro che casuale. L'impressione iniziale di frammentarietà viene progressivamente corretta dall'emer-

⁸ La disarticolazione della diacronia rende dunque sensibile quella difficoltà di ridurre l'esperienza a un ordine semplice, lineare e pienamente trasparente che la Prefazione individua come uno dei nuclei teorici condivisi del Quaderno.

Struttura cromotematica (speculare al centro) di *PF*

	CONTENUTO	SEQUENZE	MINUTAGGIO
1 2a ₁	[PARA-PROLOGO] Zucchini e Coniglietto progettano una rapina al diner Hawthorne Grill	1	0"27-4"46
2 1a	PROLOGO Vincent e Jules si recano in un edificio per recuperare una valigetta dal contenuto misterioso	2-8	7"03-21"04
3 3	Il pugile Butch si accorda con il boss Marsellus per un incontro truccato. Sopraggiungono e fanno anticamera Jules e Vincent, al quale Marsellus ha dato l'incarico di portare fuori a cena sua moglie Mia	9-11	21"10-26"20
4 4	I. VINCENT VEGA AND MARSELLUS WALLACE'S WIFE La serata di Vincent e Mia	12-28	26"21-1'03"21
5 5	II. THE GOLD WATCH La vicenda Butch: tradimento dell'accordo con Marsellus, notte con la fidanzata Fabienne, ritorno a casa per recuperare l'orologio paterno, faccia a faccia con Vincent, poi con Marsellus	29-54	1'03"24-1'51"30
6 1b	III. THE BONNIE SITUATION In auto per restituire al boss la valigetta, Vincent e Jules uccidono accidentalmente un uomo: a ripulire l'auto dal sangue e a tirarsi fuori dai guai li aiutano prima Jimmie, marito di Bonnie, e (tramite Marsellus) soprattutto Mr. Wolf	55-72	1'51"34-2'13"11
7 2a ₂ b	[PARA-PRO(-EPI)-LOGO] Vincent e Jules vanno a fare colazione allo Hawthorne Grill, dove Zucchini e Coniglietto stanno per compiere la loro rapina	73-75	2'13"11-2'29"37

Schema 3. La specularità strutturale delle macrosequenze di *Pulp Fiction* (v. schemi 2 e 4)

gere di una logica relazionale, nella quale ciascun segmento narrativo rinvia ad altri segmenti, li riecheggia, li anticipa o li ridefinisce retroattivamente.

Il primo e più evidente dispositivo di tale logica è costituito dalla scena dello Hawthorne Grill, collocata all'inizio e alla fine dell'intreccio. Questa duplicazione non si limita a fornire una cornice narrativa: produce piuttosto un effetto di interferenza tra apertura e chiusura, tra soglia e ricapitolazione. La scena iniziale, che in un primo momento sembra fungere da prologo autonomo, si rivela a posteriori come un frammento incompleto, il cui senso dipende dalla ripresa finale; specularmente, il ritorno conclusivo non opera

come semplice chiusura, ma riassorbe e ridefinisce ciò che il film aveva lasciato in sospeso.

A questa prima figura di specularità se ne aggiunge una seconda, più profonda, che riguarda il rapporto tra le macrosequenze centrali. Ciò che nell'intreccio appare lontano e separato si ricompone, sul piano della fabula, in una continuità più serrata: la missione iniziale di Vincent e Jules, l'incidente in auto, la ripulitura orchestrata da Mr. Wolf e infine la colazione al diner appartengono in realtà a una stessa linea diegetica. Il film scinde questa continuità e la redistribuisce, ma lo fa secondo un principio di montaggio che rende ogni ritorno carico di risonanze ulteriori.

Struttura diacronica (fabula) di *PF*

	CONTENUTO	SEQUENZE	MINUTAGGIO
2 1a	PROLOGO Vincent e Jules si recano in un edificio per recuperare una valigetta dal contenuto misterioso	2-8	7"03-21"04
6 1b	III. THE BONNIE SITUATION In auto per restituire al boss la valigetta, Vincent e Jules uccidono accidentalmente un uomo: a ripulire l'auto dal sangue e a tirarsi fuori dai guai li aiutano prima Jimmie, marito di Bonnie, e (tramite Marsellus) soprattutto Mr. Wolf	55-72	1'51"34-2'13"11
1 2a1	[PARA-PROLOGO] Zucchini e Coniglietto progettano una rapina al diner Hawthorne Grill	1	0"27-4"46
7 2a2b	[PARA-PRO(-EPI)-LOGO] Vincent e Jules sono a colazione allo Hawthorne Grill, dove Zucchini e Coniglietto stanno per compiere la loro rapina	73-75	2'13"11-2'29"37
3 3	Il pugile Butch si accorda con il boss Marsellus per un incontro truccato. Sopraggiungono e fanno anticamera Jules e Vincent, al quale Marsellus ha dato l'incarico di portare fuori a cena sua moglie Mia	9-11	21"10-26"20
4 4	I. VINCENT VEGA AND MARSELLUS WALLACE'S WIFE La serata di Vincent e Mia	12-28	26"21-1'03"21
5 5	II. THE GOLD WATCH La vicenda Butch: tradimento dell'accordo con Marsellus, notte con la fidanzata Fabienne, ritorno a casa per recuperare l'orologio paterno, faccia a faccia con Vincent, poi con Marsellus	29-54	1'03"24-1'51"30

Schema 4. Ordine fabulare ricostruito di Pulp Fiction

La specularità investe anche il rapporto tra i personaggi e le loro traiettorie. Vincent e Jules appaiono spesso come una coppia diegetica compatta, ma il loro percorso è attraversato da un progressivo scarto interno. Se Vincent resta prigioniero di una temporalità cieca, immersa nella ripetizione dei gesti e nella leggerezza irresponsabile delle proprie azioni, Jules matura invece, attraverso l'episodio del "miracolo", una forma di autocoscienza che ne modifica radicalmente la posizione narrativa. Il ritorno al diner rende visibile proprio questa divergenza.

Analogo rilievo assume la posizione di Butch, che occupa nel corpo centrale del film una funzione al tempo stesso autonoma e interferente. La sua vicenda non costituisce soltanto un racconto parallelo: è il segmento che spezza l'illusione di continuità spettatoriale prodotta dalla presenza ricorrente di Vincent. La morte improvvisa di quest'ultimo, collocata nella linea di Butch, agisce come un contraccolpo strutturale sull'intero film, poiché costringe a riconsiderare retroattivamente tutte le sue successive apparizioni nell'intreccio.

Un ulteriore livello di interferenza riguarda il rapporto tra eventi ad alta densità drammatica e lunghi momenti di sospensione dialogica. Il film alterna scene di forte impatto narrativo a segmenti in cui l'azione sembra rallentare fino quasi a dissolversi in conversazioni eccentriche, divagazioni, dettagli apparentemente marginali. Questa alternanza produce un effetto di rispecchiamento tra intensità e stasi, tra evento e digressione, per cui i tempi morti non sospendono davvero il racconto, ma ne modificano la percezione e preparano spesso, per contrasto, l'irruzione dell'evento.

4. La "resurrezione" di Vincent e il rimescolamento dei regimi narrativi

Se la struttura di *Pulp Fiction* si lascia descrivere come un sistema di cornici, ritorni e interferenze, è tuttavia nella figura di Vincent Vega che tale logica raggiunge il proprio punto di massima evidenza. Vincent non è soltanto uno dei personaggi principali del film, né soltanto l'elemento di continuità che attraversa più blocchi narrativi: egli rappresenta il luogo in cui la disarticolazione tra fabula e intreccio si condensa in un effetto percettivo e teorico particolarmente intenso. La sua presenza distribuita lungo il racconto produce infatti un duplice movimento: da un lato garantisce allo spettatore una parvenza di coesione; dall'altro rende manifesto, nel momento in cui la sua vicenda si spezza e si ricompone secondo un ordine non lineare, che quella coesione era solo provvisoria.

La centralità di Vincent dipende anzitutto dalla sua posizione nell'intreccio. Egli compare nel prologo insieme a Jules, attraversa l'episodio dedicato

a Mia Wallace, riaffiora nella sezione di Butch e ritorna infine nel diner dello Hawthorne Grill. Lungo questa successione, il personaggio sembra mantenere una continuità quasi naturale. Proprio per questo la sua morte, collocata nel segmento di Butch, introduce una frattura decisiva. Quando Vincent ricompare successivamente nell'ordine dell'intreccio, il film non fornisce alcuna segnalazione esplicita di flashback né costruisce una cornice che neutralizzi l'effetto perturbante del suo ritorno.

Questa "resurrezione" mostra anzitutto che *Pulp Fiction* non può essere ricondotto a un solo regime cinenarrativo, poiché nella figura di Vincent convergono elementi riconducibili a tutti e quattro i modelli descritti da Casetti e Di Chio. Il personaggio si colloca infatti, per alcuni aspetti, entro una logica di narrazione forte: è coinvolto in eventi ad alta densità causale, come il recupero della valigetta, la serata con Mia Wallace, il confronto armato che conduce alla sua morte. E tuttavia tale appartenenza viene costantemente disturbata dall'emergere di tratti propri della narrazione debole, visibili nei tempi morti, nelle conversazioni apparentemente futili, nelle deviazioni che sospendono l'urgenza dell'azione e spostano l'attenzione su dettagli marginali.

Il punto in cui tale ambivalenza si radicalizza è però quello dell'antinarrazione. La "resurrezione" di Vincent produce un effetto che non consiste semplicemente nel ritardo dell'informazione o nel rovesciamento della cronologia, ma nella sospensione della linearità come principio ordinatore sufficiente. Vincent continua a esistere nell'intreccio dopo che la fabula ne ha già sancito la fine. Ciò significa che lo spettatore non può più affidarsi a una progressione univoca, né assumere la presenza sullo schermo come garanzia di anteriorità o posteriorità. Vincent diventa così il vettore di una temporalità decomposta, in cui la continuità viene attraversata dalla propria smentita.

A tutto questo si aggiunge la dimensione metanarrativa, che nella linea di Vincent assume una funzione altrettanto importante. Le conversazioni con Mia Wallace al Jack Rabbit Slim non valgono soltanto come caratterizzazione psicologica o come pausa ironica: esse rendono sensibile il fatto che il film è consapevole del proprio statuto di costruzione, della propria teatralità, del proprio gioco con i codici del cinema e della cultura pop. In tali scene Vincent non agisce semplicemente entro il racconto, ma sembra abitarne la superficie riflessiva, quasi facendosi mediatore tra l'universo diegetico e la sua autoco-scienza formale.

Da qui deriva anche un effetto decisivo sul piano della ricezione. La vicenda di Vincent costringe lo spettatore a compiere un lavoro di ricomposizione che non si esaurisce in un semplice riordino cronologico. Non basta stabilire che alcune scene sono anteriori ad altre; occorre ridefinire, ogni volta, il peso

dei segmenti già visti, ripensarne la funzione, riconsiderare la posizione del personaggio entro una trama che muta retroattivamente sotto gli occhi di chi guarda. La morte di Vincent non chiude il suo percorso, ma ne riapre il senso.

5. *Oltre la metanarrazione: verso la rinarrazione*

L'analisi fin qui condotta consente di tornare, in forma più precisa, alla domanda iniziale: a quale regime cinenarrativo appartiene *Pulp Fiction*? Se si assumono le categorie di Casetti e Di Chio come strumenti euristici, il film di Tarantino si rivela refrattario a ogni attribuzione univoca. Esso mobilita infatti, in modi differenti e simultanei, tratti riconducibili alla narrazione forte, alla narrazione debole, all'antinarrazione e alla metanarrazione, senza mai lasciarsi riassorbire completamente in nessuno di questi modelli. Proprio tale eccedenza, tuttavia, non autorizza automaticamente a postulare una nuova categoria in senso rigido.

A prima vista, la categoria di metanarrazione sembrerebbe la più adatta a rendere conto della specificità di *Pulp Fiction*. Il film mostra un'evidente autoconsapevolezza formale: esibisce la propria costruzione episodica, gioca con i codici del cinema di genere, moltiplica le citazioni, alterna registri e atmosfere in una maniera che segnala costantemente la presenza di una regia che non nasconde il proprio gesto compositivo. E tuttavia la metanarrazione, da sola, non basta. Se ci si arresta a questa categoria, si coglie certamente l'autocoscienza dell'opera, ma non ancora l'effetto specifico che essa esercita a livello spettatoriale.

In *Pulp Fiction* non accade soltanto che il racconto si mostri come racconto; accade anche che esso interrompa continuamente la possibilità di essere ricevuto in modo lineare e autosufficiente. La frattura tra fabula e intreccio, la redistribuzione anomala dei segmenti, la "resurrezione" di Vincent, il ritorno del diner, la funzione delle simmetrie e delle interferenze interne non producono solo una consapevolezza formale: impongono una pratica di ricostruzione. Lo spettatore non si trova semplicemente davanti a un film che esibisce la propria artificialità; si trova piuttosto coinvolto in un dispositivo che lo costringe a riorganizzare incessantemente il materiale narrativo, a ripensarlo, a ricollocarlo, a rifarne interiormente il percorso.

Con "rinarrazione" non si intende qui un semplice riassunto mentale della trama, né la semplice autoconsapevolezza del racconto, né il solo riordino cronologico degli eventi, né una libera integrazione interpretativa della fruizione, bensì *il processo mediante cui la diegesi, dislocando sistematicamente i propri segmenti, obbliga la ricezione spettatoriale a ricostruire attivamente l'ordine*

e la funzione del narrato. La rinarrazione designa dunque la dinamica formale per cui una diegesi dislocata produce, come proprio effetto necessario, una ricezione ricostruttiva, in quanto il racconto, nella forma in cui si offre, risulta costitutivamente insufficiente a esaurire il proprio ordine di senso e richiede dunque di essere continuamente riarticolato da chi guarda. In altri termini, *Pulp Fiction* consegna al pubblico non una storia già data in forma compiuta, ma una costellazione di blocchi, ritorni, anticipazioni retroattive e disallineamenti temporali che rendono necessario un secondo livello di narrativizzazione⁹.

È in questo senso che la rinarrazione va distinta anche dalla sola metanarrazione. Quest'ultima riguarda primariamente il rapporto del racconto con se stesso, con le proprie procedure e con la propria esibizione. La rinarrazione, invece, concerne il rapporto tra il racconto e la sua ricezione spettatoriale, o meglio la forma specifica di lavoro interpretativo che il racconto struttura e rende necessaria. Là dove la metanarrazione rende visibile il farsi della diegesi, la rinarrazione fa della ricezione un prolungamento interno dell'atto narrativo. Il film non solo mostra di sapere di essere un racconto, ma organizza anche il proprio dispiegarsi in modo tale che il racconto si completi, per così dire, nella ricezione spettatoriale, attraverso una serie di aggiustamenti, correzioni, riordinamenti e ritorni cognitivi.

Nel caso di *Pulp Fiction*, il dispositivo rinarrativo permette di illuminare con particolare nettezza tre snodi decisivi del film. Anzitutto, il ritorno allo Hawthorne Grill, che retroattivamente trasforma l'apertura del film in frammento incompleto. Più nettamente ancora, la "resurrezione" di Vincent, che impedisce di assumere la presenza sullo schermo come indice sufficiente di successione cronologica. Infine, la *Bonnie Situation*, dove la ricomposizione locale della linea Vincent/Jules non annulla, ma conferma la necessità di un continuo riordino del narrato.

Se si assume questa prospettiva, diventa plausibile avanzare l'ipotesi del "quinto regime". È possibile sostenere che *Pulp Fiction* porti all'estremo una soglia della narratività contemporanea, nella quale il racconto non si definisce più solo in base alla qualità dei propri eventi o alla visibilità delle proprie procedure, ma anche in base alla quota di ricostruzione che trasferisce sulla fruizione. La rinarrazione appare allora come una tendenza, una figura-limite, un principio operativo che emerge quando la diegesi si costruisce come macchina

⁹ In questo senso, la nozione qui proposta si colloca nello stesso orizzonte problematico in cui altri contributi del Quaderno interrogano il limite della narrazione lineare, ma se ne distingue perché riguarda anzitutto la riallocazione del senso sul piano della costruzione filmica e della ricezione spettatoriale, più che l'elaborazione psichica del trauma.

di continua riallocazione del senso. In questo quadro, il dispositivo rinarrativo lascia intravedere il profilo di una nuova categoria cinenarrativa in senso forte: un regime autonomo non ancora pienamente stabilizzato sul piano teorico.

Conclusione

L'analisi di *Pulp Fiction* fin qui condotta ha cercato di mostrare come la portata innovativa del film di Quentin Tarantino non si esaurisca né nella sua riconoscibile cifra stilistica né nella sola scomposizione cronologica del racconto. Ciò che emerge con maggiore evidenza è piuttosto una più radicale ridefinizione del dispositivo diegetico, fondata sulla tensione costante tra fabula e intreccio, sulla disseminazione dei segmenti narrativi, sulla logica dei ritorni e delle interferenze, nonché sulla compresenza di regimi cinenarrativi differenti entro una stessa costruzione formale. In questo senso, *Pulp Fiction* non appare come un semplice racconto non lineare, ma come una macchina narrativa che produce senso proprio attraverso la disarticolazione apparente del proprio ordine.

L'assunzione della tipologia di Casetti e Di Chio come griglia teorica ha consentito di verificare come il film mobiliti, senza mai stabilizzarsi in uno solo di essi, elementi propri della narrazione forte, della narrazione debole, dell'antinarrazione e della metanarrazione. A risultare decisiva è, tuttavia, l'eccedenza che *Pulp Fiction* manifesta rispetto a ciascuno di questi modelli. Il film non si limita infatti a intrecciare regimi differenti, ma li spinge verso una forma in cui la narrazione si compie pienamente solo nel gesto della propria ricostruzione.

Particolarmente significativo, in tale quadro, si è rivelato il caso di Vincent Vega. La sua "resurrezione", resa possibile dalla divergenza tra ordine fabulare e ordine dell'intreccio, costituisce il punto in cui il film rende pienamente visibile la propria logica interna. Ma non meno eloquenti risultano il ritorno allo Hawthorne Grill e la funzione di *The Bonnie Situation*, poiché proprio in questi snodi il racconto mostra di non limitarsi a disporre i propri frammenti in modo anomalo, bensì di costringere lo spettatore a ricostruirne incessantemente ordine e funzione. L'effetto decisivo non consiste allora nella sola esibizione del dispositivo, ma nel trasferimento strutturale del senso su un'attività spettatoriale di riarticolazione.

È precisamente su questo terreno che la nozione di rinarrazione acquista il suo rilievo teorico. Con tale termine non si è inteso designare né la sola autoconsapevolezza del racconto né il mero riordino cronologico della fabula, ma la dinamica formale per cui una diegesi dislocata produce, come proprio

effetto necessario, una ricezione ricostruttiva. Più che limitarsi a esibire il proprio raccontarsi, come avviene nella metanarrazione, *Pulp Fiction* costringe infatti la fruizione a raccontare di nuovo ciò che vede, a ridistribuire i nessi, a riassegnare il peso dei segmenti, a completare il racconto nella propria ripresa riflessa.

In questa prospettiva, il film di Tarantino non offre soltanto uno degli esempi più compiuti di narrativa contemporanea dislocata, ma lascia emergere con particolare schiettezza il profilo di un dominio ulteriore. Anche se il riconoscimento di un quinto regime cinenarrativo può restare, sul piano teorico, questione aperta, *Pulp Fiction* mostra con nettezza che la rinarrazione non costituisce un semplice effetto della fruizione, ma uno dei principi strutturali attraverso cui si ridefinisce il rapporto tra diegesi e ricezione spettatoriale. In questa trasformazione della ricezione in componente costitutiva del racconto il film rivela la propria novità più radicale.

Tarantino non elimina la necessità di narrare; la radicalizza. Sottraendo il racconto alla sua evidenza lineare, ne fa emergere insieme la precarietà, la frammentazione e l'irriducibile esigenza di ricomposizione. Per questo *Pulp Fiction* occupa una posizione di particolare rilievo nella storia del cinema contemporaneo: non soltanto perché destruttura la narrativa classica, ma perché mostra come il senso del racconto possa ormai costituirsi pienamente solo nell'atto della sua rinarrazione.

Bibliografia citata

- Canova, G. 2002. *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano.
- Casetti, F. - Di Chio, F. 1990. *Analisi del film*, Bompiani, Milano.
- Chatman, S. 1978. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca.
- Deleuze, G. 1989. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano.
- Genette, G. 1976. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino.
- Morsiani, A. 2008. *Quentin Tarantino. Pulp Fiction*, Lindau, Torino.
- Tarantino, Q. - Avary, R. 1994. *Pulp Fiction*, screenplay, Miramax.