



Enthymema XXXI 2022

Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di
Filippo Pennacchio
Carlo Tirinanzi De Medici
Università di Pisa

Abstract – Il contributo recensisce *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi* (Mimesis, Milano-Udine 2020) e vi entra in dialogo provando ad allargare lo sguardo ai problemi cui il volume accenna o che sottende.

Parole chiave – Filippo Pennacchio; Romanzo italiano contemporaneo; Narratologia; Autore; Narratore.

Abstract – This contribution reviews *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi* (Mimesis, Milano-Udine 2020), then dialogues with it by expanding the discourse to some issues which the book hint at, or implies.

Keywords – Filippo Pennacchio; Contemporary Italian Novel; Narratology; Author; Narrator.

Tirinanzi De Medici, Carlo. "Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio". *Enthymema*, n. XXXI, 2022, pp. 357-376.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/19770>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio Carlo Tirinanzi De Medici Università di Pisa

1. L'autore di nuovo in questione

In una pagina celebre di *Mimesis*, Erich Auerbach osservava che la voce narrante di *To the Lighthouse* «ordina e stilizza il materiale che la realtà gli offre, ciò non succede in modo razionale e con l'intenzione di portare a compimento secondo un piano preordinato una concatenazione di fatti esteriori» (571). Poco prima aveva osservato come tale voce sembrava aver *perso il controllo* sui suoi personaggi: «Nessuno sa qualcosa di preciso; si tratta soltanto di supposizioni, di sguardi che qualcuno getta su un altro di cui non riesce a svelare il mistero» (564).

Non abbiamo difficoltà a riconoscere nell'oggetto di questa analisi la figura di un narratore che, distaccandosi dai modelli ottocenteschi, rinuncia alla sua onniscienza. Focalizzazioni interne, «rivolte del personaggio» (Bachtin), autori che scriverebbero così bene se solo non ci fossero: il mito della storia «che si fa da sé» e del racconto oggettivo di un reale sempre in parte inconoscibile e pertanto che sfugge al controllo dell'autore, per cui il narratore si situa in una condizione apparentemente paritetica a quella del lettore: non sa tante cose, prende abbagli, mente al suo pubblico.

Questa condizione di minorità narrativa, però, sembrerebbe perdere d'interesse. Già in *Underworld* si era osservata un'espansione delle prerogative del narratore, tanto che si è parlato di un «narratore autorità» (Dewey 118) capace di organizzare un impianto gigantesco con sicurezza, di muoversi da una focalizzazione all'altra e in fin dei conti di ricostruire un percorso laddove – nella Storia – sembrava non esserci altro che caos.

Si pensi, anche, alla voce che governa *2666* di Roberto Bolaño: un narratore onnisciente, esterno, ma che s'incarna (stando agli appunti di Bolaño stesso) nel protagonista dei *Detective Selvaggi*, Arturo Belano, trasparente avatar dell'autore, che così *si amplia* oltre i confini del testo. O al cortocircuito rothiano, degli anni Ottanta fra letteratura, personaggio, vita, autore in carne e ossa, che ha ispirato anche *Harry a pezzi* di Woody Allen.

Tutti segni di una rinnovata «autorevolezza» del narratore che Filippo Pennacchio aveva già rilevato nel suo precedente *Romanzo global* (2018, 100 e ss.) e che adesso esplora con maggiore dettaglio in *Eccessi d'autore* (2020).

Dunque l'autore: entità e concetto che nel dibattito teorico ha avuto vicende alterne. Messo all'angolo prima dalla fallacia intenzionale dei *new critics*, poi dalle opzioni strutturaliste e post-strutturaliste – tanto i celebrati Barthes e Foucault, non meno e forse in verità anche di più dalla scuola neo- o post-aristotelica di Scholes che *introiettava* l'autore nel testo, inscrivendolo nella forma parziale e testualizzata dell'autore implicito –, con lo spostarsi del pendolo dell'interesse critico – a partire dalla progressiva diffusione degli studi culturali – su quel fuori-testo considerato inesistente da Derrida, è infine tornato in forma trasformata: non autore, autorialità (termine più lasco, epperò più ampio, che al contrario della mossa strutturalista avoca al fuori-testo anche le istanze testuali d'autore, come appunto l'autore implicito). Il recente convegno annuale dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura tenutosi all'Aquila nel Novembre 2022 (*Autorialità reloaded* ne era il titolo significativo) è un altro segno di questa mutazione nel clima degli studi letterari.

Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio

Carlo Tirinanzi De Medici

Mutazione rilevante. Se si dovesse definire un solo (lasco) caposaldo della teoria letteraria novecentesca, infatti, sarebbe probabilmente la distinzione tra le due categorie astratte e generiche, ma efficaci per illuminare tale aspetto, di 'vita' e 'letteratura' e ancor più tra 'vita' e 'narrazione d'invenzione', o, con un lessico meno idealista, tra testo e fuori-testo. In questa categorizzazione, la figura autoriale riveste un ruolo privilegiato. Senza voler fare una storia della critica, si ricordino alcune tappe fondamentali di questo percorso di scissione: probabilmente risalente alle famose pagine di Engels su Balzac, messa in luce dai *New critics* (la famosa fallacia intenzionale è nei fatti un modo per distinguere la funzione testuale dal resto, e appunto iniziare a separare l'individuo-autore dal suo testo) e nettamente sancita dalle visioni formaliste in specie quelle più šklovskijane e «meccaniche» (Erlich), la distinzione tra un ente reale e uno virtuale, linguistico, cioè appunto tra autore reale e narratore, diventa un *tenet* critico anche grazie alla narratologia classica. Per non parlare della concezione ipervirtualizzante dello Strutturalismo, della matrice «politica» della messa in mora del concetto di autore operato dai pertrattati saggi di Barthes e Foucault o delle teorie postfreudiane (penso soprattutto a Francesco Orlando e a Jameson) che indicano la *mananza di pieno controllo* dell'autore sul proprio testo, la dimensione letteraria e in specie quella narrativa è stata situata nel distacco o divaricazione tra i due spazi: l'attuale (per usare la terminologia della semantica modale) e il finzionale (riprendo qui il termine dai «fictional worlds» di Pavel).

Tale divaricazione (sia essa rigida, ovvero sempre con Pavel «segregazionista» o più flessibile, «integrazioneista»: si pensi, oltre a Pavel, a Eco e ai suoi «mondi arredati») però sembra ridursi, quando non annullarsi. In tale direzione vanno gli esperimenti autofinzionali, sia quelli 'classici', francesi, legati all'esplorazione di un io, sia quelli 'estravaganti', ormai divenuti maggioranza, che si concentrano maggiormente sulla situazione sociale o comunque esterna al soggetto (qui vengono in mente Siti, Roth, Ellis). Nella stessa direzione vanno anche i testi classificati latamente sotto l'etichetta di non fiction, nei quali spesso l'autore entra a sua volta come personaggio (si pensi al gonzo journalism di Hunter S. Thompson o anche a certi reportage a fumetti di Zerocalcare) e sempre più di frequente inserisce sequenze o elementi in varia misura finzionali.

E anche uscendo dall'area vasta e sfrangiata della bassa finzionalità, si osservano commistioni insolite, rivincite del Reale secondo alcuni dopo gli anni di sbornia postmodernista e di «ilare nichilismo». Già Daniele Giglioli e Raffaele Donnarumma hanno riflettuto sul significato della posizione centrale di dati reali, storici e cronachistici, in un genere 'di genere' come la narrativa d'indagine.

Un dibattito, quello teorico e critico, molto vivace di recente e che negli ultimi anni in Italia si è un po' (troppo?) assestato su coordinate precise: la nonfiction e le forme 'ibride', l'ipermodernità, l'impegno, l'etica come elemento cardine dell'atto narrativo. Tutti elementi che rimandano a un fuori-testo, ai legacci o alle graffe che tengono insieme – in che misura, e con che saldezza, non mette conto rilevare qui – l'opera e il mondo.

Si tratta di un'elisione di confini che coinvolge più elementi del campo letterario: le forme (con l'emersione di un'area a bassa finzionalità); i *mythoi* (presi di peso dalla cronaca, o dalla Storia, di frequente oggi a differenza che negli anni Ottanta-Novanta, da quella con la S maiuscola); i personaggi, le funzioni testuali, appunto come il narratore. In *Hitler*, Genna rileva come il suo protagonista, appunto Adolf Hitler, tenda a «esorbitare» dal testo: di converso, l'autore tende a esorbitare dal mondo attuale, a spandersi sul testo, e il narratore esorbita dalle sue funzioni diegetiche classiche, codificate e ben riconoscibili, violando di fatto l'orizzonte d'attesa. Verrebbe quasi da dire che le funzioni dell'autore-individuo divengono quelle del narratore onnisciente ottocentesco, ma (se non suona troppo strano) *con un di più di prerogative*.

2. Dal narratore all'autore: struttura e corpus del libro.

Pennacchio rileva non solo il rinnovato interesse *critico* ma ancor più le nuove strategie narrative impiegate in opere recenti, e dunque l'interesse *testuale* per l'autore — i modi attraverso i quali il testo rompe il confine dell'autosufficienza e rimanda all'autore e al fuori testo; i modi in cui l'autore iscrive sé stesso — non una sua porzione — nel corpo del testo.

Insomma, a mo' di battuta: l'interesse *autoriale* per l'autore. Che può essere anche una forma di aggancio del lettore, una strategia di seduzione: qui non c'è romanzo, c'è vita in carne e ossa. Perché riconoscere la produttività — e misurare l'estensione — della funzione autoriale entro il testo contribuisce necessariamente a scardinare quella alterità — talvolta radicale separazione — del racconto. Il che è anche un sintomo della nostra epoca, epoca di bassa finzionalità, di cortocircuiti sempre più estesi tra vita e letteratura, di strategie autenticanti dei testi, mimesi dei *reality* o dell'arena dei social. Così di fatto si moltiplicano le «porosità» (Lavagetto) che collegano racconto e 'vita', referenza interna ed esterna, mondo d'invenzione e mondo attuale, tenendo a mente l'area vasta della bassa finzionalità (autofiction, nonfiction, forme cosiddette 'ibride' e i wuminghiani «oggetti narrativi non identificati»: sull'idea di gradi di finzionalità accolta da Pennacchio stesso, in part. alle pp. 32 ss., cfr. Dawson; Tirinanzi De Medici "Fatti, politica, fantasia").

Entro questo quadro, gli scopi che Pennacchio si pone sono tre: 1) individuare, attraverso un'analisi testuale serrata, le modalità — le strategie — caratteristiche di questi «eccessi d'autore»; 2) capire perché oggi avvengano così spesso questi eccessi (l'ipotesi, che Pennacchio formula in apertura e poi verifica, è che sia una «reazione simbolica» alla perdita di centralità del romanzo e all'«autorevolezza degli scrittori», ma questa conclusione verrà approfondita); 3) valutare, su un piano più teorico, il senso per la teoria letteraria di questo ritorno dell'autore, dopo la stagione strutturalista che ne aveva decretato la morte, e alla luce delle tendenze in specie cognitiviste che negli ultimi decenni hanno rivalutato la figura del lettore. Ritornare a pensare al ruolo del narratore, dunque, spesso messo tra parentesi o liquidato, quali strade interpretative apre? E perché c'è una «crisi del narratore e di altre istanze intermedie» (9)? Quale idea di racconto si impone quando si mette in secondo piano una delle istanze che la narratologia classica (e con essa molti studi letterari) ha maggiormente studiato?

Eccessi d'autore prova a rispondere a queste domande in sette capitoli. Il primo e l'ultimo sono di taglio più teorico e s'incaricano grosso modo di rispondere alle ultime due domande. I cinque centrali invece rispondono alla prima (con alcune osservazioni che allargano il campo alle altre), e perciò adottano uno sguardo analitico e una prospettiva generalmente monografica: il cap. 3 è dedicato al Walter Siti dopo *Troppi paradisi*; il 4 a *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati; il 5 a *Panorama* di Tommaso Pincio; il 6 a *La gemella H* di Giorgio Falco, anche se non mancano i riferimenti ad altri testi. Il cap. 2 è più critico e si concentra sulle forme di narratore onnisciente prendendo tre casi di studio, *Acciaio* di Silvia Avallone, *Le vite potenziali* di Francesco Targhetta e *Roderick Duddle* di Michele Mari, con un *détour* sulla *Scuola cattolica*.

La presenza di autori così diversi stilisticamente, come background e anche per il livello di consapevolezza estetica della loro produzione, aiuta a definire l'oggetto del volume come endemico, non ristretto ad autori di ricerca: tutti gli autori esaminati si appoggiano a strutture narrative proprie del *telling* più che dello *showing*.

Ma il libro in verità ha *due* fuochi: l'autore del titolo, ma anche il narratore — due figure che sembrano legate da un rapporto inversamente proporzionale, come si vede già nel carotaggio storico-critico cui si è accennato prima e secondo cui tanto meno l'autore è centrale, tanto più il narratore prende piede, e viceversa (questa una delle conclusioni di Pennacchio).

Quindi Pennacchio parte proprio dal narratore, certificando come l'oscillazione del pendolo *in parte auctoris* però non dipenda da un crollo o una perdita di importanza del narratore, bensì, al contrario, da un *aumento* delle funzioni e delle prerogative di quest'ultimo. Aumento che passa per una trasformazione di alcune caratteristiche, come l'onniscienza.

Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio

Carlo Tirinanzi De Medici

Lasciando per ora da parte il primo capitolo (che si discuterà insieme all'ultimo), il secondo apre proprio con una panoramica sulle forme di onniscienza nel romanzo contemporaneo. Pennacchio rileva che si tratta di un'onniscienza assai diversa da quella ottocentesca, alla base delle teorizzazioni narratologiche classiche,¹ dal momento che vi si accavallano spesso più strategie, anche se Pennacchio osserva che un tratto comune è la potenziale derivazione cinematografica di molte tecniche. L'esempio di Avallone è interessante: il narratore passa da una focalizzazione esterna a una zero, secondo una strategia tipica della narrativa ottocentesca (come evidenziato da Genette in *Figure III*, pp. 78 ss.), ma rispetto al modello è rapida, troppo rapida, e scarsamente motivata. In *Acciaio* i cambi di focalizzazione, dice Pennacchio, sembrano mimare una logica registica; nelle *Vite potenziali* di Targhetta il narratore è quasi un *voice over* filmico; in generale si avverte una «onniscienza di secondo grado, mediata dalla narrazione cinematografica» (81).

Sono i nuovi narratori onniscienti la cui importanza era stata rilevata già da Dawson, le cui posizioni Pennacchio discute e approfondisce. Secondo Dawson il ritorno del narratore onnisciente è il tratto saliente della narrativa contemporanea (post-postmoderna), che coniuga (stempera) le trovate postmoderniste in un più convenzionale realismo come reazione al percepito declino culturale della narrativa scritta a fronte dei nuovi media. Un declino che la Rete stessa sembra espandere a tutte le forme espressive, compresa la critica: in uno spazio orizzontale, anarchico e potenzialmente infinito dove si trova tutto e il contrario di tutto, si genera una crisi dell'autorevolezza dell'emittente, la cui competenza e peso simbolico sono sempre potenzialmente contestati e delegittimati da una delle innumere bolle che si formano su Internet (Birkerts).

Per Pennacchio però vanno presi in considerazione anche altri aspetti: il postmoderno ha eliso lo storicismo intrinseco nel pensare lo sviluppo letterario, dunque l'adorniano canone del proibito – l'idea che non si possa scrivere come vent'anni fa e che l'innovazione sia di per sé positiva – è venuto meno (Mazzoni 356-359; Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo* 31-32). Ma soprattutto i fattori evidenziati da Dawson e gli altri hanno avuto un ruolo anche positivo nel recupero dell'onniscienza: l'orizzonte della Rete con la sua conoscenza 'totale' è sussunto dal narratore che maneggia tutta l'informazione; lo spazio delle narrazioni audiovisive aumenta le possibilità espressive. E la mimesi, chiamiamola così, delle dinamiche informative di Internet diventa un tratto comune, che si avvale di forme d'onniscienza per dispiegarsi nel testo.

Pennacchio insiste sull'*ambivalenza* di questi fenomeni che generano un «campo di tensioni» (82): adesione al linguaggio cinematografico per il peso simbolico di quest'ultimo e scarto da quel linguaggio per sottolineare il peso simbolico della forma narrativa scritta; consapevolezza della perdita di autorevolezza e scetticismo verso una figura (narratoriale) che *sappia tutto* e possa squadernare tale conoscenza assoluta a proprio piacimento; al contempo gusto per il commento e l'approfondimento sul narrato dovuto alla «scarsa fiducia che le storie raccontate parlino da sé, che giungano al lettore senza bisogno [...] della mediazione [cioè dell'azione esplicita] di [...] di un narratore che non si limita a presentare i contenuti, ma anche li commenta, sgombrando il campo da potenziali equivoci» (82).

Dunque, un narratore onnisciente che risente di un nuovo etere concettuale, che tende a travalicare i confini tra mondo d'invenzione e mondo attuale. Di qui la potenziale commistione con la figura omologa al narratore nel fuori-testo: l'autore. E così il nostro indagato inizia a fare capolino.

¹ Già nell'approfondimento dedicato a Stanzel nel volume di Giovannetti *Il racconto* (217-239), Pennacchio aveva rilevato alcune inconsistenze nella teoria del critico e teorico austriaco, in gran parte legate proprio a modalità di *telling* peculiari che si avvicinavano a quelle trattate qui.

Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio

Carlo Tirinanzi De Medici

Non a caso il terzo capitolo è dedicato a Walter Siti, maestro di simili travalicamenti. Anche se questi già alla fine di *Troppi paradisi* – ultimo capitolo della trilogia apertamente autofinzionale conclusasi nel 2006 con *Troppi paradisi* e raccolta poi sotto il titolo di *Il dio impossibile* – aveva promesso che avrebbe abbandonato i modi autofinzionali, Pennacchio osservando la produzione successiva, e segnatamente i romanzi *Il contagio*, *Autopsia dell'ossessione*, *Resistere non serve a niente* ed *Exit strategy*, rileva tuttavia come la voce dell' 'io sperimentale' sitiano non scompaia mai dalle opere seguenti, tanto che «è difficile [...] individuare al suo [del percorso narrativo posteriore al 2006] interno fratture nette o contraddizioni clamorose, che rimettano radicalmente in discussione il progetto di fondo articolato nel *Dio impossibile*» (85-86).

Pennacchio sottolinea la specularità di *Autopsia dell'ossessione* ed *Exit strategy*: a partire dalle copertine² e passando per i personaggi, dato che in *Autopsia* il protagonista è Danilo Pulvirenti, modenese come Siti e ossessionato da un culturista di nome Angelo (al pari di Marcello, ispirato a Massimo Serenelli). D'altra parte non meno significative sono le continuità, come i tic stilistici del narratore, esemplati in modo breve ma ficcante (90), o ancora più l'insistenza su dichiarazioni di finzionalità, pronte a svaporare come in altri testi sitiani svaporano le dichiarazioni di autenticità: la fotografia del bambino che il narratore afferma di aver comprato su una bancarella ma che in *Il realismo è l'impossibile* Siti rivela essere lui stesso da piccolo; il finale con l'antagonista che riprende la dichiarazione finale di *Troppi paradisi* e allo stesso tempo dichiara di essere stato sfrattato, rimandando dunque alla situazione iniziale di *Resistere non serve a niente*. Insomma una serie di riprese, rimandi e ammiccamenti che nel complesso «invit[a] a riflettere su quanto 'io' continui a nascondersi dietro una terza persona [quella del narratore di *Autopsia*] apparentemente anonima» (92-93).

Risalendo al *Contagio*, Pennacchio osserva come proprio l'oscillazione prima-terza persona narrativa non segni uno scarto conoscitivo in favore di quest'ultima, che anzi è «una reificazione» della prima persona, un modo di oggettivar(si). Si torna a quell'onniscienza in prima persona che permette al narratore di saltare da una mente all'altra pur in regime intradiegetico: «è come se al tentativo di mettersi da parte come personaggio corrispondesse un ampliamento del margine di manovra di quel soggetto in cui, nonostante i tentativi di straniamento e camuffamento [...], continuano a convergere autore, narratore e personaggio» (96). In questa prospettiva il narratore sitiano sembra ampliare le proprie prerogative – *esorbitare* – quanto più Walter Siti-personaggio è messo ai margini: ma ciò sposta al centro la figura autoriale, per via della confluenza di diversi piani finzionali e non finzionali che coesistono nel testo. Non sono sicuro che questa sostituzione del Walter autofinzionale con l'autore 'reale' comporti davvero un ampliamento delle sue capacità d'analisi e/o un'estensione degli inserti saggistici o pseudo-saggistici nei testi (106). Già in *Troppi paradisi* questi erano molti, e molto lunghi, e pervasivi al punto da relegare a margine del testo gli stessi dialoghi, sostituiti dalla loro interpretazione:

Oggi è stato magnifico, mentre mi sfiorava i capezzoli con le labbra mi ha sentito il cuore [...] era lui che mi cercava («damme sto telecomando!»), come un infante cerca il seno della madre («guarda com'è diventato»). [...] Anche se per difendersi la buttava sul tecnico («oggi me dico bravo da solo»), il desiderio era autentico («m'annava così»). [...] Ci siamo abbracciati, poi cucinando abbiamo scherzato sulla sua 'specialità' («non quella che ho provato adesso», «do sapevo ch'oo dicevi, nun fà lo stupido, la mia specialità so' i primi, la carbona- ra...»). (Siti 258; per approfondimenti si veda Tirinanzi De Medici, "Olografie" 570 e ss.).

² «Se la copertina di *Exit strategy* riproduce, su sfondo bianco, *Huyendo de la crítica*, il noto dipinto di Pere Borrell del Caso il cui protagonista è colto nell'atto di uscire dal quadro in cui dovrebbe essere contenuto, quella di *Autopsia dell'ossessione*, su sfondo nero, riproduce la fotografia di un nudo maschile che al contrario sembra proiettarci dentro il testo – e infatti a pagina 269 ritroveremo proprio quella fotografia» (Pennacchio, *Eccessi* 89).

Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio

Carlo Tirinanzi De Medici

Inoltre Siti, sempre e quasi coattivamente, inserisce più o meno grandi indizi che smontano la possibilità di un patto di lettura univoco – sia romanzesco o autofinzionale –, per cui la differenza mi pare che stia nel rafforzare un gioco già presente. E questo gioco consiste nel sostituire un narratore interno, potenzialmente e a volte apertamente inaffidabile («faccia il mostro e non rompa le scatole» recita un esergo di *Troppi paradisi* – ed è l'editor di Siti che si rivolge a Siti, quindi siamo già avvertiti che quel Walter è anzitutto una maschera), con uno esterno. Che forse è altrettanto inaffidabile, ma apparentemente meno 'costruito' (nella misura in cui è, bene o male, più facile sovrapporlo al Siti autentico). Compiendo questa sostituzione, insomma, Siti *allenta e nasconde* la mediazione alla base del testo: fa saltare un livello, *riducendo* la distanza.

E però, allo stesso tempo, l'atto mediatorio alla base del suo stile narrativo è rafforzato, e rafforzato perché non attribuito a un terzo, a una figura intermedia, ma preso in carico dall'autore – che forse non corrisponderà comunque pienamente al Walter Siti che si può incontrare, ma è sicuramente più prossimo a questi – così sottolineando «l'esigenza di una mediazione» (108) di qualcuno che interpreti le storie, le commenti ecc. Ecco, la mediazione: un elemento su cui si dovrà tornare e che è centrale nell'interpretazione pennacchiana in *tutte* le opere analizzate in *Eccessi d'autore*.

Per illustrare questo carattere Pennacchio si sposta nel cap. 4 su *La scuola cattolica*: qui la voce narratoriale è come se integrasse tutte le diverse strategie di onniscienza già viste, ed espandesse ulteriormente il proprio raggio d'azione. E questa voce non è 'solo' una funzione narrativa, appunto il narratore, ma si sposta oltre: viene assunta in modo più diretto dall'autore stesso — sebbene l'identità tra autore e narratore si sveli tardi, a circa un terzo del libro. Almeno, questo è l'effetto che si ha: stiamo sempre parlando di effetti, di posture che producono una reazione (dell'aspetto retorico di queste tecniche si parlerà oltre). Ed è un effetto dovuto in larga parte all'uso di inserti metatestuali, tecnica comune in diversi autori contemporanei, come osserva giustamente Pennacchio rilevando le peculiarità di queste strategie metanarrative. Da Binet a Carrère, infatti, siamo all'opposto dell'utilizzo – chiamiamolo così – straniante e disvelante della metanarrazione diffusa nel postmodernismo. La «dominante ontologica» di cui parlava McHale infatti non indebolisce la posizione del narratore destabilizzando l'illusione referenziale e sottolineando così la natura artificiale del testo; al contrario agisce sviluppando dei collegamenti con il mondo attuale, con il fuori testo.

Il racconto presenta «continue manovre dilatorie» che gli impediscono di ingranare (113), come se – commento mio – il narratore insistesse sugli elementi preparatori della storia per farci vedere il «materiale» šklovskijano prima che venisse elaborato, in una sorta di bibliografia testuale preventiva che depotenzi o blocchi le eventuali accuse d'invenzione. Così non solo i molti dettagli che ci riconducono costantemente alla realtà extra-testuale, ma anche il fatto, da subito evidente, che il testo difetta di marche finzionali forti, di elementi che ci inducano a credere, anche a dispetto delle eventuali indicazioni paratestuali, che quello che stiamo leggendo è effettivamente un romanzo e non un testo di natura non finzionale (111-112).

L'apparato non finzionale comprende inoltre una vasta serie di affermazioni generali, apodittiche (anche su questioni svariate poco congruenti con il *mythos* del racconto) e numerosi ricordi del narratore. Spesso queste riflessioni generali si alternano digressioni fondate «sul puro gusto della chiacchiera» (115). Tratto saliente sarebbe per Pennacchio proprio l'impossibilità di segnare confini netti tra le diverse modalità, per cui anche sotto questo aspetto – confusione di piano ricostruttivo-narrativo e riflessivo, tanto che «i discorsi dell'autore saturano ogni pagina, sommergendo i fatti veri» (115) – l'elisione o indebolimento dei confini dà un senso di *immediatezza*.

E da un certo punto di vista si ha una sensazione confusionaria, d'eccesso informativo che non conduce a nulla, a nessun vero aumento di conoscenza. Da una parte, dice Pennacchio, è forse una mimesi della vita (della conoscenza) ai tempi dei social network, dato che come

Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio

Carlo Tirinanzi De Medici

modalità ricorda quella di una bacheca di Facebook (117). Ma mi chiedo se non sia semplicemente un aggiornamento della strategia diaristica, in un'epoca in cui il flusso temporale è meno sentito, e ci si muove in un eterno presente digitale. Nondimeno è evidente che quello di Albinati si presenta come un «romanzo saggio depotenziato all'epoca dei social network: essendo i social network lo spazio in cui tipicamente pensieri alti e bassi, massime esistenziali o paraesistenziali e inezie infraordinarie, lacerti di discorsi altrui e frammenti di vita vera si susseguono in modo asistematico» (115). E su questo va notato un punto interessante, cioè che a differenza di molti studiosi di questi problemi, Pennacchio compie una mossa furba ed essenziale: distingue tra il saggio in senso forte – quello, diciamo così, che si rifà ai modi espressivi in senso lato scientifici – e il *personal essay*. In effetti quando si parla di saggismo, specie nel romanzo contemporaneo (ma vale lo stesso per diversi inserti di opere del periodo d'oro del romanzo-saggio – in Proust, come in Musil ma a tratti anche in Tolstoj – il movimento saggistico in senso proprio si alterna a tratti di *personal essay*).³

D'altra parte il passaggio finzione-realtà non è netto, e la voce narratoriale, la sua stessa asistematicità (che in ultimo mi pare sia *incapacità di scegliere*, di selezionare: virtù alla base di qualsiasi intento scrittorio, significativo in un tempo in cui il Discorso del Capitalista, della pura *jouissance*, sembra prometterci che potremo non scegliere mai...) sembrano far collabire la distanza tra finzionale e autentico, il tutto in virtù dell'emersione della figura autoriale. E insomma sono i dati finzionali a essere assorbiti in uno spazio autentico, e non il contrario. Per Pennacchio questo è uno scarto rispetto ai testi precedenti, autofinzionali (124). In verità io credo che la differenza principale sia tra strategie di evidenza e strategie di autenticità: semioticamente, nel quadrato veridittivo, il polo della verità (il vero è apparire + essere) infatti si può suddividere sulla base di quale dei due concetti abbia funzione modalizzante. Se è l'apparire che modalizza l'essere, abbiamo l'evidenza; se invece è l'essere che modalizza l'apparire, allora si ha autenticità.

Ora, i testi a dominante autobiografica (cioè in cui il *mythos* riguarda il narratore stesso) hanno al centro qualcosa che, in certi limiti, è soggetto a quel che Fortini, pensando alla lirica moderna, chiamava *oscurità*. Per decodificare e comprendere un testo è necessario ricorrere a informazioni che non sono disponibili se non per tramite dell'autore stesso (in opposizione alla *difficoltà*, dove le lacune sono colmabili attingendo a informazioni pubbliche). La vita privata rientra per definizione nel primo polo. In questi casi l'operazione veridizionale muove dalla superficie, dall'apparenza: dal fare mostra di mettersi a nudo. Per i testi di nonfiction, al contrario, l'insistenza è, comunque, su indizi, prove, per quanto soggettive e a volte raggiunte per mezzo d'intuizione (così Sciascia in molti passaggi delle sue inquisizioni); pertanto è l'essenza dell'enunciato, il suo nucleo, a diramare l'effetto di verità. Allora la sensazione di Pennacchio, che è corretta, deriva dalla strategia di autenticità veridittiva, mentre nei testi precedenti c'era una logica veridizionale di stampo evidenziale. E chiaramente l'apparenza è fragile: quindi il testo si sgonfia più facilmente, e si ha l'impressione che tutto si riassorba nella finzione. Il velo d'incertezza dato dall'oscurità favorisce un atteggiamento sospettoso.

La commistione di piani raggiunge il parossismo con *Panorama* di Tommaso Pincio, cui è dedicato il cap. 5. Qui Pincio interagisce con i suoi personaggi 'alla pari': lo fa su Facebook, dove i personaggi hanno una propria pagina, e commentano e agiscono come tutti gli altri utenti, compreso Pincio stesso. Esorbita dal romanzo stesso, e si ritrova nell'universo espanso della storia, insistendo sull'aspetto transmediale dunque. Pure l'elemento più interessante è lo

³ Nondimeno è indubbio che nel contemporaneo sia il *personal essay* a dominare. In Tolstoj, che forse tra tutti è quello che meno indulge in tale forma, la sua presenza si può spiegare con la prospettiva religiosa, dunque assolutizzante, dell'autore. Un orizzonte di senso forte, sovraumano, tende a ridurre l'aspetto più evidentemente privato del saggismo. D'altra parte la dominante personalistica in molti romanzi-saggio trova una spiegazione parziale (come tutte le spiegazioni sociologiche) nell'espressivismo che caratterizza la nostra epoca, da cui credo dipenda anche il sospetto per le spiegazioni generali e assolute.

Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio

Carlo Tirinanzi De Medici

scavallamento del confine autore-utente, ovvero, secondo Pennacchio, entra in aperta crisi il narratore come istanza distinta dall'autore reale (137): nella «testualità espansa» (esorbitante!) di questo testo-non-più-solo-testo, il romanzo supera i suoi confini e però in tal modo ciò che guadagna in estensione perde in intensione – non solo specificità, ma anche la propria natura estetica (138).

Come se Pincio ponesse termine a una strada che conduce altrove, Pennacchio torna a un romanzo apparentemente più tradizionale nel capitolo 6: *La gemella H* di Giorgio Falco. E qui si vede bene il doppio movimento che abbiamo seguito per tutto il libro: un narratore sovraespuesto, che assume tratti autoriali, ma che allo stesso tempo viene messo in crisi. Nella prima parte e in una porzione dell'*Intermezzo* è la protagonista Hilde ad assumere su di sé le funzioni autoriali (espandendo dunque quell'onniscienza in prima persona da cui Pennacchio era partito); infatti questa spesso «narrativizza frammenti delle vite altrui» (Pennacchio, *Eccessi* 143) ponendosi di fatto come un narratore extradiegetico nei confronti degli altri personaggi, dei quali parla. Inoltre riporta discorsi cui non ha assistito e documenti cui ragionevolmente la narratrice intradiegetica non dovrebbe avere accesso (144-145). Inoltre talvolta Hilde oggettivizza anche la propria storia, come se si guardasse dall'esterno (146-147). Insomma Hilde sembra «svincolata dai suoi presunti limiti: sia quelli 'naturali', per cui, in quanto personaggio [...], non potrebbe accedere ai contenuti mentali di altri personaggi, sia quelli 'narratoriali'» che vedono un narratore intra e omodiegetico impossibilitato ad assumere un punto di vista diverso da quello che banalmente potremmo chiamare dell'autobiografo, orientato a quanto ha personalmente vissuto ed esperito (147). Nell'*Intermezzo* le cose si complicano ulteriormente: viene raccontato in presa diretta il suicidio stesso di Hilde, al termine del quale si guarda di nuovo dall'esterno (Pennacchio, *Eccessi* 158).

Tutto ciò mette in luce la complessità narratologica dell'operazione di Falco: la narrazione ha un effetto straniante, specie perché in generale si tratta di un romanzo 'realistico', così che i numerosi scarti formali e narrativi sottolineano le incongruenze, le espongono. È come se su un'intelaiatura narrativa si inserissero dei brani, o a volte anche solo dei frammenti o delle frasi che sospendono il dettato mimetico, che svincolano il lettore dalla trama e invitandolo a cogliere un senso ulteriore rispetto a quello letterale che il racconto di per sé sembra suggerire. (152)

Nella seconda parte, con un narratore esterno, il senso di stranezza narrativa viene meno e anche il racconto tende a farsi più lineare. Tuttavia anche qui ci sono alcuni scarti: particolarmente significativi quelli legati a una voce che Pennacchio identifica come un «'noi' anonimo, [...] una voce la cui natura non è semplice da definire» (155). Una sorta di coro o vox populi, che in chi scrive ha fatto venire in mente il «nous» che apre *Madame Bovary*: un allievo del collegio, *uno degli allievi*, che progressivamente si ritrae e viene assorbito dal narratore extradiegetico. Le gerarchie (narrative) sembrano abolite, i discorsi fluttuano senza che sia possibile identificarne i confini con certezza (155). Un'eccedenza strutturale del narratore (dei narratori?), dalla quale emerge come ci sia qualcuno che sta raccontando «all'insegna dell'eccesso: un eccesso informativo, conoscitivo, enunciativo» che «viene messo in crisi dalle voci che non riesce a contenere» (158). Se i testi visti prima segnalavano un eccesso del narratore che si imponeva facendo regredire i personaggi sullo sfondo, qui la situazione è più complessa: l'eccesso è contrastato dalla presenza di altre voci: «il dispositivo monologico si incrina e lascia fluire ciò che non riesce più a contenere» (159). Tuttavia proprio questa insufficienza apre a una via diversa: un narratore che accresce le proprie facoltà ma non controllando pienamente ciò che gli sta intorno finisce per aprire il testo al resto (159).

E – come in Flaubert, ma anche in modo opposto, dato che non c'è un principio d'ordine 'forte' ancorché seminascosto come il narratore di *Bovary* – lo *stile* di Falco sembra frenare la deriva dei personaggi, ricondurli sotto un unico cappello, instradarli. Il narratore fatica a tenere

sotto controllo la materia: interviene una figura più complessa, l'autore (più potente?). Il narratore si dilata ma non riesce a contenere tutto: si apre dunque anche agli altri che vengono come inglobati nella postura autoriale. Davvero un eccesso.

3. L'autore nel sistema mediale (e narrativo) secondo Pennacchio

Nel capitolo finale, riprendendo i fili già stesi nel primo capitolo e che hanno attraversato il libro, Pennacchio discute il problema dell'evaporazione del narratore – cioè il suo essere assorbito in un autore eccessivo ed esorbitante, in rapporto agli sviluppi recenti della narratologia – ma collegandolo, com'è giusto, a problemi più generali che coinvolgono l'assetto delle forme artistiche contemporanee e in particolare il posto che il romanzo ha nei campi narrativo e culturale. Dal punto di vista interno le vicissitudini del narratore suggeriscono che, *pace* il tentativo narratologico di individuare costanti sovrastoriche, «il dominio del racconto non è al suo interno così omogeneo come è stato suggerito» (172).

Anzitutto, con mossa utile, Pennacchio riconosce la natura storicizzata del narratore (180-181): non una costante sovrastorica, ma un elemento che viene riconosciuto e 'stabilizzato' nel lessico critico e romanzesco quando, in un certo senso, si inizia a sentirne la necessità (per approfondire questi aspetti si veda l'accuratissima trattazione di Ballerio). In effetti, come si è già detto, il narratore inizia ad assumere quotazioni nell'area avanguardista-modernista, sia nella produzione con le forme di nascondimento e cessione dell'autorità che aveva iniziato Flaubert utilizzando l'indiretto libero (ma che esplodono con le opere dell'*High Modernism*) sia, sul versante teorico, tra i *New Critics* e i Formalisti russi, e nel prolungamento strutturalista di questa stagione (i grandi critici di questa fase si sono formati su ciò che oggi riconosciamo come canone modernista), dove probabilmente si salda una generale tendenza ribelle all'autorità (politica, sociale, ma anche: testuale, da cui l'utopia barthesiana del testo «scrivibile»).

Ora il pendolo si sposta: il narratore entra in crisi, la figura autoriale torna al centro della riflessione. In modo analogo nella narratologia cognitivista “di seconda generazione”, al centro è l'interesse per il lettore reale e per i suoi meccanismi di lettura (non quelli prodotti dal testo stesso, osservati da Jauss o Iser, ma quelli incardinati nella nostra mente), e questo interesse per il fuori-testo a sua volta spinge, simmetricamente, per una maggiore attenzione verso l'autore.

Un terzo elemento che contribuisce è ciò che chiamerei, riprendendo Spinazzola, la democratizzazione del campo letterario. Via via che grandi masse hanno accesso alla lettura, e una volta che questa lettura non è più segmentata rigidamente in *high* e *lowbrow*, *mass* e *highcult*, e dunque l'accessibilità a tutti i testi è concreta (e non virtuale come in una situazione, per usare l'espressione di Jameson, d'incompleta modernizzazione come quella primonovecentesca), si assiste a una inevitabile (e non necessariamente malvagia, come si dirà) semplificazione di alcune istanze. Se il narratore è una figura che intuitivamente si ha difficoltà a definire (e lo si vede spesso anche nei corsi di letteratura in Università), la sua eliminazione riduce, dice Pennacchio, il «ricorso a istanze diverse da quelle che chiunque, intuitivamente, può individuare» (200). E questo ricorso al minimo comun denominatore narrativo non può, mi pare, che essere dovuto proprio a questo ampliamento del pubblico, un pubblico che nel suo complesso certamente non ha letto *tous les livres*, e nemmeno *presque tous les livres*. Forse, talvolta, solo *quelques livres*.

Sempre su un piano storiografico, Pennacchio rileva un tratto interessante del nostro tempo: il rapporto con il postmoderno e con il postmodernismo, con l'epoca culturale e con la corrente letteraria. Le tecniche postmoderne sono riprese epperò frequentemente con funzione opposta: si è detto dell'atteggiamento ontologico dei narratori che *non* depotenzia o destabilizza il testo azzoppando la sospensione dell'incredulità, ma anzi serve a rafforzare il legame testo-fuori-testo, implicitamente validando se non tanto il narrato in sé, sempre soggetto

Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio

Carlo Tirinanzi De Medici

a una potenziale manipolazione finzionale, almeno il quadro interpretativo offerto dall'autore (che poi, si dirà tra poco, è forse la vera posta in gioco di queste strategie narrative).

E il confine finzionale/autentico (pare più opportuno definirlo così anziché 'non finzionale') che l'esorbitazione autoriale tende a cancellare viene messo particolarmente in crisi dalle forme a bassa finzionalità che spesso (nelle loro forme più interessanti, almeno) ci invitano a verificare quanto e in che modo quel che stiamo leggendo è stato «finzionalmente manipolato» (195). Non *totalmente* trasformato: alterato, magari in parte, in un solo dettaglio.

La «generale tendenza transmediale a valorizzare chi racconta» (55) è segno di una rinnovata centralità dell'autore non solo in ambito letterario (196), cioè di una figura incarnata, fisica, concreta, reale ecc., che si faccia carico di tutto. Un individuo insomma, non una figura di carta: o meglio, una figura di carta che però *sembri* un individuo vero e proprio, autentico e non finzionale. Chiaramente qui siamo nell'area di un influsso dell'espressivismo contemporaneo (Taylor): *be yourself* ed *express yourself* come imperativi categorici della nostra epoca, e di conseguenza una moltitudine di bolle di senso, ognuna composta tendenzialmente da un individuo che protesta la propria unicità. In modo analogo, si sposta l'attenzione dal prodotto al produttore, cioè a quel che riconosciamo simile a noi, e al quale attribuiamo una sorta di capacità demiurgica, che forse desideriamo e invidiamo, e che sicuramente ci affascina. Ma in modo più concreto quali elementi rispondono, nei testi e nella situazione prospettata da Pennacchio, a questa tendenza espressivista? Pennacchio, che giustamente ha interesse anzitutto a illustrare un problema tecnico, si limita ad alcuni accenni. Mi permetto di espanderli e su quella base formulare alcune proposte interpretative.

4. Alcune osservazioni: strategie emozionali, immediatezza, espansione e oggettivazione.

Il primo punto rilevante è l'utilizzo di strategie emozionali: si può vedere l'emersione dell'autore nelle opere contemporanee come un portato di questa rivalutazione della sfera affettiva in atto nell'etere concettuale contemporaneo. Si parla di *hot cognition* (Calabrese) per indicare l'effetto di enunciati timici nella ricezione dei testi, in base alla quale verrebbero fissati con maggior forza i segmenti testuali più emotivamente connotati. D'altra parte l'allargamento di sfumature timiche nella comunicazione è pervasivo (Lorusso; Cepernich e Novelli). Da questo punto di vista la figura autoriale, rispetto al più etereo narratore, può ricorrere più agevolmente a dispositivi emozionali, in quanto più facilmente riconoscibile come vero e proprio individuo: l'empatizzazione, che può arrivare fino allo pseudo-lirismo (certi brani di Siti o le riflessioni personali di Albinati), induce il lettore a riconoscere l'emittente il messaggio come un Io situato nel mondo attuale e che dunque *percepisce* la situazione stessa (e su questo elemento insiste ampiamente).

Questa modalità comunicativa – soggettività che esprime sensazioni personali in un proprio stile, ossia un linguaggio fortemente personale – è contiguo alla forma della lirica moderna e perciò conforma il testo a una situazione pseudo-lirica, per la quale appunto tendiamo a *radicare* l'emittente e la sua esperienza (e dunque: il testo che egli produce) nel mondo attuale, nel reale. Il che, se nella lirica è quasi un pregiudizio (Giovannetti, "Narratologia vs. Poetica"), qui quel pregiudizio viene sfruttato per ridurre la distanza tra mondo narrativo e mondo attuale. Inoltre con ciò tendiamo a ridurre l'attenzione a dettagli impropri, quali le violazioni delle prerogative di un narratore intradiegetico come Hilde: questa sembra strutturare il proprio racconto intorno all'espressione di stati d'animo. Con ciò si compensa l'innaturalità della situazione narrativa. L'inverosimiglianza di certe posture del narratore della *Gemella H* possono essere compensate proprio dalla sovraespressione (pseudo-lirica) dell'Io, che dunque *blocca* il senso d'inverosimiglianza? Questa funzione sarebbe dominante rispetto a quella *etica* che tanto spesso

Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio

Carlo Tirinanzi De Medici

oggi si riconosce a questi narratori-autori esorbitanti. Si tratta di una ipotesi, certo, data anche di sfuggita. Ma coerente con la funzione di altri dispositivi testuali e che richiede, credo, un'indagine ulteriore.

Perché i testi in questione presentano una dialettica complessa tra mediazione e immediatezza. Rileva Pennacchio che in un contesto generale di disintermediazione «il romanzo sta al contrario puntando tutto sulla mediazione scoperta dei suoi contenuti, sulla messa in scena di figure che raccontano apertamente, che mediano in funzione del lettore le storie» (50-51). Ma questa mediazione è *immediata* o almeno *depotenziata*, messa per così dire tra parentesi: posta ai margini del testo (la nota a *Troppi paradisi* dove Siti denuncia il proprio romanzo come non autentico), oppure tende a nascondersi, a scomparire dietro l'evidenza, dietro il vi-dico-io-come-stanno-le-cose.⁴

In altre parole i processi mediativi scolorano: esistono, ma – anche grazie all'incarnazione narratoriale nell'autore reale, persona *tout court* – sono naturalizzati. Alienando il testo, *reificandolo*? Almeno in certi casi, probabilmente sì. E per questo simili opere tendono a rifuggire la complessità e gli altri tratti tipici dell'*immersività* contemporanea, e invece ricorrono a strategie come la metanarrazione in funzione autenticante identificata da Pennacchio. L'*immersività* si crea sviluppando il mondo narrativo in chiave anzitutto *estensiva*: ampliandolo e riempiendolo di cose, così da permettere al lettore di entrare, e perdersi, laddove invece la metanarrazione *viola* i confini testuali e spezzetta, segmenta, scardina la totalità testuale, moltiplicando i pori del mondo d'invenzione che lo fanno comunicare con quello reale. Le strategie saggistiche evidenziate da Pennacchio per Albinati, soprattutto, e per Siti, vanno in questa direzione: abbattano i confini tra diversi generi discorsivi, ossia tra diverse modalità saggistiche e narrative e più in generale commentative (per usare una categoria di Weinrich).

Si può parlare di una anti-*immersività* che però non mira tanto o solo a *sospendere* la sospensione dell'incredulità, quanto a riportare lo spazio narrativo nell'alveo del mondo attuale. Da questo punto di vista anche gli atteggiamenti di Siti rilevati da Pennacchio – la rete di informazioni che si può ricostruire leggendo l'intera opera dell'autore, per cui i saggi smentiscono certe affermazioni dei romanzi o viceversa, come accade per la fotografia di Siti bambino di cui si è parlato prima – sembrano configurare una speciale *immersività* anti-finzionale, che appunto spinge a rafforzare l'incredulità, a considerare i testi come non pienamente d'invenzione e non pienamente fattuali.

Insomma il testo *mette in risalto il suo essere un ente incompleto*, che si arreda con oggetti reali e/o dell'enciclopedia del lettore (che è radicata a sua volta nel mondo attuale). Ma tutto ciò è davvero segno di una debolezza, percepita dagli scrittori e intuita implicitamente dai lettori, della *fiction*? O piuttosto è un tentativo di *distinzione* rispetto al mare magnum del narrative turn?

Cioè: tra le prerogative della finzione romanzesca c'è – grazie alla tradizione letteraria – che ha codificato certe tecniche – la possibilità di assumere un *fictional world* 'a geometria variabile', capace di sfruttare generi discorsivi i più diversi – dalla storiografia alla cronaca, dalla psicoanalisi al discorso pubblicitario al lirico, come si è detto prima – e di utilizzarli non solo per amplificare/riformare l'ambito discorsivo pertinente l'opera romanzesca (come era accaduto, a titolo di esempio, con il *Chisciotte* e la cronaca, o con il *Crusoe* e l'autobiografia spirituale e il racconto di viaggio), ma anche per *modulare finemente il grado di finzionalità del testo*, a volte all'interno della stessa opera.

⁴ Pennacchio parla di «atteggiamento [...] regressivo, probabilmente dettato dalla scarsa fiducia che le storie raccontate parlino da sé, che giungano al lettore senza bisogno [...] della mediazione [azione esplicita] di [...] un narratore» (82). Non sono sicuro si possa porre la questione in termini così netti, nel senso che come si dirà oltre il tentativo di 'far parlare' le storie può essere legato all'eccesso di informazioni che caratterizza la società occidentale contemporanea: non regressivo, dunque, ma se mai *reattivo*, mimetico rispetto a un bisogno diffuso e trasversale. Si veda qui sotto il par. 5.

Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio

Carlo Tirinanzi De Medici

A mutare il tasso di finzionalità contribuiscono poi le *strategie di espansione* — tra le quali elementi già citati come l'uso estensivo di effetti di verità (nomi, marche, riferimenti a eventi reali senza una funzione connotativa che creano legami tra mondo possibile e attuale: Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale* 104-115); retorica liricizzante che favorisce una risposta empatica da parte del lettore;⁵ strategie transmediali. E ovviamente primario in tal senso è il ruolo dell'autore ben descritto da Pennacchio. Sostituendo una figura che ha i contorni di (se non coincide direttamente con) un ente reale, che fa parte del mondo attuale, si favorisce la sovrapposizione di quest'ultimo con il mondo possibile. Ecco dunque in che senso le strategie ontologiche postmoderniste vengono rifunzionalizzate: fanno sì saltare i confini, ma non in chiave antirealistica — o meglio, in chiave sì antirealistica se con realismo intendiamo un costrutto verbale che riproduce il reale all'interno dello spazio finzionale. E allora *non realismo ma veridicità*. Altro che i «pori» del mondo d'invenzione di cui parlava Lavagetto: qui si creano veri e propri varchi, attraverso i quali i *realia* circolano liberamente.

Nota Pennacchio che questo tipo di espansione, lo si è detto prima, funziona in senso inverso all'immersività. Ma il senso di trovarsi di fronte a costrutti narrativi diversi dalla classica fiction, che in certo senso escono da o indeboliscono i confini cui siamo abituati, è dato da un secondo effetto di molti dispositivi elencati da Pennacchio, che chiamerei *oggettivazione*. L'uso non connotativo di marche o altri enti reali ne è un esempio, ma Pennacchio nota — parlando di Hilde ma il discorso si potrebbe espandere facilmente ad altri testi, a partire da certe descrizioni di Houellebecq o DeLillo — l'«emblemizzazione in termini visivi di contenuti non immediatamente visibili» (Pennacchio, *Eccessi* 153): non si tratta della *correspondance* tra esterno e interno tipica del romanzo figurativo (Mazzoni) premodernista antecedente l'*inward turn*, nel quale ciò che era significativo era ciò che accadeva nello spazio sensibile, pubblico e visibile. Piuttosto, si tratta di un meccanismo di fissazione delle intermittenze del cuore, come anche del pensiero. In tal senso l'espressione di opinioni, ipotesi, sensazioni perde i contorni mobili e la labilità che li caratterizzava nella prosa modernista, e assume invece una diversa consistenza; questo peraltro rende conto anche dell'uso estensivo di moduli propri del *personal essay*. Fissati sulla pagina e deprivati dell'alone idiosincratico, resi oggettivi e visibili, questi moti sembrano perdere la loro provvisorietà.

5. Autore, autorità, autorevolezza: il sospetto del sospetto

Allora le istanze oggettivanti (che di fatto trasformano l'opinione in dato di fatto, l'emozione in azione che in quanto tale è data una volta per tutte, le sensazioni private in qualcosa di visibile e perciò anch'esso stabilizzato) sono esempi del *bisogno di controllo sul testo*. Insomma c'è la «mediazione» intesa come «azione *esplicita*» (corsivo mio) «di un narratore che non si limita a presentare i contenuti, ma anche li commenta, sgombrando il campo da potenziali equivoci» (Pennacchio, *Eccessi* 82). È una mediazione *oggettivata*, diremmo anche: reificata. Non è implausibile che ciò avvenga in una società come la nostra, della quale da più parti si è notata la tendenza al sovraccarico informativo.

⁵ E come nota giustamente Pennacchio, ponendo al centro il lettore la narratologia cognitivista implicitamente *sposta* il fuoco sul fuori-testo: e non solo ciò rimette in gioco l'autore, ma spinge a situare heiddeggerianamente il testo nell'orizzonte del mondo attuale. Così del resto osservava implicitamente anche Bewes, quando sottolineava che l'uso di elementi metafinzionali, come la presenza di romanzi nei romanzi, non era solo una strategia scettica di delegittimazione del testo finzionale, ma anche un tentativo di descrivere compiutamente l'orizzonte reale, nel quale giocoforza hanno spazio anche le costruzioni artificiali della fiction.

Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio

Carlo Tirinanzi De Medici

Motori di ricerca, intelligenze artificiali, profilazione, tutto seleziona per noi. Alleggerisce il nostro carico cognitivo, riduce la quantità di informazioni che dobbiamo elaborare e ci presenta una versione *stilizzata ma più comprensibile* del mondo, in cui le catene causali vengono accorciate, semplificate (proprio quando queste si sono allungate e intricate, come osservava Jameson già in *Postmodernismo*). I processi produttivi sono complessi, specializzati, tanto da essere incomprensibili (Smil).

In questa situazione desideriamo qualcuno che ci dica cosa fare, cosa pensare: come comportarci quando ci troviamo bloccati in una condizione d'incertezza, quando il disagio fomentato dal tono iperemotivo che caratterizza il discorso pubblico contemporaneo ci lascia atterriti o incapaci di scegliere (e qui si vede come la promessa del Discorso del capitalista cui si è accennato è una falsa promessa per false coscienze). Quando la *nostra temperatura emotiva* sale troppo, e faticiamo a contenerla (non per caso Recalcati parla di un'epoca dominata da fenomeni *borderline*: e si vedano a proposito le osservazioni sull'intensità emotiva fatte da Giglioli).

Cerchiamo una figura che recuperi l'autorità paterna, un luogo in cui nessuno ci chiede niente se non di affidarci completamente, senza pensieri o preoccupazioni; ci leghiamo noi stessi i fili sulle braccia per diventare burattini altrui. Parafrasando Calvino: come vivremo bene non tanto se non ci fossimo, quanto se non dovessimo *decidere*. Anche se la figura paterna è solo un narcisista che vuole usarci, e fa mostra di volerci bene solo finché stiamo alle sue regole. Ha creato il problema, e poi ci offre la soluzione: magie del capitalismo.

Il narratore complica le cose, crea un distacco e apre a un sempre potenziale sospetto nel lettore (narratore inaffidabile). Aumenta quindi l'ambiguità del testo, il che riduce l'efficacia dell'*altra* funzione che può assumere il narratore, ovvero lo strumento interpretativo del lettore. Spostare questa ultima funzione (chiamiamola semplificante) sull'autore, complici le retoriche dell'autenticità e della sincerità (da cui anche l'insistenza sul valore *etico* della sincerità: si pensi solo a Charles Taylor, il cui *I disagi della modernità* è stato recentemente ristampato, non per caso, con il titolo *The Ethics of Authenticity*), permette di scaricare come un sacco di mattoni la funzione complicante.

È una istanza di controllo ermeneutica che riproduce il desiderio di chiarezza e semplicità con cui ci rapportiamo al mondo. È, insomma, un *sospetto per le ermeneutiche del sospetto*. Un tentativo di portare tutto in superficie, trasformando il testo in una olografia (Tirinanzi De Medici, "Olografie"). Dunque queste opere esorbitanti sono solo la forma simbolica della nostra epoca?

Come sempre una tecnica può avere più significati: utilizzata in un certo modo, diventa solo una mimesi di un desiderio, un sintomo epocale; se messa in mano a scrittori più attenti, diviene una messa in luce critica: che evidenzia il problema, e lo denuncia come tale. Così funziona la dialettica immediatezza/ mediazione che Pennacchio giustamente sottolinea, e che però non so quanto sia una caratteristica intrinseca dell'eccesso autoriale in sé, o piuttosto del fatto che i testi prescelti sono di alto livello o, almeno scritti da persone esteticamente e letterariamente assai consapevoli. Così apparentemente questi testi danno ciò che il pubblico desidera – che per immediatezza e fruibilità è davvero la *jouissance* lacaniana –, d'altra parte deludono quel desiderio, frustrano la *jouissance* ponendo in evidenza che esiste una mediazione, che l'oggetto del desiderio è trasformato e mascherato. Ciò richiede ovviamente un pubblico egualmente consapevole: qui è il nodo della natura anche retorica di queste strategie. E in prodotti letterari meno accorti ciò è ovviamente difficile (non impossibile, certo: ma più difficile di sicuro).

D'altra parte, non si deve ricadere nella fallacia intenzionale che proprio l'attacco all'autore aveva aiutato a marginalizzare. Infatti è anche plausibile che una dialettica simile riveli a sua volta un tratto della nostra epoca, anzi due: riproduce il conflitto di antitesi bloccate che spinge lettori e scrittori alla ricerca di una autorevolezza, una voce che *dica come stanno le cose* e risolva

d'imperio l'antitesi (ma la voce, mercé la diade mediato/immediato, è per tale scopo paradossalmente afona, e più parla più ci allontana da quella vagheggiata immediatezza: e per fortuna...); esprime un sospetto per questa soluzione che alla fin fine riconduce il testo a un monologismo che Bachtin non avrebbe immaginato nemmeno nei suoi incubi più terribili. Insomma a vincere, alla fine, è sempre l'*ambiguità* letteraria, l'incertezza ermeneutica che caratterizza lo sviluppo del romanzo moderno.

6. Decadenza o mutazione?

L'angoscia della complessità spinge dunque a riflettere sullo statuto ambiguo della letteratura, e in particolare dello spazio finzionale. L'emersione di un'area a bassa finzionalità risponde a questa logica, il che non vuol dire però che sia segnale di una irrimediabile sfiducia nel fatto letterario. Certo, Dawson ha ragione a sospettare che le dinamiche illustrate da Pennacchio e qui approfondite siano reazioni al calo d'interesse verso la letteratura.

Probabilmente è in atto se non una mutazione, almeno una *integrazione* di funzioni nel testo letterario, che risponde a istanze ben diverse da quelle sviluppatesi durante il moderno: superficialità anziché profondità, attenzione al fuori-testo anziché autonomia dell'opera, semplicità anziché ambiguità. E in questo movimento situare l'enunciazione in un ente reale significa garantirle l'autorevolezza che deriva dalla bolla di senso rappresentata da ogni individuo in una società espressivista nella quale gli imperativi morali sono «be yourself» ed «express yourself» (Taylor). Se questa è la situazione risulta difficile considerare la nuova centralità autoriale come semplice specchio di tempi degradati, e l'insufficienza dell'opera in sé, che sempre più si appoggia a strutture esterne a essa (autore; mondo attuale; altri *media*), come indice di una sfiducia verso il fatto letterario.⁶

Una simile posizione riflette quella della maggioranza degli studiosi (angraficamente o psicologicamente) più vicini alla pensione che al diploma. È, da un lato, una posizione di retroguardia, che mitizza la Letteratura e l'Opera (cioè una fase precisa, diciamo modernista, della bimillennaria storia della letteratura o della almeno secentenaria storia del romanzo moderno) e al fondo gode nella *cupio dissolvi* che illustra, anche quando lo fa con una esibita sprezzatura similnichilista che strizza l'occhio al *pop*.

È poi una posizione elitista, anche quando appare limitarsi a registrare l'esistente, una posizione che guarda a una stagione in realtà mai esistita perché nessuna opera è sufficiente a nulla, e l'ossessione modernista per la chiusura, quella sì che era un'illusione, precisamente illusione di controllo (che ha in un certo senso inquietanti simmetrie con la coeva stagione politica, e alla fine, comunque, «quanto più stringete le dita, governatore Tarkin, tanti più sistemi vi scivoleranno via tra le dita»). Un'illusione comprensibile certo se si vive in un'epoca in cui «the centre does not hold» e si fa per la prima volta esperienza della devastazione che il progresso, se al servizio della guerra, può causare. Ma non per questo meno illusoria, non per questo meno tentativo di compensazione o risarcimento simbolico (ripeto: nell'ipotesi più irenica; in quella più deprimente è una riproduzione simbolica di una tensione concentrazionaria,

⁶ «Vedere Desiati col collare da slave, la pochette arcobaleno, l'ombretto sulle palpebre e il ventaglio rosa mi ha fatto pensare ad Achille Lauro, e più ancora a Damiano dei Maneskin: provocazioni innocenti, cordiali e tutto sommato innocue [...]. Se in molti apprezzeranno la studiata miscela di glamour e impegno civile con cui stiamo rimpiazzando ciò che una volta si chiamava poetica, altri noteranno che questo succede perché – proprio come a Sanremo – chi sposta l'accento dalla propria opera alla propria persona, sembra temere in cuor suo che l'opera stessa non sia sufficiente» (Simonetti). Con la semplicità propria di un articolo di giornale, viene qui messa in luce una linea di pensiero assai diffusa e trasversale alle scuole e alle posture critiche, da Berardinelli a Luperini, passando per Todorov e (con maggiori distinguo, già osservati da Pennacchio) Dawson. La crisi del romanzo è, notava Rizzante, quasi un genere critico a sé. La crisi della critica per certi versi lo è altrettanto.

Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio

Carlo Tirinanzi De Medici

per quanto bilanciata dall'anarchia del senso e del prospettivismo radicale osservato già da Auerbach). Oggi l'élite moderna non esiste più: la borghesia, anche alta, sta perdendo i suoi privilegi e o entra a far parte del vertice dei super ricchi o si ritrova spinta verso il ceto medio. Dal punto di vista culturale l'élite, a sua volta, ha perso centralità. La sua voce è una tra le tante e il capitale simbolico degli antichi blasoni vale solo fin lì. Di qui il sospetto per una massa che non ascolta, che non vuole essere disciplinata. Certo: a disciplinarla ci pensa il mercato librario, ma ci sono comunque spazi di autonomia e di interesse che si oppongono alla patina livellante. Non, magari, sul piano dello stile, va bene. Ma la democratizzazione passa per *alcune* semplificazioni. Quella stilistica è una di queste.⁷

È, infine, una posizione che non coglie né la dimensione storica dello sviluppo di ciò che oggi chiamiamo opera, né tantomeno la necessità (a questa dimensione storica inevitabilmente collegata) di aggiornare gli strumenti dell'analisi. Perché non necessariamente l'opera e l'autore debbono essere in contraddizione: questa, appunto, è la visione che si poteva imparare nelle università di trent'anni fa, con maestri di (allora) cinquant'anni. Che forse, a loro volta ignoravano quanto li circondava e si rinchiodavano in un passato glorioso più immaginato che reale (nel quale, comunque, alcuni ricordavano che «la poesia non muta nulla»).

Posare lo sguardo finto-cinico sul presente significa solo dichiarare implicitamente che tale sguardo appartiene a qualcuno che si considera sconfitto dalla storia e ritiene che la soluzione sia non la lamentazione apocalittica à la Berardinelli, ma se mai la pseudo-integrazione paternalista e fintamente benevola (maschera, per poco efficace che sia, di autoassoluzione, e anche di autogiustificazione: tanto peggio, tanto meglio, sembra dire). Non la serietà di Eco, o la curiosità di Spinazzola, in questo. Al più la voglia di misurare l'entità della rovina. Ma che senso ha? Come nel *Grande Lebowski* l'esibito nichilismo fa al più ridere il pubblico, e chi lo pratica finisce per restare senza denaro, senza tappeto e anche senza un alluce.

Dunque, in realtà, autore e opera,⁸ salvo la stagione strutturalista (che non a caso prende forma sulle esperienze moderniste e comunque primonovecentesche: e si torna all'Opera...), non sono mai stati in aperta contraddizione. È la centralità dell'opera letteraria calava in molti sensi già da anni, con buona pace delle ultime frange d'avanguardia. Già negli anni Settanta a veicolare contenuti erano i film e la musica rock, dove un ruolo centrale nella costituzione del senso lo giocano le figure *reali* (attori, cantanti, registi). Non i romanzi, certo più scafati nel divaricare testo e fuori-testo, e direi in particolare non i romanzi in Italia, dove hanno vissuto la contraddizione di divenire genere centrale nello spazio letterario quando lo spazio letterario stesso smetteva di contare.

D'altra parte non smetteva di contare *del tutto*, se mai smetteva di contare in quel modo prenovecentesco – pre-industriale – troppo spesso guardato con cieca ammirazione. La parabola del romanzo degli anni Ottanta in Italia dimostra proprio come in assenza del vecchio peso simbolico i romanzieri abbiano tratto *anche* da altri elementi (narrativa popolare, cinematografo, televisione: trame piene, eterno presente, saturazione dei nessi causali, visualità del racconto, montaggi non estremizzati) un modo per attestarsi in uno spazio che è divenuto industriale e pienamente mercificato.

Ciò non toglie che siano possibili opere di valore. E allo stesso modo, la ridotta centralità dell'opera non necessariamente dice che essa è considerata inutile o priva di sufficiente spessore. Semplicemente, essa viene iscritta in un sistema mediale diverso (dominato da logiche espansive, multimediali) e in un diverso sistema ermeneutico. Il problema qui non è che l'opera

⁷ E pur con la consapevolezza che a posteriori tutto ciò che è accaduto sembra essere stato inevitabile, vista la funzione che da Flaubert assume lo stile, come strumento che evidenzia una mediazione (Mazzoni), e alla luce di quanto scritto prima non potrebbe essere altrimenti forse: lo stile media, ispessisce, *complica*.

⁸ Pennacchio stesso ricorda che Ballerio (25-31) ha dimostrato che il narratore balzacchiano (e implicitamente la gran parte dei narratori primo-ottocenteschi) non si distingue *davvero* da Balzac.

Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio

Carlo Tirinanzi De Medici

non sia sufficiente, ma che anzi *rischi di essere eccessiva* perché polisemica, molteplice, sfaccettata. Cose che nel tempo breve della rete, nella pluralità di livelli di competenza del pubblico, *depotenzia* paradossalmente l'opera.

Da questo punto di vista dunque, nella letteratura e nel romanzo l'intensità semantica e di senso è ancora possibile e anzi quasi spontanea (orlandianamente, o jamesonianamente anche: il represso sociale o l'inconscio politico che si riversa nel testo dinamizzandolo e rendendolo ambiguo). Lo testimoniano proprio i tentativi di contenerla che Pennacchio riconosce nei testi che analizza, anzitutto l'ipercontrollo autoriale (cui possiamo far risalire molti eccessi d'autore) e l'elisione dei confini fra testo e fuori-testo. Ma nella stessa direzione può andare anche l'oggetto della (fintamente) disincantata osservazione di Simonetti. L'incarnazione della poetica nell'autore stesso – nel suo *look*, nella sua prossemica, nel suo modo di porsi pubblico – diviene, come accade a Desiati, portatore di un insieme espressivo traslato nell'affettazione che chiamiamo «costruirsi un personaggio» se insiste nel fuori-testo. Ma se si esprimesse solo attraverso l'opera, se fosse la voce di un *narratore* o di un autore implicito ad assumere certi atteggiamenti la chiameremmo appunto 'poetica'. Che poi, non serve richiamare Tondelli o D'Annunzio o gli scapigliati o Stendhal per rendersi conto che un prolungamento dell'opera nella vita è capitato se non da sempre, almeno dal moderno. L'ermeneutica testuale che si appoggia a un elemento extratestuale, se si legge anche solo Szondi (per tacere della manualistica di Gusdorf o Ferraris), non pare questa gran novità, e tantomeno l'arrivo dei barbari.

Dunque, queste le ipotesi più generali che emergono dalla lettura di *Eccessi d'autore*. I lettori perdoneranno forse questo spostamento del fuoco, ma credo che questo sia uno dei meriti maggiori del libro di Pennacchio: che diventa un punto di snodo attraverso cui analizzare una serie di problemi dell'estremo contemporaneo. È un libro che fa riflettere, che allunga le proprie diramazioni oltre il tema specifico: un libro che continua a far pensare, e non è da tutti.

È sicuramente un lavoro importante certo per gli italianisti, i quali avranno in mano approfondite analisi di testi appartenenti a quell'estremo contemporaneo che, spesso, non è oggetto di sistemazioni o di sguardi dall'alto e si appiattisce nel tempo veloce della recensione, dell'impressione critica e spesso della polemica militante. Ma è un lavoro utilissimo anche a chi si occupa di teoria delle forme narrative, perché il *corpus* coeso, appartenente a una sola tradizione e a un giro d'anni ristretto, garantisce una minor interferenza dei fattori confondenti l'analisi. E il suo interesse non si ferma qui: *Eccessi d'autore* si configura anzitutto come sguardo dall'alto che affronta un problema specifico per gettare luce sull'etere concettuale di quest'epoca. Per questo dovrebbe essere letto da tutti coloro che s'interessano della cultura contemporanea.

7. Bibliografia

Auerbach, Erich. *Mimesis*. Einaudi, 1956.

Bachtin, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Einaudi, 1968.

Ballerio, Stefano. *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*. Franco Angeli, 2013.

Bewes, Timothy. "Lukács and the Event of Postmodern Fiction". *Novel*, vol. 38, n. 1, 2004, pp. 5-20.

Birkerts, Sven. *Changing the Subject. Art and Attention in the Internet Age*. Graywolf Press, 2015.

Calabrese, Stefano, et al. "Hot cognition. Come funziona il romanzo della globalizzazione." *Ti-contre*, n. 2, 2014, teseo.unitn.it/ticontre/article/view/956. Ultimo accesso 30 dicembre 2022.

Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio

Carlo Tirinanzi De Medici

- Cepernich, Christopher, e Edoardo Novelli. "Sfumature del razionale. La comunicazione politica emozionale nell'ecosistema ibrido dei media." *Comunicazione politica*, n. 1, 2018, pp. 13-30.
- Chatman, Seymour. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Il Saggiatore, 1981.
- Dawson, Paul. *The Return of Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*. The Ohio State University Press, 2013.
- Dewey, John. *Beyond Grief and Nothing. A Reading of Don DeLillo*. University of South Carolina Press, 2006.
- Erlich, Victor. *Il formalismo russo*. Bompiani, 1966.
- Ferraris, Maurizio. *Storia dell'ermeneutica*. Bompiani, 1988.
- Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto*. Einaudi, 1976.
- Giglioli, Daniele. *Senza trauma*. Quodlibet, 2011.
- Giovannetti, Paolo. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Carocci, 2012.
- . "Narratologia vs Poetica. Appunti in margine a *Theory of the Lyric* di Jonathan Culler." *Comparatismi*, n. 1, 2016, pp. 32-9.
- Gusdorf, Georges. *Storia dell'ermeneutica*. Laterza, 1989.
- Lavagetto, Mario. *Lavorare con piccoli indizi*. Bollati Boringhieri, 2001.
- Lorusso, Anna Maria. *Post-verità. Fra reality TV, social media e storytelling*. Laterza, 2018
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Methuen, 1987
- Jameson, Fredric. *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*. Sansoni, 2002.
- . *Postmodernismo, ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo*. Fazi, 2010.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Il Mulino, 2011.
- Pavel, Thomas. *Mondi d'invenzione*. Einaudi, 1992.
- Pennacchio, Filippo. *Il romanzo global. Uno studio narratologico*. Biblion, 2018.
- . *Eccessi d'autore*. Mimesis, 2020.
- Recalcati, Massimo. *L'uomo senza inconscio*. Raffaello Cortina, 2010.
- Rizzante, Massimo. *Non siamo gli ultimi*. Effigie, 2010.
- Simonetti, Gianluigi. "Attraverso lo specchio. Lo «Strega» di quest'anno." *Le parole e le cose*, 12 luglio 2022, leparoleelecose.it/?p=44682. Ultimo accesso 20 dicembre 2022.
- Smil, Vaclav. *Come funziona davvero il mondo*. Einaudi, 2023.
- Szondi, Peter. *Introduzione all'ermeneutica letteraria*. Einaudi, 1997.
- Taylor, Charles. *Radici dell'io*. Feltrinelli, 1993.
- . *Il disagio della modernità*. Laterza, 1993.
- Tirinanzi De Medici, Carlo. *Il vero e il convenzionale*. Utet, 2012.
- "Fatti, politica fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: *Presente e Piove all'insù*". *Between*, vol. V, n. 10, 2015, ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1708. Ultimo accesso 20 dicembre 2022.

Il testo nel fuori-testo. Su *Eccessi d'autore* di Filippo Pennacchio
Carlo Tirinanzi De Medici

- . *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*. Carocci, 2018.
- . "Olografie. La costruzione del senso tra arte e romanzo." *«Tra chiaro e oscuro»*. *Studi offerti a Francesco Zambon per il suo compleanno*, a cura di Daniela Mariani, Sergio Scartozzi e Pietro Taravacci, Editrice Università degli Studi di Trento, 2018, pp. 565-97.