

«... And now I have to enter Father Mike's head,
I'm afraid»

Parallessi, onniscienza omodiegetica e "io" autoriali
nella narrativa contemporanea (I)

Filippo Pennacchio

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM, Milano

Abstract

Si presenta qui la prima parte di uno studio incentrato su alcune particolari articolazioni del racconto in prima persona. La pratica della parallessi, la fusione di narrazione onnisciente e omodiegesi e più in generale l'assunzione, da parte di un narratore-personaggio, di prerogative autoriali sono fenomeni in effetti piuttosto complessi, che da un punto di vista teorico pongono problemi di non immediata risoluzione. Tant'è che da sempre sono stati letti come infrazioni, alterazioni ai modi più condivisi di raccontare. Eppure oggi ricorrono frequentemente, "praticati" da autori tra loro anche molto diversi, e in certo modo chiedono di essere ri-descritti. In questo senso, dopo un breve excursus su alcune interpretazioni "classiche" di tali fenomeni, nelle prossime pagine ci si soffermerà su una serie di romanzi suscettibili di metterne in discussione la tenuta. Nella seconda parte del saggio, che sarà pubblicata sul prossimo numero di «Enthymema», si rifletterà invece sull'opportunità d'inquadrare i fenomeni in questione anche tenendo conto della prospettiva del lettore, del suo coinvolgimento cognitivo. In ultimo, si tenterà di rispondere alla domanda forse più importante: per quale motivo oggi si è diffuso questo modo di raccontare?

Parole chiave

Parallessi, onniscienza, pseudodiegesi, situazioni narrative

Contatti

filippo.pennacchio@gmail.com

0. «So let me dish you this comedy about a family I knew when I was growing up. There's a part for me in this story, like there always is for a gossip, but more on that later» (3). Così, con metafora *à la* Fielding, comincia *The Ice Storm*, secondo romanzo – siamo nel 1994 – di Rick Moody. Così invece, dieci anni esatti più tardi, David Foster Wallace introduce il narratore protagonista della *short-story* *Good Old Neon*: «My whole life I've been a fraud. I'm not exaggerating. Pretty much all I've ever done all the time is try to create a certain impression of me in other people. Mostly to be liked or admired» (141). Insomma due incipit nient'affatto criptici, e due personaggi che in modo apparentemente chiaro impostano il proprio racconto. Il fatto è che se l'anonimo io narrante wallaciano si premura – all'incirca tre pagine son trascorse – di farci sapere che la sua storia diverrà «a lot more interesting when I get to the part where I kill myself and discover what happens immediately after a person dies» (143), quello messo in scena da Moody non aspetta nemmeno poche righe per cambiare drasticamente registro: e per prodursi in un'analisi serratissima di pensieri, tormenti, sogni e rimuginii che hanno attraversato la mente di ciascun membro della sua famiglia durante un week-end del 1973. Di più, all'inizio della

terza parte del romanzo, ben prima cioè di ricordarsi che anche per lui *c'è una parte nella storia*, si arroga il diritto di tentare «a characterization of the mind of God» (205): operando confronti tra la burrascosa vita psichica dei suoi genitori e concedendosi slanci prolettici al fine di anticipare quanto avverrà «Years later» (206).

In effetti, due modi non così scontati di dare vita ai contenuti finzionali. E rimarrebbero isolati, la scelta, invero curiosa, di due scrittori che a dispetto delle rispettive prese di posizione¹ amano flirtare con tropi e stilemi metafinzionali, se non fosse che, tra le date di pubblicazione in questione, molti altri realizzano qualcosa del genere. L'elenco sarebbe lungo e certo incompleto. Si ricordi, a puro titolo d'esempio, l'esergo di *You Shall Know Our Velocity*, di Dave Eggers, dove il protagonista e narratore Will ammette che quanto andremo a leggere «takes place after Jack died and before my mom and I drowned in a burning ferry in the cool tannin-tinted Guaviare River, in east-central Colombia, with forty-two locals we hadn't yet met» (1). Oppure, in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, di Junot Díaz, il personaggio di Yunió de Las Casas, onnisciente compagno di stanza del protagonista, o ancora il rothiano Nathan Zuckerman, che in *The Human Stain* riferisce – senza che però gli siano mai state raccontate – di scene struggenti vissute dall'amico Coleman Silk. E poi, anche a dire di come questa tendenza alla deformazione degli io narranti sia “spalmata” su più letterature nazionali, si pensi all'esempio pionieristico di Saleem Sinai, sorta di «radio receiver» (Rushdie, *Midnight's Children* 164) in grado di sintonizzarsi sulle frequenze mentali di tutti gli altri *midnight's children*, all'Emmanuel Carrère che in *Autres vies que la mienne* si mette come da titolo nei panni altrui, o all'*Auxilio* Lacouture sceneggiata da Roberto Bolaño² (insieme magari a quell'Arturo Belano che, a tener fede alle carte lasciate dallo scrittore cileno prima di morire, avrebbe dovuto reggere nella sua intrezza i cinque tomi di cui *2666* è composto).³ Né in questo senso è da trascurare ciò che avviene in provincia d'Italia: dal Roberto Saviano che tutto sa e ha le prove passando per il Professore dei romanzi di Walter Siti giù fino all'anonimo contemporaneo-concittadino che dà vita a pensieri parole bassi istinti dei protagonisti di *Acciaio*, di Silvia Avallone. *But more on that later.*

¹ Si leggano rispettivamente Wallace, *E Unibus Pluram* e le dichiarazioni di Moody in Ryan. E si tenga presente, fra l'altro, che Moody è autore di un breve racconto (“The Grid”) in cui se possibile succede qualcosa di ancor più curioso: il protagonista e narratore, mentre sta per baciare la sua ragazza, inizia a raccontare cosa nel contempo sta succedendo e succederà a molte altre coppie newyorkesi, e a riferire i pensieri di chi come lui sta per la prima volta baciando la propria futura partner.

² La quale, trincerata nelle toilettes dell'UNAM nel giorno del Sessantotto in cui a Città del Messico viene compiuta la strage di Tlatelolco, comincia a manifestare curiose abilità sillettiche: «Y luego me puse a pensar en mi pasado como ahora pienso en mi pasado. Luego remonté las fechas, se rompió el rombo en el espacio de la desesperación conjetural, subieron las imágenes del fondo del lago, sin que nada ni nadie pudiera evitarlo emergieron las imágenes de ese pobre lago al que no alumbran ni el sol ni la luna, se plegó y desplegó el tiempo como un sueño. El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76. Como si ne hubiera muerto y contemplara los años desde una perspectiva inédita. Quiero decir: me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado en un solo huevo tibio, un enorme huevo de no sé qué pájaro interior (¿un arqueopterix?) cobijado en un nido de escombros humeantes» (*Amuleto* 35).

³ Cfr. le note di Ignacio Echevarría riportate in appendice a *2666* (1125): «Entre las anotaciones de Bolaño relativas a *2666* se lee, en un apunte aislado: “El narrador de *2666* es Arturo Belano”. Y en otro lugar añade, con la indicación “para el final de *2666*”: “Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano”».

Che cosa accomuna questi testi? Poco, a rigore: se non il fatto, appunto, di presentare figure di narratori-personaggio per un verso o per l'altro straordinarie, letteralmente fuori dall'ordinario. Morti che parlano, bambini telepatici, adolescenti in grado di accedere (e talvolta anche manipolare) l'interiorità altrui; o più semplicemente, per così dire, di raccontare in modo autorevole storie "più grandi" di loro. L'elenco, ripeto, sarebbe lungo, qui irriassumibile se non in minima parte. Ma poco importa. Gli esempi qui raccolti sono del resto sufficienti per rilevare il dato di fatto: nella letteratura degli ultimi anni capita spesso d'imbattersi in narratori che nonostante la loro natura *character-bound* agiscono come narratori autoriali; che cioè esibiscono qualità o si fanno portavoce di istanze tradizionalmente appannaggio di quel narratore, di quasi ottocentesca memoria, collocato al di fuori del mondo della storia, e proprio perciò legittimato a comportarsi come più ritiene opportuno.

Appunto. Questa tipologia di narratore oggi ricorre sempre più di frequente, "praticata" in testi e da autori tra loro anche molto diversi. Ed è proprio su di essa che vorrei intrattenermi. Cominciando col puntualizzare, anche per scansare eventuali equivoci, che non si tratta di alcunché di radicalmente nuovo: se è vero, come vedremo, che casi affini a quelli qui presentati si ritrovano non solo nella narrativa recente e recentissima, e se è vero anche che gli studiosi del racconto non hanno mancato di prenderne atto. Basti ricordare come già Gérard Genette, discutendo della *Recherche*, non solo mettesse in rilievo le anomalie enunciative "commesse" da Marcel, ma anche introducesse il concetto di *polimodalità* a indicare la capacità del suo autore «di trasgredire i limiti del suo stesso "sistema" narrativo» (*Figure III* 255). Tuttavia, laddove Genette poneva l'accento sulla sostanziale novità di questo modo di raccontare, e anzi ipotizzava che un uso similmente disinvolto delle tecniche narrative avrebbe fatto «vacillare le "forme" tradizionali del romanzo» (300), nei testi sopra elencati, e in molti altri ancora, tale attitudine al racconto sembra essere diventata una sorta di norma condivisa, un modo come un altro di allestire i contenuti finzionali, di orientare la morfologia complessiva del racconto. Tanto che non stupisce ritrovarla in testi di autori tra loro affatto diversi: senza voler fare distinzioni di qualità, da David Foster Wallace a Silvia Avallone.

Scopo del presente lavoro è quello dunque di ragionare intorno a tale impressione; di verificarla, in certo qual modo. Detto altrimenti, le prossime pagine ruotano intorno a una domanda: per quale motivo oggi si è diffuso questo modo di raccontare? D'altro canto – ma le due cose non sono slegate – s'intende invece riflettere sulla "qualità" di tale attitudine al racconto. Semplificando al massimo, e anche al di là del giudizio di Genette: tra i narratori dei testi sopra citati e il Marcel che nella *Recherche* tara il suo racconto non certo in base ai propri limiti esperienziali, e che al limite può permettersi di rivelare i pensieri di un personaggio in punto di morte, sussiste qualche differenza? gli scopi, poi, alla luce dei quali simili infrazioni – posto che di infrazioni abbia senso discutere – vengono commesse, sono gli stessi? Per rispondere a tali domande, va da sé, sarà necessario ricorrere ad alcuni esempi concreti, a partire dai quali valutare i presupposti alla base di questo modo di raccontare e su cui testare alcune ipotesi interpretative. Senza la pretesa, sia ben chiaro, di esaurire attraverso il loro studio lo spettro delle possibili "deformazioni" narratoriali oggi in atto.

In questo senso, sarà necessario altresì compiere una serie di operazioni preliminari, volte a inquadrare la questione da un punto di vista teorico. Se infatti storicamente fenomeni come quelli descritti nelle righe precedenti sono stati per lo più vissuti come infrazioni alle norme realistiche del racconto – se non al limite come una riprova del proclama a suo tempo enunciato da Wayne Booth, in base al quale ogni narratore in prima

persona sarebbe per definizione *inattendibile*⁴ –, alcuni studiosi oggi ribattezatisi «narratologi dell'innaturale» hanno sì tentato di “riabilitarli”, di mostrare come possano dal lettore essere naturalizzati, razionalizzati entro più ampi *frame* cognitivi, ma nel fare questo hanno forse mancato di coglierne lo specifico e, a me pare soprattutto, il loro divenire storico: indagando il fenomeno da un punto di vista puramente sincronico e in definitiva non riuscendo a fornire una spiegazione soddisfacente del perché tali tecniche si sono oggi ampiamente diffuse. Proprio perciò, alla presa in considerazione delle possibili interpretazioni cui i lettori – lettori storicamente determinati – sottopongono i testi presi in esame, si affiancherà, nelle prossime pagine, il tentativo di definire il fenomeno anche a partire dal contesto: da una serie di precisi vincoli storici, o, se si vuole, dall'idea di romanzo volta a volta realizzata.

1. «The house of fiction has many windows – ha scritto James Wood “estendendo” la classica metafora jamesiana –, but only two or three doors. I can tell a story in the third person or in the first person, and perhaps in the second person singular, or in the first person plural, though successful examples of this latter two are rare indeed» (5). In effetti, se esiste – ed è cosa rara – un punto sul quale concorda la pressoché totalità dei narratologi di oggi e di ieri è proprio questo: sussiste una differenza sostanziale tra due modi di raccontare, tra due diversi modi d'imbastire i contenuti di una storia: grossolanamente, tra un racconto realizzato alla prima o alla terza persona. Note sono infatti le affermazioni a suo tempo messe nero su bianco da Käte Hamburger, secondo la quale solo in questo secondo caso la finzionalità – il dominio del racconto – si manifesterebbe allo stato puro, specie in ragione dell'azione del cosiddetto *epische Praeteritum*,⁵ laddove i testi scritti in prima persona realizzerebbero una forma discorsiva più prossima all'autobiografia, non totalmente finzionale, essendo il soggetto dell'enunciazione parte del mondo che racconta – quindi non possedendo, i suoi atti di parola, la forza necessaria a creare quel mondo.⁶ Così come nota è la diagnosi – di fatto convergente a quella della studiosa tedesca – svolta grosso modo negli stessi anni da Émile Benveniste: per il quale in presenza di un narratore che dice “io” non si darebbe *storia* bensì *discorso*, e dunque, a differenza di quanto avviene nei testi in cui il narratore non è un personaggio, non si imporrebbero pienamente i meccanismi della finzione.

Certo, si trattava di prese di posizione in entrambi i casi radicali, che oggi possono apparire solo in parte ricevibili (forse anche perché modulate a partire da un'idea di romanzo lontana dai nostri orizzonti – cfr. § 2.1), ma che coglievano un dato di fatto: allorché deve dar forma alla materia narrativa, lo scrittore – qualsiasi scrittore – si trova di fronte a una scelta – quella appunto tra l'adozione della prima o della terza persona – che porta con sé una serie di conseguenze tutt'altro che superficiali, che anzi gli impongono

⁴ Il riferimento è ovviamente alla *Retorica della narrativa*.

⁵ Cioè di un tempo passato senza valore deittico, disancorato dalla realtà rappresentata. Cfr. Hamburger, in particolare le pp. 75-87.

⁶ Hamburger parla in proposito di «*énoncé[s] de réalité feint[s]*», dove il concetto di *feint* (di *finto*) indica «que quelque chose est allégué, inauthentique, imité» – in opposizione a quello di *fictif* (di *fittizio* nel senso di *finzionale*), fondativo della finzione cosiddetta *epica* (cioè del racconto alla terza persona) e designante «la manière d'être de ce qui n'est pas réel: de l'illusion, de l'apparence, du rêve, du jeu» (276). Gli enunciati di cui si fa carico un narratore in prima persona, in altri termini, possono soltanto fingere, imitare una realtà già data: mentre quelli emessi da un narratore in terza persona – non avendo quest'ultimo alcun tipo di rapporto personale rispetto a ciò che racconta – creano quella realtà, danno vita a un mondo possibile, dove vigono solo e soltanto le leggi della finzione.

in modo quasi automatico un certo orientamento narrativo. E infatti *grossolanamente*, dicevo poco sopra circa tale distinzione, poiché la sostanza del discorso non è certo (soltanto) d'ordine grammaticale. Come già sottolineava Genette, «La scelta del romanziere non si verifica fra due forme grammaticali, ma fra due atteggiamenti narrativi (le forme grammaticali ne sono quindi solo la meccanica conseguenza): far raccontare la storia da uno dei "personaggi" o da un narratore estraneo alla storia stessa» (*Figure III* 292). A dire insomma che la differenza in gioco è anche, se non anzitutto, di ordine ontologico, essendo legata al modo in cui un mondo di finzione può essere costruito, e a noi lettori veicolato.

È qualcosa che del resto può essere colto in modo molto chiaro riprendendo le teorizzazioni di un altro autorevole studioso, quel Franz Karl Stanzel che nel modulare le sue tre situazioni narrative pone l'accento non tanto sul concetto (grammaticale e non) di persona, ma piuttosto su quello di identità (o non-identità) tra sfere di esistenza. Ciò che qualifica la *Ich-Erzählsituation* (la situazione narrativa in prima persona) in quanto tale è il fatto che si dia una perfetta omologia (appunto un'identità) tra la sfera di esistenza (nell'originale tedesco il termine è *Seinsbereiche*, mentre nella traduzione inglese si parla di *realm of existence*) del narratore e quella degli altri personaggi: le due sfere (i mondi in cui narratore e personaggi sono inseriti) coincidono perfettamente. Al contrario, nella situazione narrativa autoriale (*Auktoriale Erzählsituation*) vige una non-identità fra queste due sfere, e dunque il narratore è posto su un altro piano (Genette direbbe: su un altro livello) rispetto ai personaggi. La distinzione è decisiva: anzitutto perché costringe l'autore ad attenersi a vincoli di diverso tipo; ma anche perché determina un diverso investimento emotivo e cognitivo da parte del lettore. Da un lato, infatti, il narratore che dice "io" palesa una motivazione al racconto di tipo esistenziale, il suo racconto essendo – tendenzialmente, per lo meno – strettamente connesso «with his practical experiences, with the joys and sorrows he has experienced, with his moods and needs» (*A Theory of Narrative* 93).⁷ D'altro canto, proprio in ragione della natura strettamente personale, intima, quasi, dell'enunciazione, questo tipo di narratore alla lunga produrrebbe, raccontando, una sorta di «confessional increment»: inducendo nel lettore l'impressione di una «intensification of meaning» (98).⁸

Ma è anzitutto il fatto che egli disponga – diciamo – di un corpo a imporre una serie di vincoli ineludibili, che inevitabilmente incidono sullo spettro di soluzioni che raccontando può adottare. Come qualsiasi altro personaggio, vale a dire, un *first-person narrator* non può accedere in modo diretto all'interiorità altrui, né può raccontare in modo autorevole ciò di cui non ha fatto esperienza diretta; qualora agisse in questo modo, dovrebbe "presentare le fonti", spiegare da dove (o da chi) ha attinto quelle informazioni. Altresì, in alcun modo può alterare la sintassi dello *storyworld* entro cui è inserito, pena la rottura del patto stretto con noi lettori. È da questo *embodiment*, da questa corporeizzazione, che discendono i limiti del narratore che parla e agisce nella situazione narrativa in prima persona. E anche chi, a differenza del narratologo austriaco, non pone l'enfasi in particolare su questo aspetto concorda su un'analoga clausola: un narratore-personaggio, con Genet-

⁷ Laddove invece «For the third-person narrator [...] there is no existential compulsion to narrate. His motivation is literary-aesthetic rather than existential» (93). In entrambi i casi, si cita dalla traduzione inglese realizzata da Charlotte Goedsche, e condotta sulla seconda edizione tedesca (del 1982) di *Theorie des Erzählens* (la prima risale al 1979). Laddove necessario, in seguito, si farà riferimento a quest'ultima edizione.

⁸ Il concetto di *confessional increment* è mutuato da David Goldknopf.

te omodiegetico (omologo, vale a dire, alla diegesi), deve attenersi a una serie di vincoli che viceversa un narratore in terza persona, separato dalla diegesi quindi eterodiegetico, non ha.

Vero è nondimeno che se per un attimo si mette da parte l'aspetto prettamente teorico della questione e si osserva più da vicino la storia del romanzo è facile accorgersi di come le cose stiano in modo sensibilmente diverso. La contaminazione di tratti caratteristici del narratore omo- e di quello eterodiegetico, per dirla con Genette, o di quelli tipici, con Stanzel, del narratore autoriale da un lato e di quello in prima persona dall'altro, è infatti accertabile già presso il romanzo realista, cioè proprio quel tipo di romanzo sul quale entrambi i teorici (e come loro tutti i narratologi di prima generazione, strutturalisti in senso lato) impostano i propri ragionamenti. Significativi, fra gli altri, due degli esempi, entrambi del resto arcinoti, sui quali Genette modella i propri ragionamenti. Da un lato Flaubert, che comincia *Madame Bovary* come racconto omodiegetico – è un compagno di classe di Charles Bovary a farsi carico del racconto⁹ – per poi scomparire del tutto (o quasi), e lasciare che i contenuti della storia prendano forma da sé, secondo l'immagine vulgata dell'impersonalità flaubertiana. Dall'altro Balzac: i cui testi sono sì presi a modello di un modo di raccontare pienamente eterodiegetico, ma i cui narratori presentano però tratti omodiegetici. Il frequente ricorso al tempo presente, specie nelle sezioni incipitarie ed explicitarie, testimonierebbe per esempio la prossimità di tali narratori rispetto a ciò che raccontano, se è vero che «ogni fine al presente [...] introduce una dose, suavia, di omodiegeticità nel racconto, poiché situa il narratore in posizione di contemporaneo, e quindi all'incirca di testimone» (*Nuovo discorso del racconto* 68); e allo stesso modo, le ripetute allusioni circa la possibilità che un lettore non francese (non parigino, anzi) possa intendere appieno la storia metterebbero in discussione la distanza dalla quale questo narratore racconta. Né va trascurato il fatto – peraltro all'origine di alcune fra le pagine più controverse di *Figure III*¹⁰ – che i narratori balzachiani talvolta riferiscano di essere venuti a conoscenza dei fatti che raccontano da personaggi appartenenti allo *storyworld*, come per esempio nel *Père Goriot*, dove subito nelle prime righe chi racconta certifica che senza l'aiuto di Rastignac non avrebbe potuto imbastire una storia agli occhi del lettore sufficientemente *verosimile*.

D'altro canto, anche chi, come appunto Stanzel, sembra erigere distinzioni affatto rigorose tra prima e terza persona è consapevole del problema, e certo non esita a farsene carico. Altrettanto significativo, intendo dire, il fatto che l'esempio che nel 1955 – anno di pubblicazione di *Die typischen Erzählsituationen im Roman* – Stanzel propone per illustrare la sua idea di situazione narrativa in prima persona sia *Moby-Dick*, romanzo mediato da un personaggio, Ishmael, che si concede slanci epici assai più consoni a un narratore autoriale, esterno al mondo della storia.¹¹ Se poi si aggiunge che in alcune occasioni, come

⁹ Anche se, a rigore, bisognerebbe parlare di una *we-narrative*, di un racconto realizzato alla prima persona plurale, i contenuti essendo enunciati da un "noi" collettivo, dietro cui si nascondono i compagni di classe dello stesso Bovary.

¹⁰ Sulle quali ora cfr. Ballerio (11-65).

¹¹ Stanzel per esempio nota come «The narrator, who stands at a great temporal distance, is permitted to reproduce long dialogues as direct quotations although such a feat of memory is beyond what is humanly possible», oppure come «On several occasions [...] the narrative departs from Ishmael's point of view. The reader learns things of which Ishmael could have no knowledge, even after the event», oppure ancora come la conclusione del romanzo «demands the narrative stance of the Olympian observer; it can normally be realized only in the authorial novel with an authorial narrator». Tutti aspetti cui nondimeno andrebbe accompagnata – suggerisce Stanzel – una riflessione di natura filolo-

per esempio nel trentasettesimo capitolo, egli si rivela in grado di raccontare i pensieri di altri personaggi l'idea di un'uniformità cui il narratore in prima persona dovrebbe attenersi scivola immediatamente in secondo piano.

Del resto, le distinzioni in questione *sembrano* rigorose. Allorché introduce il suo cerchio tipologico, infatti, Stanzel puntualizza come le soglie che lo solcano siano "porose": come cioè dall'una all'altra loro parte il narratore possa trascorrere, anche laddove tutto, teoricamente, parrebbe impedirlo. Ed è in questo senso significativo che a essere introdotta sia una coppia di concetti a ben vedere simmetrici, i quali consentono d'inquadrare in modo efficace proprio quel tipo di comportamenti narratoriali stigmatizzati da Genette. Da un lato, "a sinistra", il concetto di *autorializzazione del narratore periferico* (cfr. § 2.2), esemplificato fra gli altri da *Lord Jim*, di Joseph Conrad; dall'altro, "a destra" ed esemplificato in particolare da *Vanity Fair*, di William Thackeray, quello di "io" *al di fuori del mondo dei personaggi*, a significare la possibilità che un narratore in tutto e per tutto autoriale certifichi a un certo punto del suo racconto di essere parte (o di aver preso parte) alla storia cui sta dando voce.¹² E si tenga conto di come nella parte più "alta" del cerchio tipologico questi testi compaiono esattamente a cavallo delle frontiere che indicano l'entrata (o, va da sé, l'uscita) dal sesto di cerchio che connota rispettivamente la situazione narrativa autoriale e quella in prima persona.¹³

Appunto. Questi esempi ci aiutano a comprendere, come poi sintetizzerà Genette, che i due tipi (l'omo- e l'eterodiegetico) flirtano a più riprese, e che quindi sarebbe opportuno graduare tale distinzione.¹⁴ Ma anche come questa mossa – la possibilità che un narratore onnisciente palesi tratti omodiegetici, e viceversa – sia del tutto normale già presso il romanzo ottocentesco. Anzi, in questo senso sarebbe forse il caso di cominciare a riflettere su un'osservazione promossa dallo stesso Stanzel, il quale sottolinea a chiare lettere che la motivazione di questi attraversamenti – anche se, con Genette, di vere e proprie metalessi si potrebbe parlare – è funzionale alla retorica romanzesca del tempo. Non solo ciò consentirebbe al narratore di concretizzarsi «in the framework of an existence which is also physically determined», ma anche, scrive Stanzel, «In most cases this narrative device serves as a means of verification of the story and is therefore part of the rhetoric of dissimulation which aims at obliterating the boundary between the world of the characters and the world not only of the narrator but even the world of the readers» (*A Theory of Narrative* 202-3). In altri termini, quello che se letto attraverso gli occhi disillusi del lettore contemporaneo, avvezzo a pratiche metafinzionali e a cortocircuiti metalettici, parrebbe un perfetto esempio di strategia derealizzante, un secolo e mezzo fa

gica, che ha che fare con «the crucial reconception and reworking of the novel» da parte di Melville (cfr. *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses* 72-5).

¹² Come appunto avviene in *Vanity Fair*, nel cui sessantaduesimo capitolo il narratore si materializza nel principato tedesco di Pumpnickel e dichiara di avere conosciuto di persona alcuni dei personaggi di cui ha precedentemente parlato: «It was at the little comfortable Ducal town of Pumpnickel [...] that I first saw Colonel Dobbin and his party [...]» (721). Va tuttavia puntualizzato – ma si tratta di un'ulteriore riprova del ragionamento qui svolto – che nella versione tedesca (sia nell'originale del 1979 che nelle versioni successive) il romanzo di Thackeray compare nella sua interezza, diciamo, a destra e in alto del cerchio stesso, a cavallo della frontiera "personale": mentre a sinistra e a cavallo della frontiera prospettica è segnalato il suo solo sessantaduesimo capitolo.

¹³ Nella seconda parte del saggio si mostrerà il cerchio tipologico di Stanzel, anche per proporre un aggiornamento. Nel frattempo, per "visualizzarlo" nella sua forma originale, cfr. Giovannetti, 167.

¹⁴ Del resto, «dopotutto», la definizione di tali termini [omodiegetico ed eterodiegetico] – «non ha, a sua volta, niente d'assoluto» (cfr. *Nuovo discorso del racconto* 89).

avrebbe sortito esattamente l'effetto opposto. Scopo di questi attraversamenti e commistioni, ci dice Stanzel, sarebbe quello di fornire al lettore una garanzia d'autenticità, di contrassegnare come *vero* il racconto. Quasi che la natura del patto narrativo ottocentesco prevedesse, e anzi legittimasse, qualcosa del genere: che un narratore autoriale possa palesarsi in quanto personaggio; e che la cosa sia accettata dal lettore, percepita da quest'ultimo come del tutto naturale.

Ma è un discorso – questo – che ci porterebbe troppo lontano dallo scopo del presente saggio. Alla luce del quale, semmai, più importante è fissare due concetti sui quali nelle prossime pagine gioco forza dovremo tornare. Primo, che mentre da un lato (da un punto di vista teorico), vige una sorta di petizione di principio circa la presenza di una soglia invalicabile tra prima e terza persona, dall'altro lato, testi alla mano, risulta del tutto plausibile la transizione dall'una all'altra parte della frontiera della persona. Per dirla, di nuovo, con Stanzel, se l'idealtipo del racconto in prima persona prevede un'attinenza perfetta rispetto ai vincoli corporei ed esperienziali del narratore, il prototipo storico – la declinazione concreta, inverata dai testi, di quel tipo ideale – consente di mettere da parte quei vincoli, d'impostare in modo meno rigido il racconto. Secondo, che questi attraversamenti non destabilizzano più di tanto il lettore, non sono percepiti come infrazioni o alterazioni: e dunque non lo mettono nelle condizioni di porre in discussione quanto sta leggendo. È un rilievo, quest'ultimo, che come vedremo meglio in seguito (in particolare in § 3.1) si presta a essere integrato alla perfezione con alcuni esiti delle più recenti ricerche in ambito cognitivista, ma che necessita di alcune precauzioni, di essere ponderato anche alla luce di una serie di fattori che certo non sono immuni al divenire storico, e anzi mutano di pari passo all'evoluzione della storia letteraria.

2.1. Ora, anche per entrare nel vivo della questione che qui c'interessa, la domanda sorge spontanea: un discorso del genere può riprodursi immutato anche nel caso dei romanzi cui si è alluso in apertura?

Va detto intanto che laddove si arrestano, per così dire, le indagini sull'asse Genette-Stanzel le cose iniziano a funzionare in modo diverso. Lubomir Doležel, fra gli altri, ha infatti puntualizzato come nel corso del Novecento il concetto stesso di omodiegesi abbia subito mutazioni radicali. Se infatti storicamente, argomenta Doležel, i narratori omodiegetici avrebbero obbedito alle umane limitazioni, cioè avrebbero rispettato, nel raccontare, i vincoli cui un qualunque parlante è sottoposto in una condizione di *real life*, i loro omologhi novecenteschi si sarebbero comportati in modo affatto diverso. Già lo si è detto per il tramite di Stanzel: in quanto parte del mondo della storia, chi dice "io" non può farsi carico di quell'insieme di prerogative appannaggio del più tipico fra i *world-maker* – il narratore autoriale. Ogni volta che introduce un'informazione, deve premurarsi di chiarire «the scope of its knowledge», e insieme di «identifying its sources» (Doležel, 155); in altre parole, non può narrare con certezza null'altro rispetto a ciò che in prima persona ha vissuto. In caso contrario, deve qualificare le fonti da cui ha tratto le informazioni di cui si fa carico. E proprio perciò non è un caso, prosegue Doležel, che soprattutto nel Settecento gli scrittori che adottano questo tipo di *format* narrativo ricorrano spesso all'artificio del manoscritto, della lettera o del diario: documenti "oggettivi", propri di un «natural (nonliterary) discourse» (156). Nei termini della semantica dei mondi possibili, quella di un narratore in prima persona può essere soltanto un'*autenticazione graduata*. Questi può autenticare – dare effettiva consistenza – a un mondo di finzione solo esibendo delle prove, cercando di convincere noi lettori della sua affidabilità in quanto nar-

ratore: laddove il suo omologo autoriale autentica *de facto* – con il suo solo atto di enunciazione – quello stesso mondo.

Ebbene, se questa è la situazione "classica" in cui si trova ad agire il narratore in prima persona, ben diversa si presenta, tale situazione, già alle soglie del Novecento. «In modern literature, purely literary (nonnatural) *Ich*-form appears, which proves that the mode has become conventionalized. The narrative remains formally in the first person but is lifted from the semantic and pragmatic restrictions of subjective discourse. Consequently, the narrative usurps the convention-based authentication authority» (ibid.). Come già aveva notato Genette – e come vedremo nelle prossime righe –, il Marcel narratore della *Recherche* si fa carico di una serie di prerogative a rigore incompatibili con il suo statuto di personaggio; mentre racconta, può prescindere sia dai propri vincoli corporei che dai suoi limiti "epistemologici". Lo vedremo appunto a breve: ma è importante insistere sull'esempio proustiano per segnalare come a quest'altezza l'autenticazione inizi a non essere più avvertita come un cruccio ascritto al narratore omodiegetico. Questi non deve più preoccuparsi di motivare il suo atto di enunciazione, cioè di chiarire a noi lettori come e perché è venuto a conoscenza di certe informazioni, o come mai – se del caso – ce le ha fornite.

È il trionfo della convenzione sull'imitazione, delle leggi della letteratura – della pura *fiction* – su quelle cosiddette naturali. Un *trend* che a opinione di Doležel sarebbe proseguito con il romanzo prima modernista e poi postmodernista, dove al venir meno dell'imperativo mimetico – all'assenza di qualsivoglia preoccupazione di realizzare un racconto secondo i crismi "moderni" del realismo –, si accompagna il più sfrenato liberismo quanto alle facoltà a disposizione dei *first-person narrators*. Narratori – vedi sopra – nati morti, autocontraddittori e di fatto evanescenti, puri costrutti verbali, in grado di «sovvertire» – così sempre Doležel – il concetto stesso di autenticazione... Basterebbe ripercorrere la galleria della *fiction* postmodernista per trovarsi di fronte a "io" narratologicamente deformi e insieme indifferenti alle leggi (presunte o tali) in vigore nel nostro qui-e-ora, messi in gioco quasi a esemplificare l'assenza di qualsivoglia effetto referenziale. Ed è significativo che in uno dei pochi saggi di stampo narratologico incentrati sulle questioni che qui si stanno discutendo Leona Toker abbia segnalato come nei testi di Vladimir Nabokov l'alterazione di leggi ed equilibri alla base della situazione narrativa in prima persona sia funzionale a tutt'altro scopo rispetto a quello di cui discuteva Stanzel a proposito del romanzo sette-ottocentesco. Se lì, agli albori della civiltà romanzesca, tale alterazione avrebbe svolto una funzione latamente epistemologica, contribuendo cioè alla *verità del racconto*, qui, in romanzi come *Pnin* o *Transparent Things*, essa sarebbe piuttosto la cartina di tornasole di una più ampia strategia metafinzionale, tale per cui la *self-consciousness* sempre e comunque farebbe premio sul rispetto dei vincoli realistici. Nei romanzi di Nabokov si realizzerebbe una consapevolezza di segno opposto rispetto a *Madame Bovary* o a *Vanity Fair*: attraversamenti di livello, narratori-personaggio onniscienti e fenomeni affini sarebbero altrettanti modi per *falsificare il racconto*, per rimarcare la natura fittizia di quanto stiamo leggendo.

Il problema è dunque anche quello di capire se esiste una continuità tra questi autori e testi e quelli qui invece al centro dell'indagine. Da questo punto di vista, e per tornare alla domanda iniziale, una risposta è possibile solo se si accetta di confrontarsi per lo meno con tre diversi aspetti, ovvero con altrettante domande: la qualità (ma anche la quantità, come vedremo, gioca un ruolo decisivo) delle alterazioni in gioco è la stessa riscontrabile nei romanzi fin qui discussi? e le ragioni che tali alterazioni motivano? il lettore, poi, in che modo le affronta?

Si tratta di domande che sorgono spontanee, del resto, allorché si osservano da vicino i testi in questione. I quali sfidano in modo piuttosto esplicito non solo le convenzioni alla base del racconto in prima persona, ma anche – è da credere – le aspettative del lettore.

Prendiamo *Middlesex*, di Jeffrey Eugenides, romanzo che sin dalle prime righe ci pone di fronte a un io narrante dal profilo affatto particolare, e insieme a un curioso caso di sdoppiamento. Calliope o Callie Stephanides, in effetti, nasce bambina: ma all'altezza dei suoi quattordici anni si trasforma d'improvviso in un lui, Cal, assecondando – così pare – una rara mutazione del quinto cromosoma, e va da sé offrendo non pochi grattacapi agli studiosi di *gender*. Con le sue parole, «I was born twice: first, as a baby girl, on a remarkably smogless Detroit day in January of 1960; and then again, as a teenage boy, in an emergency room near Petoskey, Michigan, in August of 1974» (3). Ma non è tutto. All'anomalia cromosomica in questione sembra infatti corrispondere un'inedita capacità locutoria; o meglio, un'attitudine al racconto non meno eccezionale. Nemmeno il tempo d'introdursi al lettore e Cal(lie) – d'ora in avanti, per comodità, semplicemente Cal – nel tentativo di giustificare la sua duplice genesi già si propone di raccontarci quanto avvenuto «Three months before I was born» (4). Non però, come sarebbe ovvio e “naturale”, in modo deduttivo e congetturale: bensì come se anch'egli fosse stato presente lì, nel momento in cui, nella casa di Detroit dove la sua famiglia si è trasferita dopo l'incendio di Smirne, nonna Desdemona pronostica (in parte sbagliando in parte no) il sesso del futuro nascituro. In altre parole, invece di rievocare quanto accaduto come se si trattasse di un racconto riportato da altri, Cal ricostruisce dettagliatamente la scena, dà vita ai personaggi in essa presenti – li *narrativizza*, in certo senso¹⁵ –, e soprattutto racconta quanto ciascuno di essi ha in animo in quei precisi istanti. Poniamo: «But when my grandmother shouted in Greek, “A boy!” the cry went around the room, and out into the hall, and across the hall into the living room where the men were arguing politics. And my mother, bearing it repeated so many times, began to believe it might be true» (6).

Insomma una serie di azioni narrative poco consone a un “io”, cui andrebbero aggiunti – sempre per restare nel giro delle prime pagine – il *report* di conversazioni e scambi di battute ai quali, con ogni evidenza, non può avere assistito, il ricorso al tempo presente – in un contesto al passato – per rendere più vividi certi passaggi della sua storia familiare,¹⁶ la capacità di spostare il focus del racconto – letteralmente, di focalizzarlo – volta a volta sui vari membri della sua famiglia (ma non solo). Così, mentre riavvolge la pellicola della sua vita – la metafora è sua – indietro di tre generazioni, intreccia al racconto storicamente documentato dell'invasione turca in Grecia il punto di vista e le sen-

¹⁵ Per esempio puntualizzando che il fratello – a cui viene chiesto di recuperare la scatola dei banchi “profetici” – «*With a brave face he immersed himself in the sour odor of the parakeets, and in my grandparents' own particular aroma, a mixture of mothballs and hashish*», e poi «*After gazing awhile at this vivid botanical presence [un esemplare di gelso custodito sotto il letto], Chapter Eleven pulled the box from under the bed and opened it*» (5; in entrambi i casi i corsivi sono miei).

¹⁶ Per esempio: «By September 7, 1922, every Greek in Smyrna, including Lefty Stephanides, is wearing a fez in order to pass as a Turk. The last Greek soldiers are being evacuated at Chesme. The Turkish Army is only thirty miles away – and no ships arrive from Athens to evacuate the refugees» (53); oppure «Meanwhile, in the greenroom to the world, I waited. Not even a gleam in my father's eye yet (he was staring gloomily at the thermometer case in his lap). Now my mother gets up from the so-called love seat. She heads for the stairway, holding a hand to her forehead, and the likelihood of my ever coming to be seems more and more remote. Now my father gets up to make his rounds, turning out lights, locking doors. As he climbs the stairway, there's hope for me again» (11).

szazioni di chi vi ha assistito e anche partecipato attivamente. Il generale Hajienestis, che la mattina del 6 settembre del 1922 «awoke with the impression that his legs were made of glass» (43), oppure il dottor Nishan Philobosian – colui che consentirà ai nonni di Cal di fuggire in America, e che molto più tardi lo farà nascere –, colto mentre ripassa mentalmente «all the arguments against putting up Kemal's portrait» (45); finanche gli emigranti che poco più oltre salperanno per il Nuovo Mondo hanno voce (cioè percezione) in capitolo, se è vero che «In those days [in which] you could identify a person's nationality by smell [...] women [...] could peg Desdemona as a Hellene by her aroma of garlic and yogurt» (65). Di più, può succedere che mostri di saperne *più dei personaggi*, o forse soltanto di vedere ciò di cui nemmeno loro, protagonisti effettivi dei fatti, si sono resi conto. Come quando Jimmy Zizmo, marito della cugina che accoglierà i nonni di Cal al loro arrivo in America, viene descritto in modo minuzioso, come fosse focalizzato da una donna – Desdemona – in effetti un po' disgustata dai suoi tratti somatici orientaleggianti: e che però termina, questa descrizione, con un'affermazione spiazzante da parte del narratore:

Jimmy Zizmo was so many things I don't know where to begin. Amateur herbalist; antisuffragist; big-game hunter; ex-con; drug pusher; teetotaler – take your pick. He was forty-five years old, nearly twice as old as his wife. Standing on the dim porch, he wore an inexpensive suit and a shirt with a pointy collar that had lost most of its starch. His frizzy black hair gave him the wild look of the bachelor he'd been for so many years, and this impression was heightened by his face, which was rumpled like an unmade bed. His eyebrows, however, were as seductively arched as a nautch girl's, his eyelashes so thick he might have been wearing mascara. *But my grandmother didn't notice any of that* (88-9; il corsivo è mio).

Probabile istanza di focalizzazione ipotetica,¹⁷ sta di fatto che di fronte a un passaggio del genere è legittimo porsi alcune domande: come può Cal, o Callie che dir si voglia, conoscere quanto racconta? perché talvolta mostra di sapere più cose di quante in effetti potrebbe? e poi, com'è possibile abbia accesso alla *consciousness* altrui, anche di quei personaggi con i quali è inverosimile sia successivamente entrato in contatto – e che dunque non possono averlo messo a conoscenza di quanto loro accaduto?¹⁸

Rispondere non è semplice, anche perché, a ben vedere, non siamo in presenza di un narratore dotato di poteri fuori dal comune, come nel caso (sopra citato) del Saleem Sinai messo in scena da Rushdie. Né la situazione presenta una matrice chiaramente *unnatural*, per dirla con i narratologi cognitivisti. A differenza di quanto avviene in *Good Old Neon* o in *You Shall Know Our Velocity*, Cal non parla da una posizione realisticamente (logicamente) implausibile: ciò che potrebbe portare, e lo vedremo, a giudicare *unreliable*, o al limite mimeticamente irricevibile, il suo racconto. E dunque, come affrontare la questione?

¹⁷ Seguendo David Herman, per lo meno, è in questo modo che un passaggio del genere andrebbe letto (cfr. 309-30, ma anche 410, dove si suggerisce che la focalizzazione ipotetica sarebbero strettamente imparentata con il fenomeno (di cui discuterò fra poche righe) della parallessi).

¹⁸ In effetti, le informazioni presentate da un narratore omodiegetico come certe benché frutto di un'osservazione non partecipata non costituiscono, di per sé, qualcosa di particolarmente sovversivo. Esse possono infatti giustificarsi come frutto di una *later disclosure*, del fatto cioè che al narratore siano state fornite *ex post* da chi quei fatti ha vissuto in prima persona (cosa che spesso in *Middlesex* non avviene).

Intanto, io credo, puntualizzando, come già accennato, che non si tratta di qualcosa di radicalmente nuovo: infrazioni del genere alle norme della verosimiglianza si ritrovano anche in alcuni dei testi menzionati in precedenza. E, soprattutto, niente su cui i teorici del racconto non si siano già soffermati. Si è visto, fra l'altro, come Stanzel insista proprio su qualcosa del genere nella sua analisi di *Moby-Dick*. Ed è altrettanto significativo che Genette dedichi alcune pagine a quei passaggi testuali in cui un narratore fornisce una quantità di informazioni maggiore o minore rispetto al dovuto (rispetto cioè alle sue effettive conoscenze): rubricando tale fenomeno come alterazione di modo – di focalizzazione, più precisamente – e introducendo una coppia di concetti – di cui qui solo il secondo c'interessa – utili a designarne, di questa alterazione, il tenore. Da un lato il concetto di *parallissi*, dall'altro quello di *parallessi*. Come altrove avviene tra le sue pagine (per esempio nel caso della *metalessi*), il concetto risulta per una sorta di estensione metaforica rispetto alla sua matrice retorica. Per gli antichi retori, la *parallessi* era infatti una forma di *praeteritio*, consistente nell'affermare quanto si è appena sostenuto di non voler rivelare. Similmente, per Genette, avverrebbe sul piano del discorso, allorché vengono fornite informazioni che a rigore dovrebbero essere taciute. Si darebbe cioè *parallessi* ogniqualvolta, appunto, viene alterato il regime di focalizzazione in vigore presso un certo testo; segnatamente, ogniqualvolta chi parla dice qualcosa in più di ciò che potrebbe o dovrebbe conoscere.¹⁹ Così avverrebbe – sempre tenendo fede a Genette – nell'incipit della *Peau de chagrin*, di Balzac, dove certi enunciati che riportano i pensieri o esprimono giudizi su Raphael de Valentin «contrastano in maniera nettissima col principio di visione esterna adottata fino a quel momento» (*Figure III* 244). Ma soprattutto così avverrebbe in certe pagine e a volte in interi passaggi della *Recherche*: per esempio nel caso (pluricitato: ma ce ne sono altri, non meno significativi) della morte di Bergotte, laddove Marcel ne racconta in modo diretto i pensieri.²⁰

Ora, sotto questo aspetto, cosa differenzia – se qualcosa li differenzia – *Middlesex* dai testi in questione? quale la differenza tra la performance di Cal e quella di Marcel? Anzitutto, a me pare, andrebbe considerato il tono con il quale i contenuti del romanzo di Eugenides sono enunciati. In *Middlesex* la tendenza parallettica del narratore si sposa infatti con la sua attitudine alla chiacchiera, e soprattutto con la sua vena ironica. Con il fatto cioè che da un lato, raccontando molto scioltamente, tende a problematizzare la sua posizione diegetica,²¹ e che dall'altro – contemporaneamente e in modo del tutto scoperto –, si mette egli stesso in discussione: per esempio puntualizzando già nelle prime righe che «Of course, a narrator in my position (prefetal at the time) can't be entirely sure

¹⁹ Laddove invece la *parallissi* designerebbe un "dire di meno", ovvero un passare «a lato di un dato» (*Figure III* 100).

²⁰ Va da sé che ben diverso è il tenore della *parallessi* in un contesto etero- piuttosto che omodiegetico. A ben vedere, per Genette lo sfondo sul quale si muove un narratore eterodiegetico è per definizione quello dell'onniscienza; onniscienza che può ovviamente essere dosata: il narratore può in effetti tacere informazioni o passare sotto silenzio nessi logici necessari a una comprensione globale del racconto, ma anche – come nel caso della *Peau de chagrin* – decidere di iniziare il racconto omettendo particolari dei quali, in quanto appunto onnisciente, è comunque a conoscenza (e che infatti rivelerà subito dopo). Discorso, questo, che non può applicarsi – lo si è già detto a più riprese – a un narratore omodiegetico, poiché lo sfondo sul quale quest'ultimo si muove non è quello dell'onniscienza.

²¹ Cfr. i ragionamenti di Doležel (161-2) sullo *skaz* come tecnica che problematizza il concetto di autenticazione.

about any of this» (9),²² o al limite dichiarando *apertis verbis* di "truccare" qua e là il racconto per esigenze narrative, prima di tornare «to the strict rules of realism».²³ Il ribaltamento del tropo del narratore morto, su cui si costruiscono i testi, fra gli altri, di Eggers e Wallace,²⁴ e insieme la tendenza simil-shandyana (e per derivazione rushdiana) a raccontare mettendo in evidenza il proprio *narrating-self* (cfr. § 2.2), diffondendosi lungamente circa le circostanze del proprio atto di enunciazione, costituirebbero le basi sulle quali si costruisce questa particolare performance. Tale, per lo meno, è l'opinione di Ruediger Heinze, colui che più di altri – ne dirò meglio in § 3.1 – si è soffermato sulle declinazioni contemporanee della parallessi. A suo parere, anzi, proprio in virtù di questa sorta di *playfulness* Cal si renderebbe ai nostri occhi inattendibile, mettendo così a repentaglio la tenuta stessa del suo racconto.

Il giudizio di Heinze ha una sua ragion d'essere, ma rischia, se preso alla lettera, di condurci almeno in parte fuori strada. In effetti, a un rilievo del genere, peraltro in linea con alcune considerazioni dell'autore,²⁵ ne andrebbero affiancati per lo meno un altro paio, certo non meno importanti. Anzitutto, il fatto che la vena ironica che attraversa il racconto va stemperando di pari passo alla sua mutazione generica, per parafrasare le parole dello stesso Eugenides.²⁶ Quando giunge infatti, all'inizio della terza parte, il momento della sua nascita, Cal decreta una svolta nel suo racconto: «From here on in, eve-

²² E si noti inoltre come egli interrompa spesso il suo racconto rivolgendosi direttamente (o alludendo) ai suoi lettori: per esempio, «(It's a long stairway, three flights up, and Sister Wanda has bad knees, so it will take some time for them to reach the top. Leave them there, climbing, while I explain what my grandmother had gotten herself into») (146); «On this evening in the middle of World War II, a serenade is about to begin. It's minutes away. If you listen closely you can hear a window scraping open, a fresh reed being inserted into a woodwind's mouthpiece» (168); «I've concentrated only on the gene's last few transmissions. And now we're almost there. In honor of Miss Barrie, my eighth-grade Latin teacher, I'd like to call attention to the quotation above: *ex ovo omnia*» (198).

²³ Così, per esempio, comincia la sequenza al termine della quale Jimmy Zizmo troverà la morte: «They [Zizmo e Lefty] are in the Packard, passing the amusement grounds of Electric Park. It's foggy out, and late – just past 3 a.m. To be honest, the amusement grounds should be closed at this hour, but, for my own purposes, tonight Electric Park is open all night, and the fog suddenly lifts, all so that my grandfather can look out the window and see a roller coaster streaking down the track. A moment of cheap symbolism only, and then I have to bow to the strict rules of realism, which is to say: they can't see a thing» (110-1). Ma va anche ricordato, sempre a dimostrazione di tale modo di procedere, che il narratore di fatto cancella per più di metà romanzo il personaggio di Desdemona: per poi segnalare, appena prima di concludere: «Patient reader, you may have been wondering what happened to my grandmother. You may have noticed that, shortly after she climbed into bed forever, Desdemona began to fade away. But that was intentional. I allowed Desdemona to slip out of my narrative because, to be honest, in the dramatic years of my transformation, she slipped out of my attention most of the time» (521-2).

²⁴ E sui cui cfr. il lavoro di Bennett.

²⁵ Cfr. le parole rilasciate da Eugenides a James Gibbons: «It was difficult because I don't tend to like historical novels. To claim to be able to understand and re-create a lost time, perhaps a century before your birth, is, at a minimum, hubristic. And then there is the narrative tone of so many historical novels. They try to sound period, with the result that the prose becomes wooden. They become inflected by the bygone days they seek to chronicle. And so I had to avoid those pitfalls with *Middlesex*, and how I did it was to make no claim of total omniscience. Cal tells the story of his grandparents as truthfully as he can, but it's clear he's making things up, embellishing his tale. There are many asides to the reader where Cal admits as much. I felt that this admission was an honest way to treat the reader».

²⁶ «The idea was to have the book recapitulate the DNA of the Novel. Therefore, it begins with epic events and becomes, in its second half, more modern, psychological, and realist» (Gibbons).

rything I'll tell you is colored by the subjective experience of being part of events. Here's where my story splits, divides, undergoes meiosis. Already the world feels heavier, now I'm a part of it» (217). Importa qui meno il fatto – ne dirò tra pochissimo – che Cal tradisca queste attese, seguitando a insinuarsi nella mente altrui, rispetto al riconoscimento che lo scopo del suo racconto *non* consiste (non soltanto, quantomeno) nel minarne le fondamenta, nel palesarne la natura artificiosa. Come cercherò di argomentare più avanti, sarebbe far torto a Cal, e a Eugenides per sua interposta persona, riassumere la situazione narrativa di *Middlesex* all'insegna dell'inattendibilità, o ritenere che il suo sia soltanto un racconto che «self-reflexively and facetiously acknowledges its own impossibility» (Heinze, 286).

Ma soprattutto, a me pare che i ragionamenti intorno a tali (presunte) infrazioni non tengano conto di un'osservazione, ai nostri fini decisiva, di Genette, il quale a chiare lettere parla di parallessi come di un fenomeno locale, tale da non intaccare la focalizzazione complessiva del racconto: «Un cambiamento di focalizzazione [...] soprattutto se isolato in un contesto coerente, si può anche analizzare come infrazione momentanea al codice che determina tale contesto, senza mettere però in discussione l'esistenza del codice stesso». Ovvero, «chiamerò [...] *alterazioni* le infrazioni isolate, quando la coerenza globale resti però abbastanza forte perché rimanga pertinente la nozione di modo dominante» (*Figure III* 242-3). In *Middlesex*, evidentemente, avviene qualcosa di diverso: la parallessi si estende a tal punto da non lasciarsi descrivere nei termini di un'infrazione locale. I passaggi sopra citati non sono infatti isolati. A essi ne andrebbero aggiunti molti altri ancora – altrettante dimostrazioni della capacità di Cal d'intercettare i pensieri degli altri personaggi, ma anche di condurre il racconto trascorrendo dall'uno all'altro punto di vista. Non solo. Anche nel momento in cui dichiara – vedi sopra – di voler raccontare con la massima franchezza la propria storia, finisce per dare voce ai pensieri altrui. Come in una delle ultime scene del romanzo, quando prima si sente “costretto” a introdursi nella mente di suo zio («... And now I have to enter Father Mike's head, I'm afraid» (509)), e poi racconta aderendo perfettamente alle sensazioni che suo padre, mentre sta precipitando da un ponte a bordo della sua Cadillac, ha provato in punto di morte:

As the car tipped its nose down, the river appeared again. Milton Stephanides, an old navy man, prepared to meet it. Right at the end he was no longer thinking about me. I have to be honest and record Milton's thoughts as they occurred to him. At the very end he wasn't thinking about me or Tessie or any of us. There was no time. As the car plunged, Milton only had time to be astonished by the way things had turned out. All his life he had lectured everybody about the right way to do things and now he had done this, the stupidest thing ever. He could hardly believe he had loused things up quite so badly. His last word, therefore, was spoken softly, without anger or fear, only with bewilderment and a measure of bravery. “Birdbrain,” Milton said, to himself, in his last Cadillac. And then the water claimed him (511).

Detto altrimenti, il profilo che del narratore emerge da un racconto condotto similmente sembra essere non tanto quello di un “io” che localmente altera il proprio regime focale: quanto piuttosto quello di un “io” che vincoli – focali e di altra natura – non ha. A fronte di un testo enunciato da un narratore a tal punto libero di dire e fare ciò che vuole, il concetto stesso di parallessi sembra non funzionare più come chiave interpretativa. Intanto – appunto – perché enfatizza un'infrazione che, se reiterata *ad libitum*, non si dà più; e poi perché – ma non è un aspetto di second'ordine – di per sé non dà conto dell'orientamento complessivo del racconto, della strategia che Cal adotta raccontando,

né di tutta un'altra serie di anomalie enunciative che si realizzano nel corso del romanzo, come per esempio il fatto che Cal si designa alternativamente utilizzando la prima e la terza persona,²⁷ oppure alterna costantemente pronomi maschili e femminili, «literally breaking out – così Eugenides – of the confines of his ego».²⁸

Se poi volessimo, al netto dei rischi ermeneutici del caso, portare il ragionamento un passo più in là, potremmo forse sostenere che se la *Recherche*, da questo punto di vista e come voleva Genette, «illustrerebbe uno stadio intermedio» tra due diversi modi d'intendere il racconto nel suo complesso – da un lato un sistema «nei confronti del quale tutte le infrazioni (parallessi e parallessi) si lasciano definire come alterazioni», dall'altro un sistema «dove nessun codice prevale e dove diventa caduca la nozione stessa d'infrazione» (*Figure III* 257) –, *Middlesex* sembra inverare questa seconda possibilità. Più che quello della polimodalità – cfr. § 0 –, lo sfondo sul quale collocare il racconto prodotto dal suo narratore sembrerebbe essere quello dell'onniscienza.²⁹ Ovvero, con Stanzel, di un'autorialità pura: della possibilità che il narratore mantiene di dire (e a volte anche di fare) tutto ciò che vuole e ritiene più opportuno ai fini del racconto.

D'altra parte – all'altezza opposta del circuito comunicativo – è difficile, alla luce di simili rilievi, ipotizzare che il lettore perda di vista questa situazione apparentemente ossimorica. Piuttosto, è verosimile che posto di fronte a una situazione del genere sia spinto a interrogarsi sulla morfologia del narratore, e di conseguenza a mettere in gioco nuovi schemi (nuovi *schemata*, nuovi *frames*, come si vedrà) entro cui inquadrarlo.

In definitiva, si potrebbe sostenere che la quantità delle infrazioni disseminate lungo il testo ne influenza (di quelle stesse infrazioni, ma anche del testo stesso) la qualità, e insieme il modo in cui il lettore vi si rapporta. Ma si tratta di un ragionamento provvisorio, che necessita – anche per essere meglio rifinito da un punto di vista teorico – di ulteriori prove e controprove, e di essere passato al vaglio di un'indagine a più largo spettro, che tenga conto anche di un'altra serie di dinamiche narrative.

2.2. In effetti, l'enfasi del discorso che qui si sta conducendo è stata posta, finora, anzitutto sul *mindreading*, vale a dire sulla possibilità che un narratore omodiegetico mantiene di penetrare nella mente di altri personaggi, e di questi rendere i pensieri attraverso parole. Com'è ovvio, da un certo punto di vista: è solo nel momento in cui un personaggio che è parte dello *storyworld* rivela la capacità di osservare nella mente altrui che il suo sta-

²⁷ Poniamo: «That summer – while the President's lies were also getting more elaborate – I started faking my period. With Nixonian cunning, Calliope unwrapped and flushed away a flotilla of unused Tampax. I feigned symptoms from headache to fatigue» (361); «Whatever truths she'd hit on were secondary to the immediate sensations: the headache, the singed throat. It was the same for Calliope. I had a sense of having been dirtied and initiated» (377); «I closed my eyes. I refused to return Calliope's gaze any longer» (442).

²⁸ Cfr. Gibbons: «I also felt that the tone of the book accorded with Cal's character. His need to understand how he came to be the way he is drives him to tell this historical tale, sometimes in the first person and sometimes in the third, literally breaking out of the confines of his ego. Cal's narrative method is a response to his genetic condition. The history is all personal, even when he's narrating events before his birth».

²⁹ Non s'intende discutere qui del fatto che il termine in questione consenta o meno di descrivere in modo pertinente, da un punto di vista narratologico, un insieme di fenomeni tra loro molto diversi (fra cui appunto il *mindreading*, la capacità del narratore di "muoversi nel tempo" o di manipolare in vario modo lo *storyworld*). Piuttosto, lo si assumerà in modo – per quanto possibile – neutro, a indicare un narratore che sa (e può) più di qualsiasi altro personaggio.

tuto viene problematizzato. La ricostruzione di dialoghi avvenuti nel passato, la capacità di “muoversi nel tempo” introducendo analessi e prolessi o di atteggiarsi a storico, a sguardo che osserva in modo distaccato e imparziale fatti da tempo conclusi, sono tutte virtù compatibili, a rigore, con il regime della prima persona. È anzi del tutto normale che il narratore che dice “io” tenda a oggettivare il proprio racconto. Quanto Dorrit Cohn definisce – anch’essa rifacendosi all’esempio di Proust – come *dissonant self-narration* (*Transparent Minds* 145-53) consiste proprio in questo: nella possibilità che il narratore in prima persona, anni dopo che i fatti che l’hanno visto protagonista sono trascorsi, fornisca di quell’esperienza un resoconto lucido e appunto, per quanto possibile, oggettivo, *dissonante* rispetto alle sensazioni provate in gioventù. Ma altresì la possibilità che un narratore in prima persona “fletta” il proprio racconto per aderire alla prospettiva di altri personaggi non è qualcosa, sulla carta, di così sovversivo. Stanzel considera del tutto normale, per esempio, il fatto che mentre questo narratore racconta «the boundary between recollection and creation is often suspended. Reproductive memory and productive imagination prove to be two different aspects of one and the same process» (*A Theory of Narrative* 215-6).³⁰

Una cosa è insomma agire in modo autoriale, adottare un modo di raccontare impersonale o al limite simulare un punto di vista diverso dal proprio; mentre altra cosa è, con l’avallo di Genette, trasgredire una “legge dello spirito”, realizzare – via *mindreading* – ciò che è oltre le umane e logiche possibilità.³¹

Nondimeno, questo aspetto non dovrebbe essere troppo radicalizzato. Il particolare connubio che oggi si dà tra voci in prima persona e tratti autoriali non si realizza solo e soltanto attraverso la pratica della parallessi, cioè attraverso la violazione dei principî alla base delle cosiddette massime conversazionali.³² Una simile enfasi sulle menti, e più in

³⁰ Pagine in cui discutendo di *David Copperfield*, di Charles Dickens, viene posta attenzione sul fatto che a inizio romanzo il narratore-protagonista fornisce della madre una descrizione molto dettagliata, di fatto assumendone il punto di vista; descrizione che tuttavia non può essere che inventata *ex novo*, riferendosi al momento immediatamente successivo alla sua (del narratore) nascita. Ebbene, in un caso del genere, secondo Stanzel, «It is not necessary to declare the first-person narrator an authorial narrator here. The scene is a thoroughly authentic product of the imaginative empathy of the first-person narrator who has no difficulties evoking this particular image of his mother in his imagination from his general memory of her character. The justification which appears in the second sentence of the novel (“as I have been informed and believe”) is, therefore, not at all necessary». Rilievo del tutto conforme, peraltro, a un’osservazione di David Herman, secondo il quale la memoria sarebbe un “dispositivo” intrinsecamente parallettico: il ricordare sarebbe cioè sempre e comunque il frutto di una costruzione, un processo additivo, piuttosto che un mero riprodurre o trascrivere (cfr. 260-1).

³¹ E dico *umane* e *logiche* non per caso: andrebbe infatti sempre tenuto a mente, di nuovo con l’avallo di Genette, che il dominio del possibile letterario è ben più vasto di quello appunto logico, e che «Quello che oggi viene rifiutato dal “senso linguistico”, sempre indietro di una frase, potrebbe domani essere accettato sotto la pressione dell’innovazione stilistica» (*Nuovo discorso del racconto* 109).

³² Per Manfred Jahn – sulla cui proposta teorica mi soffermerò più ampiamente nella seconda parte di questo lavoro – la parallessi (così come la parallissi) comporterebbe la violazione di quel principio alla base delle cosiddette massime conversazionali, formulato dal filosofo inglese Herbert Paul Grice, per il quale «speakers (narrators) are socially obliged to follow an established set of “maxims”: to give the right amount of information, to speak the truth, to speak to a purpose (tell something worth telling), to be relevant, etc.». Jahn inoltre aggiunge – ed è un qualcosa, lo si vedrà, di decisivo – che «Cognitive strategies for handling alterations include (a) “naturalizing” them so that they become acceptable data consistent (after all) with one’s current frame of interpretation; (b) adapting the frame so that it allows for the alteration as an “exception”; (c) treating it as a stylistic “error”; (d) search for a replacement frame» (N3.3.15).

generale sulla sfera della *consciousness*, rischia anzi di tenerci lontano da un altro insieme di dinamiche salienti, anch'esse irriducibili ai modi tradizionali di realizzare un racconto alla prima persona.

Un aspetto importante della questione, in effetti, è finora rimasto sottinteso. Mi riferisco alla dinamica che in ogni racconto in prima persona si viene a creare tra due istanze distinte benché consustanziali. Da una parte l'io narrante, dall'altra l'io narrato. Vale a dire un "io" che sul piano del discorso racconta ciò che ha vissuto – dunque, con Stanzel, un *narrating self* –, e un "io" che invece fa esperienza – quindi un *experiencing self* – sul piano della storia. Ebbene, la situazione paradigmatica del racconto in prima persona prevede che queste due istanze giacciono in una sorta di equilibrio omeostatico: l'io narrato è detto da un io narrante che, trascorso un certo lasso di tempo dacché gli eventi di cui è stato protagonista sono terminati, è in grado di guardare al proprio sé passato con distacco e lucidità – quindi, in certo modo, di giudicarsi in modo oggettivo. È a partire da questa situazione che si danno sbilanciamenti dall'una o dall'altra parte, che l'enfasi viene posta sul *self* narrante piuttosto che sul *self* narrato. In questo senso, è istruttivo osservare – magari con l'aiuto del cerchio tipologico – come per Stanzel la storia del romanzo preveda un progressivo spostarsi del focus narrativo dal primo al secondo. O per lo meno, come nel corso del Novecento le distanze tra i due comincino ad accorciarsi. Così avverrebbe in *The Catcher in the Rye*, ma anche – sempre attenendosi al cerchio – in *Fifty Grand*, di Ernest Hemingway, dove al limite vengono taciute le circostanze temporali relative all'atto di enunciazione. E certo si potrebbe aggiungere che una simile dinamica si complica allorché, grosso modo a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, inizia a essere praticato sempre più diffusamente il racconto al tempo presente – situazione in cui, va da sé, la distanza tra i due "io" si annulla del tutto (e il presente si affranca dal suo valore commentativo per assumere uno statuto pienamente narrativo).³³

Si tratta di una tendenza oggi assai diffusa, cui tuttavia, e sempre più spesso, fanno da contraltare casi opposti. L'impressione, intendo dire, è che parallelamente all'enfasi posta sull'*experiencing self* abbia preso a riempirsi anche la parte in alto e a sinistra – diciamo – del cerchio stanzeliano: laddove l'io narrante guadagna spazio a scapito dell'io narrato.

Sintomatico, per esempio, il fatto che in molti fra i romanzi sopra citati al centro dell'azione sia un personaggio diverso dal soggetto dell'enunciazione. In parte è la situazione di *Middlesex*, che soprattutto nei primi capitoli si configura come il racconto dell'esodo degli Stephanides da Bitinio, avvenuto all'incirca ottant'anni prima della nascita del narratore. Ma qualcosa del genere si ripropone con una certa puntualità anche nei romanzi di Philip Roth, dove spesso Nathan Zuckerman assume una posizione defilata rispetto agli eventi da lui stesso raccontati.³⁴ È il trionfo dell'allodiegetico, del narratore periferico: di colui che è collocato alla periferia degli eventi, e che da quella posizione racconta. Ciò che stupisce, tuttavia, è che tale collocazione, lungi dal rappresentare una condizione di svantaggio, diventa garanzia di maggiore conoscenza. L'"io" è del tutto dissimulato, la sua presenza a malapena avvertibile: e però, paradossalmente, si fa garante di un sapere tutto fuorché parziale. A dispetto della distanza che lo separa dagli eventi e dai

³³ Cfr. Cohn, "I Doze and Wake" e Fludernik, "Chronology".

³⁴ Oltre al caso già citato di *The Human Stain* (su cui cfr. Badir), va per lo meno ricordato quello di *American Pastoral*, dove Zuckerman, il quale dapprincipio racconta la propria storia, all'altezza della seconda parte del romanzo cambia registro per raccontare in modo affatto curioso (egli infatti «sogna [dreamed] – e poi pratica – a realistic chronicle» (89)) la parabola esistenziale di Seymour "The Swede" Levov, personaggio del quale, a conti fatti, sa ben poco (se non, soprattutto, quanto riferitogli da terzi).

protagonisti degli stessi, può raccontare in modo autorevole, attuando una vera e propria *autorializzazione*. Sto pensando in particolare a quanto avviene spesso tra le pagine di Emanuel Carrère.³⁵ E sto ovviamente pensando all'opera di Walter Siti, specie al dittico *Il contagio-Resistere non serve a niente*.

Si tratta di due testi che pur ritenendo alcuni elementi propri della cosiddetta *autofiction* – genere internamente al quale la produzione di Siti viene solitamente inquadrata – per più versi se ne discostano. Nel *Contagio*, come del resto avviene in tutte le altre opere dello scrittore, a parlare e raccontare è sì un personaggio dai tratti (e dal nome) coincidenti con quelli del Walter Siti autore reale, nella finzione detto anche "il professore". E però, diversamente dalle prove precedenti, lo spazio che questo narratore conforme, sulla carta quantomeno, al suo autore si concede è di molto inferiore. Di fatto, egli non è il protagonista del suo racconto. Non in senso stretto, quantomeno. La sua esperienza personale viene messa infatti in secondo piano, relegata a spazi testuali minimi. Il suo scopo è chiaro, d'altro canto: raccontare le borgate intorno a Roma, laddove vive il suo ormai ex-amante, nella convinzione che proprio lì si stia realizzando una sorta di mutazione antropologica. A tal fine Siti piega il suo sé finzionale, ne fa una specie di funzione narrativa, declinando in modo affatto originale il concetto di *experiencing self*: un "io" la cui esperienza consiste anzitutto nel raccogliere una serie di storie che intorno alle borgate si intrecciano, e che in tal senso, per l'appunto, deve dirsi il meno possibile, limitandosi a fornire al suo *narrating self* il materiale narrativo necessario a illustrare la mutazione in questione.

Del resto, fatto salvo per una serie di inserti corsivati³⁶ o per alcuni frammenti (alcuni dei quali svolgono una funzione esplicitamente metanarrativa),³⁷ questo narratore nemmeno più si designa come "io"; ad agire – se così si può dire – è piuttosto «il professore», il quale è descritto (ovvero si descrive) mentre attraversa le borgate e assume quali interlocutori privilegiati gli inquilini della casa di una peraltro fantomatica via Vermeer. In altre parole, egli si mimetizza dietro i personaggi con cui volta a volta entra in contatto: ne raccoglie le testimonianze – a volte vere e proprie confessioni; ne trascrive fedelmente le parole, quasi si trattasse di un'intervista; spesso racconta assumendone il punto di vista, e insieme mimando il loro modo di pensare, parlare e percepire quanto intorno a loro accade. E si noti come anche quelle che parrebbero istanze di *mindreading* – poniamo: «Ciascuna, in cuor suo, pensa che i difetti del marito dell'altra siano peggiori» (82); «"Chissà a chi è toccato?" pensa, "nun se pò indovinà, perché la vita se pija in giro da sola"» (158) – in realtà tali non sono, visto e considerato che con tutti i personaggi che nel corso del romanzo hanno un minimo spessore narrativo il professore parla o ha già parlato, e dunque si limita a riproporre quelli che loro stessi gli hanno confessato (apertamente o meno) essere i loro pensieri.³⁸ Al limite, talvolta agisce o sembra agire come una sorta di vi-

³⁵ Oltre a *D'autres vies que la mienne*, è interessante quanto avviene in *Limonov*, romanzo che si presenta come biografia del personaggio di cui al titolo, che Carrère dichiara di avere conosciuto di persona e da cui ammette di avere attinto le informazioni di cui il suo libro si compone: ma che talvolta racconta i pensieri di personaggi altri dal protagonista, o ricostruisce scene che è poco plausibile siano state riferite da Limonov al narratore-autore.

³⁶ Se ne contano quattro, rispettivamente alle pp. 97-100, 174-5, 208, 271-97.

³⁷ Si pensi all'incipit del secondo capitolo – «La casa – I» – della prima parte, dove chi racconta si premura d'informarci che quanto abbiamo appena letto «è un racconto che *ho* pubblicato su "Nuovi Argomenti"; *ho* usato nomi fittizi, calcato le tinte, inventato episodi per garantire alla trama più appeal» (Siti, *Il contagio* 26; i corsivi sono miei).

³⁸ Uniche "deviazioni" a questo format – quindi vere e proprie parallessi –, alcuni passaggi dialogati verosimilmente svoltisi quando il professore è fuori scena, e che dunque è logicamente impossibile

deocamera, o meglio ancora di *tape recorder*: catturando conversazioni e scambi di battute senza che la sua presenza sia avvertibile né dai personaggi né tantomeno dai lettori. Culmine di questa tecnica, interi brani o anche capitoli in cui egli nemmeno racconta più: comportandosi piuttosto come una sorta di "io" editore – il conio è di Stanzel (cfr. *A Theory of Narrative* 201) –, che si limita a raccogliere quanto essi hanno da dire, senza intervenire in alcun modo.³⁹ Un processo di progressivo discioglimento del proprio "io" – di progressivo distacco tra colui che racconta e colui che agisce (o dovrebbe agire) – che si realizza pienamente nelle ultime pagine del romanzo, quando il professore-Siti, il quale per quasi trecento pagine si è alternativamente designato alla prima e alla terza persona, arriva a guardarsi in modo del tutto neutrale, così sciogliendo definitivamente eventuali dubbi circa la sua natura:

Un vecchio obeso, con un maglione rosso sporco di cioccolato e le scarpe da ginnastica, ronza per le borgate e si appunta le storie [...]. Il vecchio registra mentalmente gli uffici, i telefoni, le gru, le coscienze a posto; le scalate commerciali, i passi falsi, le colonnine a specchio, i vermi nel cuore [...]. "Ho teorizzato che tutto il mondo stava diventando gay; ora teorizzo che il mondo sta diventando un'immensa borgata; non sarà perché" pensa il vecchio camminando verso via Vermeer "mi è mancato il coraggio di ammettere che per me un borgatario gay era diventato tutto il mondo?" (331-2).

Sorta di *camera eye* attraverso il quale chi parla si oggettivizza al massimo grado, è difficile immaginare un io narrato più passivo e decentrato di così; un "io" che abdica a qualsivoglia prerogativa e agisce unicamente in funzione dell'io narrante, solo per procurargli la materia umana a partire dalla quale imbastire una storia sufficientemente realistica. E per consentirgli di formulare la diagnosi anti-pasoliniana – ribadita, vedi qui sopra, nelle ultime righe del romanzo – che funge da chiave di lettura dell'intero *Contagio*: «non sono le borgate che si stanno imborghesendo, ma è la borghesia che si sta (se così si può dire) "imborghesando"» (309).

Difficile, dicevo, immaginare qualcosa di più oltraggioso rispetto al concetto stesso di omodiegesi, di più radicale nel resecare il legame tra chi scrive e chi la storia ha vissuto in prima persona. Eppure in *Resistere non serve a niente* Siti sposta ancora più in là il confine, realizzando – se possibile – qualcosa di ancor più radicale, e insieme di più complesso.

possano essere stati da egli stesso trascritti. Un esempio si può leggere a p. 118, quando il narratore riporta lo scambio di battute tra Marcello – suo ex-amante – e Mauro – amico (e anch'esso spasimante) di quest'ultimo –, svoltosi dopo che il primo ha avuto un rapporto sessuale col professore; dialogo a cui, con ogni evidenza, chi scrive non ha assistito, e che quindi sembra essere stato ricostruito solo tramite uno sforzo immaginativo. Tuttavia, va detto che il narratore – il quale ha ben chiaro come parlano e pensano i personaggi che ha incontrato e con i quali ha discusso – sembra qui limitarsi, per così dire, a "inscenare" – a raccontare come effettivamente accadute – quelle che in cuor suo sa essere supposizioni fondate. In altri termini, nel caso in questione, egli sa cosa in borgata si dice del suo rapporto con Marcello, e sa anche cosa quest'ultimo va dicendo di lui (già in *Troppi paradisi*, del resto, le conversazioni in palestra tra Marcello e i suoi "colleghi" culturisti erano del tutto esplicite in questo senso). Più problematico, da questo punto di vista, ciò che succede in diverse sequenze che compaiono nella seconda parte del romanzo. Qui la storia si concentra in particolare su Mauro e sui personaggi con cui entra in contatto. Personaggi non borgatari, e che non è chiaro se il narratore abbia o meno avuto occasione di conoscere (in particolare Lucia, ricercatrice universitaria che con Mauro intraprende una relazione estemporanea): ma di cui pure, all'occorrenza, racconta i pensieri e più in generale la vita interiore.

³⁹ Come nel caso del capitolo sul «Tassista dei trans» (58-67), nella sua interezza composto dalle parole di Eugenio *alias* er Trottoia.

Il narratore, come sopra e sempre sulla carta coincidente con il Walter Siti autore reale, dedica tutta la prima parte del romanzo a fare luce sulla sua spiacevole situazione. Dopo due "false partenze" (un incipit che in realtà tale non è⁴⁰ e un capitolo di stampo saggistico),⁴¹ egli chiarisce infatti le circostanze in cui si è ridotto a scrivere. Ritrovatosi a corto di soldi – il lettore modello di Siti sa bene dove sono andati a finire –, e prossimo a essere sfrattato dal suo appartamento romano, è costretto suo malgrado ad accettare la curiosa proposta di un «feroce bankster» (26), tale Tommaso Aricò. Questi, conosciuto in un'occasione mondana, si dichiara affascinato dalla sua arguzia, e proprio perciò, sulla fiducia, gli propone un patto. Comprenderà la casa in cui attualmente vive, così consentendogli di non essere sfrattato: e in cambio «Walter» scriverà un libro sulla sua vita. Le motivazioni non sono chiarissime – «devi dirmelo tu chi sono» (49), gli spiega Tommaso: per poi intimargli nemmeno troppo scherzosamente di «combinare qualcosa di glamour che renda giustizia alla nostra [cioè, alla sua] categoria» (50) –, ma tant'è. Com'è suo costume, ovviamente il narratore accetta. E così facendo si dimostra da subito consapevole che questa sua scelta determinerà un ridimensionamento del suo ruolo (e del suo peso) narrativo, nonché un più generale riassetto morfologico della sua opera. Dovendo mettere le proprie energie creative a servizio di un altro personaggio, la sua presenza andrà del tutto espunta, il suo "io" spazzato via. Ciò che andrà scrivendo sarà un qualcosa di totalmente estraneo a se stesso. Insomma si dichiara costretto – pena lo sfratto – a fare quel che «dovrebbero fare gli occidentali in Afghanistan» (52): ritirarsi.

Per la verità, come il lettore modello di cui sopra sa bene, su tali impegnativi proponimenti già si chiudeva *Troppi paradisi*.⁴² E in effetti *Il contagio* presentava i primi esiti di questa decisione, benché in ultimo il professore si dichiarasse costretto a ricorrere all'«*io come legittima difesa*» (272) per chiarire il suo tormentato rapporto con Marcello. Tuttavia, quel che il Siti narratore-autore-personaggio di *Resistere non serve a niente* fa di più è accompagnare a questa sua uscita di scena una vera e propria dichiarazione di poetica:

Eccomi qua, con questo progetto di "narratore onnisciente" che m'ha sempre fatto arrossire; onnisciente sarebbe solo Dio, se esistesse. Per proporti come narratore onnisciente, o devi presumere tanto da te stesso o richiedere splendore alla tua epoca. Ma agisco per salvare il mio povero appartamento, di cui vedo pulsare le bolle d'intonaco come fossero vene – o cicatrici, la mia casa è più viva di me; sarò lo strumento retorico attraverso cui passano i fatti per depurarsi e acquistare senso, deformandosi: un pagliaccio al servizio delle cose (50-1).

Un pagliaccio al servizio delle cose. Descrizione quantomai ficcante del ruolo inedito cui chi scrive-parla si costringe. Il quale infatti, da pagina 53 in avanti, si mette del tutto in disparte per raccontare la storia di Tommaso.

⁴⁰ Rivelandosi piuttosto, diverse pagine dopo (all'incirca intorno a pp. 53-4), un episodio avvenuto all'incirca tre decenni prima del presente del racconto, e incentrato sul padre del protagonista.

⁴¹ In buona sostanza, una disamina del rapporto tra sesso e denaro nel mondo contemporaneo. Saggio che in realtà apprendiamo a p. 26 essere apparso sulle pagine del quotidiano "Il Foglio".

⁴² Dove una volta conquistato sessualmente Marcello il narratore puntualizzava: «Ora sono nato: da circa sette mesi sono nato. Se in più di mille pagine ho prodotto un sosia, era perché io non c'ero, non ci volevo essere: adesso ci sono. Nel bene o nel male, nell'ipocrisia o nella sincerità; nell'assistere o nell'agire, nella banalità o nell'intelligenza. Ora che Dio mi ama, non ho più bisogno di esibirmi. Sto meglio man mano che il mondo peggiora, pazienza. Le mie idiosincrasie si scontreranno con quelle degli altri in campo aperto; se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me» (*Troppi paradisi* 425).

Ora, a voler essere precisi, la strategia narrativa che il narratore persegue, o meglio, *pretende di perseguire*, non è tanto quella dell'onniscienza; non di un'onniscienza pura, cioè. La sua è piuttosto un'onniscienza per procura, vincolata ai documenti – alle «pagine scritte», a un «tentativo di sceneggiatura e un diario» (49), ma anche a una serie di scambi verbali – che Tommaso gli fornisce a mo' di brogliaccio (tanto da sentirsi in dovere d'introdurre, mentre svolge il suo racconto, alcune NdA per precisare il perché insista su un particolare dettaglio mentre altri ne trascura). Tecnicamente, si tratterebbe piuttosto di una sorta di *pseudodiegesi*: per cui il narratore si fa carico di un racconto di secondo grado, che a rigore dovrebbe essere di competenza di un altro personaggio – in questo caso Tommaso.⁴³ Ma poco importa. Più importante, semmai, è notare che, procedendo con il racconto, emerge l'altro motivo – *il vero motivo* – per cui chi racconta accetta di divenire il *ghostwriter* di Tommaso, quindi di annullarsi del tutto in quanto soggetto agente e percipiente. Raccontandone la storia, egli si garantisce infatti la possibilità di entrare in possesso di informazioni preziose sul business di Tommaso, e più in generale sul funzionamento del mercato economico, delle leggi scritte e non scritte che lo governano. Ripercorrendo la vita del suo datore di lavoro – da giovane obeso figlio di un poco di buono a bocconiano rampante fino ai più recenti exploit multimilionari – ha infatti modo di accedere a un mondo che altrimenti gli sarebbe precluso, ma che pure lo ha da sempre affascinato. Chi sta sfruttando chi? In effetti, molto più oltre, quando i nodi narrativi saranno ormai venuti al pettine, chi scrive confesserà al suo committente di immaginarlo, forse, come una sorta di «stuntman, quello che esegue per me le scene pericolose... un prototipo della mutazione... o forse, più in profondità, sei il mio vendicatore» (314).⁴⁴

Ma assai più significativo, ai nostri fini, è constatare che parallelamente al proprio annullamento in quanto soggetto agente, quindi all'addentrarsi per il tramite di Tommaso nel mondo dell'alta finanza, Siti (il Siti *ghostwriter* della finzione romanzesca) inizia a sviluppare una particolare attitudine al racconto. Malgrado i vincoli cui il brogliaccio fornitogli da Tommaso lo sottopone, egli comincia a manifestare un vero e proprio istinto autoriale. Da un lato, infatti, non si fa scrupolo, sebbene per brevi frangenti, di raccontare cosa pensano alcuni dei personaggi con i quali Tommaso ha interagito: «(lei [una ragazza conosciuta in gioventù] pensava esattamente lo stesso, fuori mi vergognerei a farmi vedere con uno così)» (76), «Speriamo che non mi debba pentire, pensa Gabriella spogliandosi» (147) ecc. Similmente, fornisce al lettore informazioni di cui il suo *stuntman* non può essere a conoscenza – come quando molto più in là, al termine di uno degli episodi moralmente più controversi dell'intero romanzo (il rapporto sessuale tra Tommaso e Isa, la figlia dodicenne di un suo debitore), ci dice che «il sangue comparirà due giorni dopo con grande spavento e sarà la sua [di Lisa] prima mestruazione – ma Tommaso non lo saprà mai» (301). Qui, ovviamente, il Siti narratore non sta mettendo in forma alcunché; sta piuttosto inventando – cioè agendo come un vero e proprio narratore autoriale. Certo, vero è che – come Stanzel, lucido sostenitore di un buon senso narratologico, non man-

⁴³ Cfr. Genette, *Figure III* 288, dove lo pseudodiegetico è definito come «un racconto originariamente secondo, ma immediatamente ricondotto al livello primo e assunto direttamente, qualunque sia la sua fonte, dal protagonista-narratore».

⁴⁴ Del resto, e con ogni evidenza, il Walter Siti narratore per procura inscenato nel romanzo non incarna alcuna delle tipologie "classiche" del narratore periferico. Non è certo un Nick Carraway, archetipo – in *The Great Gatsby* – dell'amico fraterno del protagonista. Ma non è nemmeno, del protagonista, l'antitesi – come nel caso, altrettanto archetipico, di Watson in *Sherlock Holmes* (distinzione quest'ultima che si legge in Stanzel, *A Theory of Narrative* 205-9).

ca di notare – «peripheral first-person narrators are often so preoccupied with their function as narrator that they “forget their part” and temporarily no longer speak “in character”»,⁴⁵ ma qui, a ben vedere, siamo di fronte a un narratore iper-consapevole di quanto sta raccontando; iper-consapevole, dico, del suo ruolo, del fatto di gestire una materia narrativa delicatissima, da cui peraltro dipendono le sue stesse sorti. Siti sembra cioè perseguire una ben precisa strategia narrativa, calibrare attentamente ogni elemento del suo racconto. Ciò che d’altro canto gli consente di volgere a suo favore una situazione sulla carta sfavorevole.

A un certo punto, infatti, cambiano le condizioni del patto che lo lega a Tommaso. Grosso modo a due terzi del romanzo, questi gli rivela che la storia che sta romanzando per suo conto è falsata all’origine. Tommaso non è quel *self-made man* che gli aveva fatto credere fin dal loro primo incontro. Non del tutto, per lo meno. «[S]e arrivo prima su certe informazioni non è perché sono così bravo... – confessa a un certo punto – sono anche bravo, ma ho sempre potuto contare su un aiutino» (225). Dove l’*aiutino* consiste nel legame che lo stringe sin dalla più tenera età a una cosca mafiosa, che gli consentirà di compiere la sua scalata sociale, ma nel contempo lo sfrutterà quale “esecutore finanziario” dei propri interessi. Ebbene, lungi dal rappresentare la fine del proprio racconto, o il motivo di una drastica revisione delle sue ambizioni – diciamo – epistemologiche, questa rivelazione consente a Siti di addentrarsi viepiù nel torbido della finanza mondiale, di esplorare un connubio (quello appunto di criminalità e finanza) che a conti fatti si rivelerà inscindibile.

Subito dopo questa rivelazione, Siti entra infatti in contatto con un “teorico” – le virgolette sono nell’originale – il quale lo introduce senza troppi convenevoli alle logiche che presiedono al connubio in questione. Morgan Lucchese, questo il suo nome, è uno dei maggiori operatori finanziari internazionali, uno fra i pochi in grado di determinare equilibri e disequilibri di quella fantomatica “zona grigia” in cui è avvolta la finanza mondiale. Attraverso la sua mediazione, al narratore si dischiudono le porte di un sapere quasi esoterico, che lo porta a comprendere molti aspetti della «nuova criminalità finanziocentrica» (273), del «dato oscuro della globalizzazione» (216) e addirittura degli intrecci che legano la mafia ai principali colossi bancari. Tanto che può fornirci – tra pp. 274 e 275 – uno schema riassuntivo «della Rete finanziaria, con il groviglio delle società consociate, delle banche depositarie e delle partecipazioni» (273) alla base del binomio mafia-banche in suolo italiano e non solo. In altre parole, mentre racconta, pagina dopo pagina, capitolo dopo capitolo, inizia a esibire una conoscenza nient’affatto superficiale di una lunga serie di dinamiche, economico-sociali ma non solo, che determinano le nostre sorti. Al punto che l’impressione, talvolta, è quella di leggere un saggio piuttosto che un romanzo, e che a parlare sia un narratore che racconta alla luce di un “di più” non solo conoscitivo, ma anche, soprattutto, di autorevolezza:

Quanto all’insider trading, o turbativa del mercato mediante impiego spregiudicato di informazioni riservate, anch’esso è molto mutato col mutare del concetto stesso di informazione: un tempo la quantità di informazione era misurabile, si trattava di aziende, consigli d’amministrazione, decreti governativi – erano lobby, amicizie familiari, soffiare («io non t’ho detto niente, però mi sa che questa ditta fa un aumento di capitale»); ne nasceva qualche indagine della Consob, che in genere finiva in nulla perché stava a loro dimostrare che

⁴⁵ Agendo piuttosto «like an authorial narrator who is bound neither to a definite personal idiom nor to a definite point of view» (*A Theory of Narrative* 208).

avevi violato le regole e non eri stato folgorato da divina intuizione; con coloro che ti inquisivano magari alla fine ci diventavi amico. Adesso, tanto per dare un'idea, solo per analizzare una CDO al quadrato costituita da centoventicinque titoli, avresti bisogno di informazioni su novemilatrecentosettantacinque posizioni finanziarie diverse. Qualunque analista si arrende, tende a fidarsi, lascia l'iniziativa ai modelli informatici (217).

Il fine giustifica i mezzi, verrebbe da dire: se in gioco c'è la possibilità di raccontare cosa sta succedendo alla finanza mondiale, mostrare che *resistere non serve a niente*, diventa legittimo deformare il proprio modo di raccontare: sfruttare cinicamente altri personaggi, o anche penetrare nelle loro menti per estrarne ciò che più è utile al proprio discorso; mettersi in disparte e ascoltare, prendendo appunti, per poi "montarli" in una sintesi onnicomprensiva. E certo anche orientare la materia narrativa come più si ritiene opportuno, mostrandosi tutto fuorché «un utensile dismesso – ai limiti del favoreggiamento e oltre» (243). La particolare *autorializzazione* che in *Resistere non serve a niente* si realizza corre lungo questi assi, ovvero – dovessimo adottare la griglia critica proposta in partenza, correttivi annessi – assecondando due sostanziali anomalie. Primo, che in un romanzo in prima persona l'"io" narrato scompaia del tutto, che possa annullarsi per raccontare vite diverse dalla sua. Secondo, che per raccontare quella fantomatica zona grigia in cui si giocano gli equilibri mondiali, per farsi carico di tale impegnativo compito, il narratore metta in gioco una serie di strategie massimamente antirealistiche. Quasi che la sua fame di realtà lo portasse ad appropriarsi di strumenti di cui, a rigore, non potrebbe disporre. Al limite, viene da pensare che il contagio antropologico teorizzato nell'omonimo romanzo abbia evidenti ricadute tecniche: concretizzandosi nella figura di un narratore il quale assorbe quanto più può – in termini di conoscenza, esperienze, linguaggio ecc. – dagli altri personaggi al fine di rimetterlo in circolo (di esibirlo) come conoscenza personale.

Nella seconda parte di questo studio cercherò di ragionare sulle conseguenze (e sui motivi) di un simile atteggiamento narrativo. Per il momento, è piuttosto importante rimarcare la dinamica in questione, gli equilibri particolari su cui in *Resistere non serve a niente* si assestano i due "attori" protagonisti della situazione narrativa in prima persona: esce di scena l'*experiencing self* – non ha più alcun peso narrativo – e il suo omologo narrante aumenta di molto i propri poteri, finendo per somigliare sotto più punti di vista a un vero e proprio narratore autoriale.

2.3. Vale la pena ribadirlo: è il complesso del racconto a essere oggetto d'interesse nella prospettiva che qui si sta seguendo, le sue dinamiche profonde: non sue infrazioni locali, che come si è visto faticano a rendere la complessità di un modo di raccontare restio a lasciarsi inquadrare entro i confini di una data situazione narrativa. A ben guardare, anticipando un ragionamento che nella seconda parte svilupperò più a fondo, i testi di cui si è discusso sembrano potersi descrivere solo nei termini di una fusione, non sempre pacifica, di tratti tipici di una situazione narrativa di tipo autoriale e di una in prima persona. O forse, come una radicale deformazione di quest'ultima: come l'alterazione dei suoi "naturali" equilibri.

Tanto più che una dinamica come quella appena descritta, per cui un io narrante plenipotenziario, in grado di gestire la totalità del racconto, può eclissare del tutto o quasi l'io narrato, sembra oggi verificarsi anche in alcuni fra quei testi riconducibili a una forma apparentemente pura di autodiegesi, in cui chi narra è cioè contemporaneamente anche il protagonista della storia. Come se tra queste due istanze qualcosa si incrinasse, e la distanza che le separa divenisse incolmabile.

Les Bienveillantes, di Jonathan Littell, rappresenta un caso in questo senso esemplare, ancorché problematico. Nonostante in gioco, nel romanzo dello scrittore francese, non sia mai una componente "genuinamente" *unnatural* – mentre racconta, Aue non commette alcuna delle infrazioni alle norme della verosimiglianza di cui fin qui si è discusso –, al suo interno le cose si presentano in modo egualmente curioso da un punto di vista narratologico, in particolare – appunto – per quanto riguarda il rapporto che si viene a instaurare tra io narrante e io narrato.

La situazione comunicativa che informa il romanzo nel suo complesso è resa chiara sin dalle primissime righe. All'altezza dei tardi anni Sessanta,⁴⁶ un ex membro delle SS, tale Maximilien Aue, decide di mettere per iscritto le sue memorie; più nello specifico, la sua esperienza in guerra tra 1941 e 1945. Il suo scopo, tuttavia, non è chiarissimo, anche perché le parole con le quali s'introduce sono affatto ambigue. Da un lato, infatti, annuncia, non senza una certa ironia, di aver messo per iscritto la propria esperienza a fini per così dire educativi – il romanzo, di fatto, si apre con un'allocuzione al lettore: «Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça c'est passé» (11),⁴⁷ e poi prosegue garantendo(ci) che quanto andremo a leggere in qualche modo ci riguarderà: «Et c'est bien vrai qu'il s'agit d'une sombre histoire, mais édifiante aussi, un véritable conte moral. Je vous l'assure. Ça risque d'être un peu long, après tout il s'est passé beaucoup de choses, mais si ça se trouve vous n'êtes pas trop pressés, avec un peu de chance vous avez le temps. Et puis ça vous concerne: vous verrez bien que ça vous concerne» (ibid.). Dall'altro lato, ammette che quella stessa storia non è per noi che è stata scritta: «Si je me suis résolu à écrire, après toutes ces années, c'est pour mettre les choses au point pour moi-même, pas pour vous» (ibid.).

Ora, a fronte di tali contraddittorie dichiarazioni, è interessante osservare come Aue organizza il suo racconto, in che modo dà vita ai propri ricordi. Notando, certo, che soprattutto nella prima sezione del romanzo, «Allemandes I e II», egli racconta assai dettagliatamente ciò che il suo *earlier self* ha in prima persona vissuto. Lo sterminio di Babij Jar, il quotidiano confronto con gli ingranaggi burocratici male oliati, la lotta contro il freddo ucraino: quanto chi scrive ha vissuto poco più di vent'anni prima è detto in modo molto chiaro; il suo racconto sembra svolgersi all'insegna di un massimo di mimetismo, focalizzato com'è sul punto di vista dell'Aue soldato.⁴⁸ Eppure, proseguendo, le cose assumono una sfumatura diversa. In quanto personaggio, Aue rimane sì al centro della scena, pro-

⁴⁶ Dire con esattezza in che anno si colloca l'atto di enunciazione è impossibile. Chi scrive, infatti, non fornisce particolari delucidazioni in merito. Possiamo tuttavia ipotizzare che la narrazione si svolga dopo la seconda metà degli anni Sessanta, dato che nel prologo il protagonista allude allo storico Raul Hilberg, e in particolare, anche se indirettamente, al libro *La distruzione degli Ebrei d'Europa*, originariamente edito nel 1961; allo stesso modo, egli fa riferimento (a pagina 20 dell'edizione originale di *Les Bienveillantes* – cfr. Littell) a Herr Paul Carrell, «un auteur à succès ces dernières années» i cui libri furono anch'essi pubblicati nella prima metà degli anni Sessanta.

⁴⁷ Allocuzione che è nel contempo anche una doppia citazione: dei baudelairiani *Fleurs du Mal* (dall'apostrofe *Au lecteur*) e della *Ballade des pendus* di François Villon.

⁴⁸ Si osservi, a riprova, un passaggio come il seguente: «Les cadavres s'entassaient dans une grande cour pavée, en monticules désordonnés, dispersés çà et là. Un immense bourdonnement, obsédant, occupait l'air: des milliers de lourdes mouches bleues voletaient sur les corps, les mares de sang, de matières fécales. Mes bottes collaient aux pavés. Les morts gonflaient déjà, je contemplai leur peau verte et jaunâtre, les visages informes, comme ceux d'un homme battu. L'odeur était immonde; et cette odeur, je le savais, c'était le début et la fin de tout, la signification même de notre existence. Cette pensée me chavirait le cœur» (39).

tagonista suo malgrado di tutti i più importanti eventi bellici: ma al racconto massimamente mimetico e spesso crudo della sua esperienza si affiancano passaggi di segno opposto, che impercettibilmente spostano altrove il focus narrativo – e con esso, verosimilmente, l'attenzione di noi lettori. Curioso, per esempio, il ricorrere di un ben preciso pattern narrativo (o descrittivo, meglio). Puntualmente – è stato fatto notare –, ogniqualvolta compie uno spostamento nei territori di pertinenza nazista, Aue s'abbandona a lunghe esplorazioni, che sul piano del racconto si traducono in lunghi frammenti descrittivi: «Aue arrive dans une ville lors d'une bataille ou après la fin d'une bataille, il s'acquitte de certains devoirs professionnels, puis il essaie de s'éloigner physiquement ou spirituellement non seulement d'une ville souvent dévastée (en cherchant ses parties intactes, non touchées par la guerre), mais aussi de lui-même, ou au moins du rôle qu'il joue dans cette dévastation» (Davies, 176).

Ma non meno interessante, dal nostro punto di vista, è lo spazio dedicato al resoconto degli impedimenti burocratici cui i militari nazisti sono costretti – l'incessante spola, per esempio, tra gli uffici dei gerarchi nazisti, per districarsi tra i quali un lettore non specialista è costretto a ricorrere al glossario posto a fine volume –, le dissertazioni teoriche intorno a nazismo e comunismo, le riflessioni "intertestuali" intorno alle origini storiche della Shoah. Per dirne una, nelle prime pagine della seconda parte – siamo intorno al febbraio del 1943 – Aue è invitato a prendere il tè dal dottor Mandelbrod, sorta di eminenza grigia dietro la sua avventura; il quale Mandelbrod, prima di proporgli di occuparsi in prima persona dell'*Endlösung*, si premura di fornire al suo interlocutore una specie di bibliografia minima intorno al sionismo: per poi chiedergli di prendere dalla sua biblioteca uno dei volumi in questione e di leggerne a voce alta lunghi stralci.⁴⁹

Ma significativo, da questo punto di vista, è soprattutto il modo in cui si conclude la prima parte dell'avventura di Aue – la sua «*commedia*» (312) – sul fronte orientale. Dopo che centinaia di ebrei sono stati uccisi, un numero non trascurabile di pagine (dodici, nell'edizione originale) è incentrato sulla discussione tra alcuni membri delle SS e della Wehrmacht intorno alla presunta origine ebraica di una popolazione delle montagne caucasiche (i cosiddetti *Bergjuden*), quindi sulla legittimità o meno di procedere al suo sterminio. Macro-sequenza che fa perno su un'erudita dissertazione storiografica di Aue, fatta precedere da una lunga tirata – le pagine, stavolta, sono quindici – del Leutenant Doktor Voss, un etnolinguista arruolato nelle fila dell'esercito che il suo collega intrattiene, si fa per dire, con un'approfondita disamina circa la natura delle lingue indogermaniche, tra l'altro puntualizzando come «“En abkhaze, la notation des aspirées et des éjectives est horriblement inconsistante”» (204), circostanza che «“Linguistiquement donne des situations absurdes, comme le III qui en kabarde représente le *ch* et en adyché le *tch*, alors qu'il

⁴⁹ «Je me levai de nouveau et allai aux étagères: plusieurs livres de Disraeli y côtoyaient ceux de Gobineau, Vacher de Lapouge, Drumont, Chamberlain, Herzl, et d'autres encore. "Lequel, Herr Doktor? Il y en a plusieurs". – "N'importe, n'importe. Ils disent tous la même chose. Prends *Coningsby*, tiens. Tu lis l'anglais, n'est-ce pas? Page 203. Commence avec *But Sidonia and his brethren*... Lis à haute voix". Je trouvais le passage et lus: "Mais Sidonia et ses frères pouvaient se réclamer d'une distinction que le Saxon et le Grec, et le reste des nations caucasiennes, avaient abandonnée, L'Hébreu est une race sans mélanges... Une race sans mélanges, d'une organisation de première classe, est l'aristocratie de la Nature". – "Très bien! Page 231, maintenant. The fact is, you cannot destroy... Il parle des Juifs, bien sûr". – "Oui. Le fait est qu'on ne peut détruire une pure race d'organisation caucasienne. C'est un fait physiologique; une simple loi de la nature, qui a mis en échec les rois égyptiens et assyriens, les empereurs romains, et les inquisiteurs chrétiens. Aucune loi pénale, aucune torture physique, ne peut faire qu'une race supérieure soit absorbée par une inférieure, ou détruite par elle. Les races persécutées disparaissent; la pure race persécutée demeure» (421; i corsivi sono nell'originale).

s'agit de la même langue; en adyghé, le *cb* s'écrit ЦБ et en kabarde le *tc* s'écrit ТБ» (ibid.). Osservazioni cui del resto segue una chiusa affatto impegnativa – in buona sostanza, una dotta riflessione intorno all'origine "politica" delle lingue –, ma che allontana il lettore dalla trama principale, e insieme espone il narratore ad almeno un rischio. E cioè che l'aspetto saggistico faccia premio su quello più propriamente narrativo; che la mole di informazioni tra le pagine rimuginata, i dati in esse accumulati, non siano lì in funzione della storia del protagonista.⁵⁰ Aue, di fatto, sembra agire come uno storico, come un erudito che deve spiegare, o meglio *intrattenersi spiegando*, anche il più minimo dettaglio. E che nel farlo – lo ha notato Wu Ming 1 recensendo il romanzo – sembra rivolgersi direttamente alla corporazione degli storici. Non per caso, è Aue stesso a presentarsi, in apertura di romanzo, in queste vesti, ricordando di avere «acheté et lu une quantité considérable de livres sur le sujet, afin de se rafraîchir la mémoire» (12) e «tracé des tables d'organisation, établi des chronologies détaillés» (ibid.); mentre nelle pagine successive "tara" il suo racconto prestando fede alle date riportate dai libri: «Cette réunion peu concluante s'est sans doute tenue le 27 juin, car le lendemain on nous convoqua à un discours de l'Obergruppenführer Jeckeln et mes livres affirment que ce discours eut lieu le 28» (36). Nulla è lasciato all'immaginazione, ogni dettaglio verificato a partire da fonti certe: al punto che verso la fine di «Menuet (en rondeaux)», la quarta sezione del romanzo, Aue è costretto a interrompere la ricostruzione di quanto sta avvenendo in guerra e a prendere direttamente la parola per interrogarsi circa la sua stessa *performance*, quasi consapevole di un "eccesso" di *storytelling*:

mais à quoi bon narrer jour par jour tous ces détails? Cela m'épuise, et puis cela m'ennuie, et vous aussi sans doute. Combien de pages ai-je déjà alignées sur ces péripéties bureaucratiques sans intérêt? Continuer comme cela, non, je ne le peux plus: la plume m'en tombe des doigts, le stylo plutôt [...]. Des histoires, je veux bien en raconter: mais alors, en piochant un peu au hasard de mes souvenirs et de mes notes; je vous l'ai dit, je fatigue, il faut commencer à en finir. Et puis si je devais encore raconter le reste de l'année 1944 dans le détail, un peu comme je l'ai fait jusqu'ici, je n'en finirais jamais (715, 719).

In altre parole, la sensazione è che lungo il romanzo si produca un'alterazione negli equilibri del racconto, una sorta di sbilanciamento comunicativo, tale per cui la voce del narratore sembra svincolarsi dal soggetto che la enuncia.

Di qualcosa del genere aveva già parlato James Phelan,⁵¹ mentre più di recente vi è ritornato Henrik Skov Nielsen, discutendo di una *impersonal voice of narrative*: di una voce che si "incarna" sì in una prima persona, ma che dai vincoli cui quest'ultima è o dovrebbe essere sottoposta può prescindere del tutto. Si tratta di una proposta impegnativa, non

⁵⁰ E in effetti è significativo che mentre l'Aue *narrans* dà conto in maniera oltremodo dettagliata delle parole di Voss l'Aue *agens* venga presentato nell'atto di prendere appunti: «Voss continuait; je notais aussi vite que possible» (205). Un'allegoria piuttosto significativa della condizione del narratore-protagonista delle *Bienveillantes* e insieme di noi lettori...

⁵¹ Cfr. *Redundant Telling* ma anche *Living to Tell about It*, dov'è spiegato che «communication in character narration occurs along at least two tracks – the narrator-narratee track, and the narrator-authorial audience track. Along the narrator-narratee track, the narrator acts as a reporter, interpreter and evaluator of the narrated for the narratee, and those actions are constrained by the narrative situation (a character narrator, for example, cannot enter the consciousness of another character); let us call these actions "narrator functions." Along the narrator-authorial audience track, the narrator unwittingly reports information of all kinds to the authorial audience (the narrator does not know that an authorial audience exists); let us call this reporting "disclosure functions"» (12).

certo priva di ambiguità – su alcune delle quali dovrò dire qualcosa più avanti –, ma che ha il merito di indirizzare la nostra attenzione verso un dato difficile da negare: nel corso delle *Bienveillantes* la voce di Aue spesso sembra funzionare indipendentemente dal personaggio alla quale, a rigore, dovrebbe appartenere.

Beninteso, un simile modo di procedere non è, di per sé, così oltraggioso; non così oltraggioso, meglio, come la ricostruzione qui condotta lascia supporre. Nulla vieta infatti che un narratore omodiegetico calibri come più ritiene opportuno il proprio racconto, riservandosi dunque la possibilità di mettersi in disparte rispetto al "core" degli eventi. E non perciò questo narratore agirebbe in modo anomalo. Ciò che stupisce, semmai, è il fatto che questa sorta di estremo distacco si riverberi anche sul resto del racconto, coinvolgendo fra l'altro anche la sua (del narratore) vicenda personale. Vicenda alquanto problematica, se è vero che, nevrosi d'ogni genere a parte, sin dappprincipio Aue si professa apertamente omosessuale – è con «le cul encore plein de sperme» (75) che fa il suo ingresso nel *Sicherheitsdienst* o SD (il servizio di sicurezza delle SS)⁵² –, e poi ammette di essere da sempre innamorato della sorella gemella, Una, della quale sin dall'adolescenza diventa amante. Un intrico di pulsioni e desideri a stento repressi che emerge mentre Aue racconta, ma sul quale rifiuta di diffondersi, e anzi racconta (quando ne racconta) in modo confuso, al limite dell'incoerenza. Sono per davvero accaduti gli episodi in cui descrive – in un modo che definire osé sarebbe riduttivo – il suo rapporto incestuoso con la sorella? Difficile dirlo – anche perché restano avvolti in un intrico di fantasie oniriche, falsi ricordi e lapsus. Allo stesso modo, la vera natura del suo mentore demoniaco, Thomas Hauser, o il perché di certe allucinanti visioni – Hitler, per esempio, che durante il discorso berlinese del 21 marzo 1943 gli appare agghindato con «le grand châle rayé bleu et blanc des rabbins» (431) – rimane ambigua. In parte, senz'altro, c'entrerà il fatto che l'esperienza bellica ha minato non solo nel corpo ma anche nello spirito l'Aue soldato, impedendogli di essere per davvero lucido rispetto a quanto gli accadeva intorno.⁵³ Ma a eventi conclusi, mentre cioè sta raccontando, sarebbe normale (o verosimile il lettore si attenda) che Aue racconti ciò che per davvero è successo; che alla chiarezza con la quale ci mette a parte dei luoghi che ha visitato, delle peripezie burocratiche di cui è stato testimone e dei dialoghi cui ha preso parte corrispondesse un'analoga chiarezza circa il proprio vissuto personale. Ciò che invece non avviene.

Anomalia tanto più vistosa, quest'ultima, se letta alla luce dell'evento – per certi versi, in realtà, un *non evento* – su cui fa perno l'intero romanzo. Nelle ultime pagine di «Sara-bande», la sua terza parte, Aue, in congedo temporaneo, fa visita ai suoi genitori nella loro casa di Antibes. Qui i giorni si susseguono nella banalità, tra passeggiate, cene e ricordi – ovviamente incestuosi – d'infanzia: senonché una mattina, svegliandosi, trova en-

⁵² Problematica, dico, alla luce del fatto che dopo essere stato sorpreso al termine di un rapporto sessuale particolarmente focoso con un «giovannotto [*un jeune homme* (68)]» nei pressi del Tiergarten di Berlino viene condotto al *Polizeiviertel*, dove gli viene prospettata una denuncia per atti osceni in luogo pubblico, quindi la carcerazione preventiva, se non addirittura – a fronte del paragrafo 175 del codice penale tedesco – la pena di morte. E si ricordi inoltre che è con estremo candore che nell'incipit del romanzo confessa – molti anni dopo che i fatti si sono conclusi e dopo essere diventato padre di famiglia e dirigente di una fabbrica di merletti («cette ravissante et harmonieuse création de l'homme» (18)) – di "consolarsi" saltuariamente («mais ce n'est plus, quasiment, que par souci d'hygiène» (19)) con giovani uomini.

⁵³ Lui stesso, del resto, anticipa qualcosa del genere quando nel prologo dichiara che «vers la fin, j'ai sans doute forcé la limite, mais là je n'étais plus tout à fait moi-même, je vacillais et d'ailleurs autour de moi le monde entier basculait, je ne fus pas le seul à perdre la tête, reconnaissez-le» (12-3).

trambi i genitori morti: il patrigno con la tesa squarciata da un'ascia che giace insanguinata al suo fianco, la madre con «des yeux exorbités et des marques rouges sur son cou décharné» (489). «Seigneur – rimugina il narratore – on l'a étranglée, on a étranglé ma mère» (ibid.). Ma cosa di preciso sia accaduto non è dato sapere. Anche perché Aue deve rientrare nei ranghi, e sale perciò sul primo treno per Berlino: dove molto brevemente s'interroga sull'accaduto per poi dimenticarsene del tutto, limitandosi semmai a constatare la sua assoluta mancanza di reazioni, una «étrange apathie [que] s'étendait à tous les autres aspects de sa vie» (509). Solo più tardi, peraltro in modo indiretto – attraverso le indagini svolte da due investigatori ridicolmente macchiettistici, simili a «une paire de flics de films américains» (675) –, verremo a sapere che è stato proprio lui a compiere il duplice assassinio.⁵⁴ E tuttavia, anche messo di fronte al fatto compiuto, non si pronuncerà in merito. Nemmeno a posteriori, mentre scrive, si pentirà, né tantomeno offrirà una giustificazione del gesto. In modo del tutto neutrale, Aue si limita a raccontare cosa in quella circostanza (non) ha fatto: non interrompe il suo racconto per metterci a parte della sua vita interiore. Con il risultato – duplice – di lasciare la sua storia personale avvolta nel dubbio, e di costringere il lettore in una situazione lievemente paradossale: posto a contatto con un narratore talvolta in grado di rievocare fin nel minimo dettaglio conversazioni che si sono svolte molti anni addietro, e che si fa carico di una mole stordente di dati, talaltra invece evasivo, spinto a passare oltre rispetto a informazioni cruciali circa la sua vita privata. Un narratore, in definitiva, che sale in cattedra e si comporta come un vero e proprio storico, osservando in modo distaccato, passivo, quasi fosse uno spettatore, la storia della sua vita.

Ora, come ha scritto Genette, nel romanzo d'apprendistato «l'apprendistato consiste essenzialmente nel guardare e nell'ascoltare, oltre che nel curarsi i lividi» (*Nuovo discorso del racconto* 88). Nondimeno, e posto che il romanzo di Littell possa essere classificato come *Bildungsroman*, questo guardare sembra assumere le sfumature di una patologia; una patologia dell'io – di un io scisso. È lo stesso Aue a suggerirlo, quando afferma: «Je m'observais en permanence: c'était comme si une caméra se trouvait fixée au-dessus de moi, et j'étais à la fois cette caméra, l'homme qu'elle filmait, et l'homme qui ensuite étudiait le film» (106). È da qui, a ben guardare, da questa paradossale distanza, che originano i dubbi circa l'attendibilità di Max Aue, il suo ruolo di «reliable witness».⁵⁵ Ed è di qui che sorge l'interrogativo circa la tenuta, nel corso del romanzo, del regime della prima persona. Di fatto, leggendo *Les Bienveillantes* assistiamo al progressivo divorzio di io narrante e io narrato. Il primo non fornisce alcun tipo di ragguaglio circa il secondo, e piuttosto si dedica a svolgere le classiche funzioni del reporter, anzi dello storico: di colui che, al pari dello stanzeliano narratore autoriale, nella storia non è coinvolto, e giudica

⁵⁴ E che quasi certamente i due bambini (Tristan e Orlando, «deux petits jumeaux identiques» (477)) che vivono in casa dei genitori e che gli vengono presentati come «Les enfants d'une amie» (ibid.) sono in realtà figli suoi e di Una.

⁵⁵ Cfr. Suleiman, 17: «But if Aue himself never recalls his act how can we grant him – even fictively – the ability to recall and reliably report on the events in Kiev, Stalingrad, and other cities? Does his private memory hole undermine the project of historical witnessing that is the novel's major achievement?». Sull'attendibilità di Aue, ovvero sulla possibilità che il lettore riesca a costituire una sua immagine coerente in quanto personaggio ma soprattutto come *consciousness*, cfr. anche Iversen, per il quale alcuni passaggi del romanzo «(and the book as a whole) obstruct a one-to-one conversion of its consciousness-like elements into something restlessly similar to a real human. And following from that: If we choose to insist on this conversion or re-cognizing we will lose out on aspects of the singularity of this work» (154).

tutto con estremo distacco, come se stesse guardando un film – il film della sua stessa vita. Sarà forse questo intrico di contraddizioni che Littell stesso ha inteso riassumere ammettendo, nel corso di un dialogo con Pierre Nora intorno alla genesi del romanzo, che «In realtà, avevo capito da tempo che per me l'“io” funzionava come un “egli” e che avevo paura di usare l'“io” perché l'“egli” era quasi più un “io” dell'“io”. L'“io” mi permetteva una maggiore presa di distanza» (Nora e Littell, 13)? Dovremo tornarci a breve. Non prima, però, di aver tentato un ultimo – necessario – affondo teorico.

Bibliografia

- Badir, Yasmine. “‘He’ Who Knows Better Than ‘I’: Reactivating Unreliable Narration in Philip Roth’s *Human Stain* and Jean Echenoz’ *Nous trois*.” *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Eds. Elke D’hoker and Gunther Martens. Berlin: de Gruyter, 2008. 259-80. Stampa.
- Ballerio, Stefano. *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*. Milano: Franco Angeli, 2013. Stampa.
- Bennett, Alice. *Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction*. New York: Palgrave, 2012. Stampa.
- Benveniste, Émile. “Le relazioni di tempo nel verbo francese” [1959]. *Problemi di linguistica generale* [1966]. Trad. Maria Vittoria Giuliani. Milano: il Saggiatore, 1971. 283-300. Stampa.
- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999. Stampa.
- . *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004. Stampa.
- Booth, Wayne C. *Retorica della narrativa* [1961]. Trad. Eleonora Zarotti, Alda Poli. Firenze: La Nuova Italia, 1996. Stampa.
- Carrère, Emmanuel. *D'autres vies que la mienne*. Paris: P.O.L. Éditeur, 2009. Stampa.
- . *Limonov*, Paris: P.O.L. Éditeur, 2011. Stampa.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978. Stampa.
- . “‘I Doze and Wake’: The Deviance of Simultaneous Narration” [1993]. *The Distinction of Fiction*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1999. 96-108. Stampa.
- Davies, J. Marina. “La Shoah en flânant?” *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*. Ed. Murielle Lucie Clément. Cambridge: Open Book Publishers, 2010. 171-84. Stampa.
- Díaz, Junot. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. New York: Riverhead Books, 2007. Stampa.
- Doležel, Lubomir. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1998. Stampa.
- Eggers, Dave. *You Shall Know Our Velocity*. San Francisco: McSweeney’s, 2002. Stampa.

- Eugenides, Jeffrey. *Middlesex*. 2002. London: Bloomsbury, 2011.
- Fludernik, Monika. "Chronology, Time, Tense and Experientiality in Narrative." *Language and Literature* 12.2 (2003): 117-34. Stampa.
- Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto* [1972]. Trad. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1976. Stampa.
- . *Nuovo discorso del racconto* [1983]. Trad. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1987. Stampa.
- Gibbons, James. "Jeffrey Eugenides: The Art of Fiction No. 215." *the Paris Review* 199 (2011). Web. 8 ottobre 2013. <<http://www.theparisreview.org/interviews/6117/the-art-of-fiction-no-215-jeffrey-eugenides>>.
- Giovannetti, Paolo. "...'and you could hear the whole village chattering': *I Malavoglia* as a figurized novel." *Enthymema* 9 (2013): 163-200. Web. 12 giugno 2014. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/3599/3763>>.
- Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires* [1957]. Trad. Pierre Cadot. Préface Gérard Genette. Paris: Éditions du Seuil, 1986. Stampa.
- Heinze, Ruediger. "Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction." *Narrative* 16.3 (October 2008): 279-97. Stampa.
- Herman, David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002. Stampa.
- Iversen, Stefan. "Broken or Unnatural? On the Distinction of Fiction in Non-conventional First Person Narration." *The Travelling Concepts of Narrative*. Eds. Matti Hyvärinen, Mari Hatavara, Lars-Christer Hydén. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 2013. 141-62. Stampa.
- Jahn, Manfred. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. Version 1.8. Web. 7 ottobre 2013. <<http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>>.
- Littell, Jonathan. *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard, 2006. Stampa.
- Moody, Rick. *The Ice Storm*. New York: Little, Brown and Company, 1994. Stampa.
- . "The Grid." *The Ring of Brightest Angels around Heaven: A Novel and Stories*. New York: Little, Brown and Company, 1995. 29-37. Stampa.
- Nielsen, Henrik Skov, "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction." *Narrative*. 12.2 (May 2004): 133-50. Stampa.
- Nora, Pierre e Jonathan Littell. *Conversazione sulla storia e il romanzo* [2007]. Trad. Camilla Testi. Torino: Einaudi, 2007. Stampa.
- Phelan, James. "Redundant Telling, Preserving the Mimetic, and the Functions of Character Narration." *Narrative* 9.2 (2001): 210-6. Stampa.
- . *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. New York: Cornell University Press, 2005. Stampa.
- Roth, Philip. *American Pastoral*. New York: Random House, 1997. Stampa.
- . *The Human Stain*. London: Jonathan Cape, 2000. Stampa.
- Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. New York: Knopf, 1980. Stampa.

- Ryan, David. "Rick Moody: The Art of Fiction No. 166." *the Paris Review* 166 (2001). Web. 12 giugno 2014. <<http://www.theparisreview.org/interviews/509/the-art-of-fiction-no-166-rick-moody>>.
- Siti, Walter. *Troppi paradisi*. Torino: Einaudi, 2006. Stampa.
- . *Il contagio*. Milano: Mondadori, 2008. Stampa.
- . *Resistere non serve a niente*. Milano: Rizzoli, 2012. Stampa.
- Stanzel, Franz Karl. *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses* [1955]. Trad. James P. Pusack. Bloomington-London: Indiana University Press, 1971. Stampa.
- . *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979. Stampa.
- . *A Theory of Narrative* [1979]. Trad. Charlotte Goedsche. Preface Paul Hernadi. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Stampa.
- Suleiman, Susan Rubin. "When the Perpetrator Becomes a Reliable Witness of the Holocaust: On Jonathan Littell's *Les Bienveillantes*." *New German Critique* 36.1 (2009). Stampa.
- Thackeray, William. *Vanity Fair*. 1848. Ed. J. I. M. Stewart. London: Penguin, 1968. Stampa.
- Toker, Leona. "Self-Conscious Paralepsis in Vladimir Nabokov's *Pnin* and 'Recruiting.'" *Poetics Today*. 7.3 (1986): 459-69. Stampa.
- Wallace, David Foster. "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction." *Review of Contemporary Fiction*. 13.2 (1993): 151-94. Stampa.
- . "Good Old Neon." *Oblivion*. New York: Little, Brown and Company, 2004. Stampa.
- Wood, James. *How Fiction Works*. London: Jonathan Cape, 2008. Stampa.
- Wu Ming 1, "Nessuno è immune dal diventare nazista." *L'Unità*. 30 settembre 2007. Web. 25 luglio 2012. <<http://www.carmillaonline.com/archives/2007/10/0023-96.html>>.