

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

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

Filippo Pennacchio

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM, Milano

Abstract

Il presente saggio costituisce la seconda e ultima parte di uno studio incentrato su alcune alterazioni del racconto in prima persona nella narrativa contemporanea. In particolare, l'attenzione è rivolta alla fusione di modalità tipiche del racconto omodiegetico con altre più tipiche della narrazione in terza persona, ovvero, seguendo la lezione di Franz Karl Stanzel, della narrazione *autoriale*. Ripartendo dalle analisi svolte nella prima parte dello studio (pubblicata sul numero X di *Enthymema*), nei paragrafi 3.1, 3.2 e 3.3 si proporrà una ricostruzione del dibattito teorico più recente intorno all'argomento, enfatizzando in particolare la contrapposizione tra un orientamento "innaturale" e uno viceversa "naturale". Nei paragrafi 4.1 e 4.2 verrà invece avanzata un'ipotesi interpretativa all'insegna dell'intermedialità, mentre nell'ultimo paragrafo si ragionerà intorno alle possibili motivazioni dietro l'attuale diffusione di questo modo di raccontare.

Parole chiave

Paralepsis, First-Person Narration, Unnatural Narratology, Blending, Voice-over

Contatti

filippo.pennacchio@gmail.com

3.1. Ricapitolando, i tre testi presi in esame nella prima parte del saggio¹ (*Middlesex*, di Jeffrey Eugenides; *Resistere non serve a niente*, di Walter Siti; *Les Bienveillantes*, di Jonathan Littell) sceneggiano altrettanti narratori omodiegetici i quali agiscono in modo anomalo, non conforme al regime "classico" della prima persona. In *Middlesex* è un "io" onnisciente, che non solo conosce e ha accesso a più informazioni di tutti gli altri personaggi, ma è anche in grado di raccontare la storia – di focalizzarla – dal loro punto di vista, se del caso dando conto dei rispettivi contenuti mentali. In *Resistere non serve a niente*, un narratore collocato alla periferia degli eventi attua un consapevole processo di autorializzazione, che gli consente di penetrare con estrema sicurezza l'altrui vita interiore e di esibire un sapere tutto fuorché marginale rispetto ai contenuti della storia. Nelle *Bienveillantes*, poi, Max Aue si deforma mentre ripercorre la storia della sua vita: da una parte racconta in modo distaccato ciò che ha vissuto in gioventù, limitandosi – per così dire – a esporre il proprio *experiencing self* e in questo modo fornendo di se stesso un'immagine non del tutto attendibile, dall'altra valorizza massimamente il proprio *narrating self*, agendo come un ve-

¹ La numerazione dei paragrafi del presente saggio riparte da dove si era interrotta nella prima parte (cfr. Pennacchio, anche per i riferimenti a paragrafi precedenti al 3.1).

ro e proprio saggista, il cui compito è anzitutto quello di raccontare in modo autorevole una parte importante di storia del Novecento.

Appunto. Questi testi (i loro narratori) per un verso o per l'altro eccedono i confini della situazione narrativa in prima persona, ne alterano gli equilibri alla base. E così facendo problematizzano il patto narrativo stretto con il lettore. La domanda è dunque duplice. Come inquadrare da un punto di vista teorico tali narratori? E come vi si rapporta il lettore?

Ora, come si è visto, le riflessioni dei narratologi di prima generazione sono in questo senso di scarso aiuto. In primo luogo, perché malgrado elaborino categorie entro cui ricomprendere le alterazioni ai modi di raccontare più diffusi e in qualche modo addirittura le "istituzionalizzino"² non si confrontano fino in fondo con lo specifico dei problemi in questione (di fatto, sia per Genette che per Stanzel si tratta sempre e comunque di eccezioni – appunto di alterazioni – ai modi più tradizionali di raccontare). In secondo luogo, perché la natura dei testi con i quali questi narratologi si confrontano è sensibilmente diversa da quella dei testi qui discussi. Se lì – in *Moby-Dick* e in parte anche nella *Recherche* – era legittimo discutere di infrazioni, cioè di passaggi circostanziati in cui si realizza uno scarto dalla norma (e poco importa, ora, che si tratti di una norma "focale" o "vocale"), qui, invece, tali infrazioni si estendono alla totalità del racconto, diventando – paradossalmente – la norma all'insegna della quale questo racconto è condotto.³ Proprio per questo motivo, i concetti di *parallessi* (cfr. § 2.1) o di *autorializzazione del narratore periferico* (cfr. § 2.2) faticano a restituire la complessità di simili modi da raccontare.

È a fronte di questa sorta d'impasse, oltre che della diffusione di testi che problematizzano il concetto di racconto omodiegetico (cfr. § 0), che in anni recenti, nell'ambito della narratologia "postclassica", sono state formulate alcune proposte volte a indagare la questione (l'insieme di questioni) in modo più organico.

Tali proposte, in buona sostanza, sono riconducibili a tre diversi approcci, il primo dei quali è quello cosiddetto *innaturale*. Con questo aggettivo si è soliti indicare il lavoro di quegli studiosi il cui scopo è indagare tutti gli aspetti che in un contesto narrativo non sono riconducibili al nostro modo "naturale" di fare esperienza del mondo, né obbediscono alle norme alla base dei racconti orali, cioè dei racconti prodotti "naturalmente", in modo spontaneo.⁴ Detto questo, il perché dell'interesse per i fenomeni in questione è piuttosto ovvio. Innaturali sarebbero infatti quei narratori che pur dotati di un corpo e

² Nella tabella a doppia entrata che combinando *voce* e *modo* riassume i possibili narrativi (cfr. *Nuovo discorso* 104) Genette assegna una casella al narratore omodiegetico che adotta una focalizzazione zero; questa casella Genette "riempie" con *Moby-Dick*. Dal canto suo, Stanzel (*Theory*; cfr. § 1) ipotizza che in determinate posizioni del suo cerchio tipologico possano collocarsi testi i cui narratori presentano caratteristiche tipiche tanto di una situazione narrativa autoriale quanto di una situazione narrativa in prima persona.

³ Peraltro, sarebbe forse utile – anche al di là degli scopi del presente intervento – interrogarsi sulla scelta di elevare a esempi paradigmatici testi per loro natura (e per genesi, per strutturazione interna) restii a essere inquadrati entro i tradizionali parametri narratologici.

⁴ Con l'aggettivo "naturale" ci si riferisce qui alla teoria elaborata da Monika Fludernik (*Towards*, in particolare le pp. 13-19 e 31-35). Per quanto riguarda la narratologia innaturale, il dibattito è a tutt'oggi piuttosto fervido, e sono molti i volumi e i saggi che ne danno testimonianza. Fondamentale (anche per misurare la differenza, alle volte sensibile, fra le posizioni interne al gruppo) rimane Alber and Heinze. Per gli ultimi aggiornamenti in proposito, cfr. invece Alber et al., *Poetics* e Richardson. Una breve ma significativa sintesi dell'approccio innaturale (con un breve affondo sui narratori in prima persona "atipici") si trova invece in Alber et al., "Unnatural Voices" (l'affondo alle pp. 351-67).

parte del mondo della storia evocato dal racconto manifestano facoltà onniscienti, in particolare osservando nelle menti degli altri personaggi. Comportamento – quest'ultimo – con ogni evidenza contrario al nostro modo di fare esperienza del mondo, e in quanto tale, appunto, non spiegabile facendo ricorso a categorie e a schemi cognitivi modellati a partire dal nostro agire quotidiano.

Muovendo da questo presupposto, Ruediger Heinze (se ne accennava in § 2.1) ha tentato di classificare i vari tipi di narratori parallettici, concentrandosi in particolare sull'aspetto epistemologico della questione. Ovvero, come recita il titolo del suo intervento, sulle «violations of mimetic epistemology». A opinione dello studioso tedesco, i narratori in grado di leggere l'altrui mente o di riferire contenuti di cui in alcun modo possono essere a conoscenza metterebbero in discussione il patto mimetico in base al quale, in quanto lettori, siamo soliti rapportarci ai testi di finzione. Se cioè ipotizziamo che il mondo rappresentato all'interno di romanzi e racconti obbedisca alle stesse leggi del nostro mondo di lettori, e che dunque i personaggi che ne fanno parte siano entità modellate a nostra immagine e somiglianza oltre che sottoposte ai nostri stessi vincoli, allora i testi in questione ci pongono di fronte a un problema interpretativo di non agevolissima risoluzione. In effetti, sarebbe per noi difficile giustificare il fatto che in *Middlesex* – poniamo – Cal Stephanides si riveli in grado di penetrare nella mente di altri personaggi, o che agisca prescindendo dai propri limiti esperienziali. Nulla, a ben vedere, certifica che egli è inserito in uno *storyworld* innaturale, dove vigono condizioni alternative a quelle di cui quotidianamente facciamo esperienza, o che il romanzo appartiene a un genere altro da quello realistico – condizioni, queste, che legittimerebbero situazioni, azioni, personaggi anti-realistici da un lato, e la loro pacifica accettazione da parte del lettore dall'altro. Del resto, giustamente Heinze puntualizza che «once we separate humanness from the narrator, paralepsis becomes unproblematic» (283); e più precisamente:

As a purely text-immanent phenomenon, paralepsis cannot be adequately explained. One could merely ascertain that a narrator possesses abilities that the other figures do not possess or are at least not shown to possess. Beyond this, little can be said without an external framework. Without knowledge of some basic cognitive and phenomenological aspects of the actual world (for example our inability to mind-read), a statement such as “she never told anyone about this” or “I step onto the street not noticing the car on the other side of the road” by a first-person narrator would not qualitatively differ from the same narrator exclaiming, “It is raining,” because we would have no framework against which to judge the difference. (283)⁵

A ogni modo, stando all'analisi di Heinze, fra le varie tipologie di narratori parallettici intercorrono differenze sostanziali.⁶ Se infatti *Middlesex*, in virtù del fatto di presentare un

⁵ Partendo da premesse opposte – rifiutando, di fatto, l'idea di un rapporto diretto tra esperienza reale e mondo della finzione – Burkhard Niederhoff indirettamente rifiuta il discorso di Heinze: «Since most of us are willing to abandon such assumptions [le convinzioni dettate dal buon senso e all'insegna del realismo] when it comes to narrative content – scrive Niederhoff –, it is hard to see why we should be less broad-minded about narrative discourse. If we are willing to be entertained by invisibility cloaks, we should not demur at first-person narrators who are omniscient» (Paragraph 24).

⁶ Egli arriva a indicarne cinque, “graduate” in base al presunto turbamento che provocherebbero rispetto al patto mimetico. Nello specifico, oltre a quella che viene definita – si vedano le prossime righe – «Humorous paralepsis», Heinze parla (cfr. 285-6) di «Illusory paralepsis» (che, «as the name suggests, is only pretense. In this kind of narrative, paralepsis seems to be present but delayed disclosure reveals that there are natural, realistic sources of the character narrator's unusual knowledge»), di «Mnemonic

narratore che talvolta (cfr. § 2.1) riflette sull'impossibilità del proprio racconto (o meglio, sulla sua necessaria parzialità), esemplificherebbe un tipo di parallessi *humorous* – ciò che al limite porterebbe a "scartarlo" quale testo pregnante a fini analitici⁷ –, *The Ice Storm*, presentando un narratore che al contrario racconta «in a style that suggests epistemological sincerity» (286), non consentirebbe di ricorrere all'ironia quale chiave interpretativa. Discenderebbe anzi, da un simile discrimine, una distinzione di fondo: parallettici in senso pieno sarebbero soltanto quei testi che «cannot be rationalized within a natural world» (286),⁸ e la cui «parading of a partially non-human cognitive framework is incongruent with the cognitive frames readers usually bring to narratives» (292-3).⁹ Non solo. Proprio in ragione di questo discrimine (posto che la scelta dei testi utilizzati per esemplificarlo sia condivisibile¹⁰) Heinze conclude evidenziando la natura sostanzialmente antirealistica della parallessi: mettendo in scena narratori che oltrepassano le umane possibilità, testi come *The Ice Storm* esibirebbero la loro natura di puri costrutti verbali, e dunque si presterebbero a essere letti «as a satiric comment not only on the alleged panopticism of authorial narratives but also on those critiques of these fictions that read them as panoptic» (292). Conclusione, questa, che se da un lato è in linea con uno dei precetti cardine della narratologia innaturale (in particolare nelle versioni di Nielsen e Richardson), cioè che gli elementi innaturali vanno "preservati" e non per forza naturalizzati, dall'altro sembra discendere da una lettura eccessivamente rigorosa di certi precetti narratologici "classici",¹¹

paralepsis» (laddove si darebbero narratori – Maximilien Aue pare un esempio calzante – «whose memory is so unconvincingly flawless (inhuman) as to allow them a thorough look back on the past»), di «*Global* paralepsis» («situated within a non-natural impossible frame» (è il caso di quei personaggi che raccontano dall'aldilà)) e di «*Local* paralepsis», viceversa «situated within a natural world».

⁷ In effetti, Heinze sostiene che il romanzo di Eugenides «can be discarded because it gets marked as unreliable and thus the violation can be naturalized» (286).

⁸ Questi testi – aggiunge Heinze – proprio per questo motivo non possono essere razionalizzati facendo ricorso a quegli *integrational mechanisms* di cui ha parlato Tamar Yacobi.

⁹ Dunque soltanto i tipi *globale* e *locale* (vedi la nota 6) costituirebbero casi veri e propri di parallessi.

¹⁰ Ho cercato di argomentare in § 2.1 (ma qualcosa dirò anche in § 5) circa il fatto che sia riduttivo intendere *Middlesex* come un romanzo leggibile soltanto in chiave ironica. Allo stesso modo, l'idea che *The Ice Storm* sia un romanzo – stando a Heinze – del tutto realistico e che suggerirebbe una «epistemological sincerity» non suona del tutto convincente. Si leggano per esempio le righe su cui il romanzo si chiude, che sembrano incrinare questa ipotesi: «... And right then there was a sign in the sky. The conversation stopped and there was a sign in the sky and it knotted together everything in that twenty-four hours. Above the parking lot. A flaming figure four. And it wasn't only above the parking lot. They saw it all over the country, over the Unitarian Church of Stamford, over New Canaan High School, over the Port Chester train station and up and down the New Haven line, over emergency vehicles in Greenwich and Norwalk, over the little office where Wesley Myers was trying to write the next day's sermon, for the first Sunday in Advent. In halls devoted to public service, in private mansions and dilapidated apartments. The heavens declared: The flaming figure four. They saw it from the Firebird. They did, and it stayed with them all that fall, that apotheosis. Or that's how I remember it, anyway. Me. Paul. The gab. That's how I remember. And this story really ends right at that spot» (279; i corsivi sono miei). Contesta l'idea di Heinze anche Paul Dawson, per il quale *The Ice Storm* andrebbe semmai rubricato alla voce "parallessi illusoria" (o meglio ancora, come un sotto-tipo di parallessi illusoria, la parallessi cosiddetta – sempre da Heinze – *cloaked*), poiché, a conti fatti, Paul Hood, il narratore in prima persona che dà voce alla storia, è lungamente celato dietro un narratore autoriale, per poi essere «suddenly disclosed as from the beginning having been homo- and intradiegetic» (Dawson, 294).

¹¹ Ed è istruttivo osservare in che modo solo pochi anni prima Dan Shen, narratologa d'impostazione genettiana, concludeva intorno al fenomeno: «where a first-person narrator-focalizer is unconventionally given the godlike power to penetrate into somebody else's consciousness, attention tends to be

e dunque poco aiuta a rispondere alle domande poco sopra poste. Sarà nondimeno necessario tornarci sopra (in particolare in § 5).

Sotto questo punto di vista, più spregiudicata (anche se certo più problematica) è un'altra proposta formulata in ambito innaturale. Si tratta di quanto Henrik Skov Nielsen ha elaborato quattro anni prima che il saggio di Heinze fosse dato alle stampe, e di cui qualcosa si è accennato in § 2.3. In buona sostanza, Nielsen sostiene che nei testi enunciati da narratori in prima persona e nel contempo – semplifico – onniscienti non solo si realizzerebbe una sorta di sdoppiamento, tale per cui l'io narrante agirebbe prescindendo dall'io narrato, ma anche entrerebbe in gioco, o meglio si rivelerebbe, una «voce impersonale»:

This concept designates a voice that neither belongs to the narrating-I nor to the narrated-I. The proposal of an impersonal voice of the narrative emanates from the need to designate precisely the voice that can settle in different characters, and that in first-person narrative can produce narrative elements in which the *Erlebnisfeld* of the *Icherzähler* [knowledge frame of the narrating-I] is abandoned or in which the words cannot be produced by the narrating-I for other reasons. The impersonal voice of the narrative can move from character to character, limiting its range of insight, its vocabulary, and its point of view to that of one particular character in one passage and that of another character in the next. The impersonal voice of the narrative can say what a narrating-I cannot say, produce details that no person could remember, render the thoughts of other characters, speak when the character remains forever silent etc. It speaks, however, in the first person, both when the possibilities of the person referred to by the first-person pronoun are abandoned and when it says what this person can say ("The Impersonal Voice" 139-40).

Una voce, dunque, che non appartiene al narratore, ma che alla maniera di quello Spirito del Racconto (*Der Geist der Erzählung*) di cui parlava Thomas Mann (il riferimento è dello stesso Nielsen) avrebbe facoltà di entrare in personaggi diversi e di parlare per il loro tramite, mantenendo però tutte le marche enunciative proprie della prima persona.

Si tratta, evidentemente, di una considerazione piuttosto impegnativa: così formulando Nielsen non solo si oppone alle tesi a suo tempo perorate (cfr. § 1) da Käte Hamburger circa l'orizzonte epistemologico e linguistico del narratore in prima persona, ma anche – di fatto – propone di rivedere i meccanismi enunciativi alla base del racconto omodiegetico a partire da un numero tutto sommato esiguo di testi – ciò che peraltro porta a interrogarsi sull'effettiva "economia" di tale proposta.¹² Di più – ed è un passaggio decisivo – per Nielsen questa voce non solo si manifesterebbe tanto in *Moby-Dick*, dove per interi passaggi «the perspective of the "narrator" Ishmael [...] is transgressed to

diverted to the fictitious nature of the narrative, and the illusion of verisimilitude is likely to be shattered. In this sense, such cases seem to create, implicitly and perhaps quite unintentionally, a kind of "metanarrative" function» (172). Curioso, e anzi sintomatico di un certo modo d'intendere i meccanismi del racconto, il fatto che a sua volta l'opinione di Shen ricalchi (quasi quarant'anni più tardi) quella di uno fra i primi studiosi a occuparsi delle prime persone romanzesche. Così, nel 1962, scriveva infatti Bertil Romberg circa la reazione del lettore di fronte a passaggi in cui il narratore omodiegetico assume il punto di vista di un altro personaggio: «the reader at once notices the author hiding behind the mask of the narrator, and the first-person fiction is not maintained. If this happens, the reader is jerked violently out of the fiction, and it may be hard for him to submit to it anew» (60).

¹² Nonché, a ben vedere, sui suoi presupposti – sull'idea cioè che i fenomeni devianti dal prototipo (per dirla in termini cognitivisti) debbano a ogni costo essere riassorbiti all'interno della teoria, anche a costo di deformarla se non addirittura di rifondarla.

a striking degree» (138), quanto in un testo dell'antichità latina, *L'asino d'oro*, di Apuleio,¹³ e in *Glamorama*, di Bret Easton Ellis, dove in alcuni passaggi Victor Ward, il protagonista e narratore, si lascia andare ad affermazioni evidentemente contraddittorie da un punto di vista logico;¹⁴ ma anche – questa voce – andrebbe intesa come *autoriale* nel senso più letterale (e dunque non stanzeliano) del termine. La cosa non è detta in modo esplicito nel saggio in questione, ma tornando sull'argomento in altre due occasioni Nielsen ha chiarito come tale voce impersonale coinciderebbe, di fatto, con quella dell'autore. «Since narrators as "agents" do not invent – scriverà infatti sei anni più tardi –, they cannot help to explain passages that are—inside fiction itself—obviously invented and not reported» (*Natural Authors* 298); e dunque, «as soon as it becomes clear that the narrator is not reporting (when, for instance, he cannot know what is being recounted), the need for the author returns» (279).

In un certo senso, quanto appena letto è l'esito di un ragionamento fin troppo semplice: Nielsen sta traendo le logiche conseguenze da uno dei principali assiomi narratologici, vale a dire l'idea per cui a *inventare* i contenuti di una storia è l'autore, mentre il narratore è colui che questi contenuti *riporta*, raccontandoli per mezzo della propria voce. D'altro canto, le parole di Nielsen andrebbero lette alla luce di ragionamenti più sofisticati: per un verso, di quanto ha scritto James Phelan (cfr. § 2.3, nota 51; ma vedi anche *Living*, in particolare l'"Introduction"¹⁵); per l'altro, della critica, su basi pragmatiche, di Richard Walsh all'idea – condivisa, fra gli altri, da Genette e da Stanzel – che narrare consista appunto nel *riportare* un contenuto narrativo, e di conseguenza che la figura di un narratore – in questo senso, nei termini di Stanzel, più propriamente di un *mediatore* – sia indispensabile per qualificare un testo come narrativo. Secondo Walsh, l'idea che «The function of the narrator is to allow the narrative to be read as something known rather than something imagined, something reported as fact rather than something told as fiction» (73) pone alcuni sostanziali problemi, nella misura in cui, per esempio, entra in contraddizione con certi aspetti tradizionalmente ritenuti appannaggio proprio del narratore. Per esempio, la facoltà di osservare nella mente dei personaggi – facoltà "immaginativa" per definizione, e che proprio per questo motivo entra in contraddizione con l'idea di un narratore che conosce, e quindi riporta, i contenuti narrativi. «The only way to account for such knowledge of characters' minds in terms of the narrator model – osserva quindi

¹³ Nel cui quinto e sesto libro – come spiega Nielsen – una vecchia donna racconta la storia di Cupido e Psiche (si tratta di un racconto nel racconto); dopodiché, a storia conclusa, l'asino-narratore primario puntualizza che «Tali favole raccontava alla giovane prigioniera la vecchia stravagante e avvinazzata. Ma io, che assistevo là vicino, ero dispiaciuto, perbacco, di non avere né la tavoletta né lo stilo, per prender nota d'una favola così bella» (Apuleio, 371). In altre parole, chi parla certifica di non avere memoria di quella storia – essendo troppo complessa e non avendo avuto modo di trascriverla al momento della sua enunciazione. Eppure, quella storia noi abbiamo appena letto.

¹⁴ Come la seguente (presa a esempio peraltro anche da Heinze): «I walk into the frame, not noticing the black limousine parked across the street» (Ellis, 168).

¹⁵ Dove si sottolinea che i casi in cui un personaggio-narratore rivela informazioni che gli sono precluse si verificherebbe una sorta di sdoppiamento nella comunicazione narrativa: «the narrator tells her story to a narratee for her purposes, while the author communicates to her audience for her own purposes both that story and the narrator's telling of it» (18). Più precisamente, in casi del genere secondo Phelan sarebbe l'autore implicito che per il tramite del narratore parla nel testo, o meglio *attraverso* il testo, rivolgendosi al lettore. Cfr. anche pp. 197-204, dove è proposta una breve riflessione intorno alla cosiddetta *observer narration*, ovvero, nei termini di Phelan, «the implied author's use of a character narrator other than the protagonist to tell the tale». Importanti considerazioni in questo senso, anche se in riferimento al solo *The Great Gatsby*, erano state formulate nel quinto capitolo di Phelan, *Narrative*.

Walsh – is to take quite literally the figurative concept of “omniscient” narration: in order to know rather than imagine, the (evidently superhuman) agent of narration must indeed have such power, or some lesser or intermittent version of it» (73). Per poi concludere che «“Omniscience,” [...] is not a faculty possessed by a certain class of narrators but, precisely, a quality of authorial imagination» (73). In altre parole, e più in generale, i passaggi interni a romanzi e racconti incompatibili con l’idea di un narratore che esegue un *report* dovrebbero essere intesi come il frutto dell’invenzione (dell’immaginazione) di chi quei romanzi e racconti ha scritto: come se a raccontarli fosse l’autore. Più in generale, per Walsh, nei testi scritti alla terza persona a narrare sarebbe sempre quest’ultimo – l’autore – e il narratore risulterebbe nient’altro che un effetto testuale: per il tramite del linguaggio, il testo talvolta ne evocerebbe la figura (la funzione), senza perciò contraddire l’idea che quell’intero testo sia il frutto dell’immaginazione dell’autore.¹⁶ Ma una considerazione non del tutto dissimile varrebbe anche nel caso del racconto in prima persona. Anche i narratori omodiegetici, infatti, «are far from being ubiquitous presences» (81), e anzi può accadere (in parte come nei casi che qui si stanno trattando) che essi siano «entirely absent» (81). L’esempio addotto a riprova da Walsh è – di nuovo – *À la recherche du temps perdu*, assieme a *The Adventures of Huckleberry Finn*, di Mark Twain, dove il protagonista-narratore (lo stesso Huck, un ragazzino del Missouri privo di qualsiasi educazione formale) non può essere ritenuto responsabile della resa (della trascrizione) dei vari dialetti in cui parlano i personaggi che appaiono nel romanzo (un rilievo avvalorato, secondo Walsh, dalle dichiarazioni che Twain inserisce in apertura di romanzo, dove punta l’attenzione sull’attenzione da egli stesso posta a tale varietà dialettale¹⁷). Come sopra, attribuire al narratore tutto ciò che appare nel romanzo equivarrebbe a mettere in discussione la finzionalità di quest’ultimo; piuttosto – suggerisce Walsh – sarebbe opportuno pensare a manifestazioni locali del narratore, a una sorta di effetto-narratore: a un’immagine che talvolta può manifestarsi esplicitamente, talaltra – come nei casi in questione – dissolversi del tutto e palesare la natura autoriale del racconto, il fatto che quest’ultimo sia frutto di un atto inventivo, e non di un puro *report*.

È da qui che Nielsen riparte quando afferma che «Putting all parts of a fiction “in the mouth” of a narrator [...] tends to deprive [fictionalized narratives] of their distinctive fictionality» (*Natural Authors* 298);¹⁸ ed è appunto questo presupposto che motiva la sua

¹⁶ Per Walsh, in effetti, l’idea di un narratore che riporta una storia porterebbe a negare la finzionalità di un testo, vale a dire la sua natura di costruito finzionale, laddove invece sarebbe l’invenzione il tratto costitutivo del dominio finzionale.

¹⁷ «He [Twain] didn’t do this to emphasize Huck’s talents as a mimic – scrive Walsh –, nor was it an oversight on his part—he’d paid particular attention to it, he was proud of it, and he wanted to make sure we notice his fine ear for dialect. The conclusion must be that, in those parts of the novel where Twain is accurately representing the various dialects of the Mississippi valley, the narrating Huck Finn is not merely covert, but [appunto] entirely absent; he is not a factor in the mediation of this language» (81).

¹⁸ Cfr. anche Nielsen, “Unnatural Narratology”. In entrambe le occasioni, peraltro, Nielsen sembra prendere alla lettera un’osservazione di Genette circa quei passaggi della *Recherche* in cui Marcel racconta i pensieri altrui: «Così – cfr. *Figure III* 300 – [...] possiamo trovare strano che Marcel abbia avuto notizia degli ultimi pensieri di Bergotte, ma non che Proust vi possa accedere, poiché le ha “vissute” lui stesso un certo giorno di maggio, nel 1921, al Jeu de Paume; analogamente, possiamo stupirci che Marcel legga tanto bene negli ambigui sentimenti della signorina Vinteuil a Montjouvain, ma molto meno, penso, del fatto che Proust sia stato in grado di attribuirglieli. Sono tutti elementi, assieme a molti altri, che provengono da Proust, e non spingeremo il disprezzo per il “referente” fino a fingere d’ignorarlo». E d’altra parte, lo stesso Genette, grosso modo una cinquantina di pagine prima, conside-

propensione a leggere in chiave pienamente autoriale testi che presentano narratori omodiegetici e onniscienti.

Ora, Nielsen sulla scorta di Walsh, sta qui ragionando, di fatto, in termini anti-mimetici, mettendo da parte ogni questione relativa alla tenuta epistemologica dei testi che presentano questo tipo di narratori. Il che, con ogni evidenza, implica un modo altro di ragionare sui testi, un modo che però porta con sé una serie di problemi. Non tanto perché a essere chiamato in gioco è l'autore; piuttosto, perché sembra non essere tenuta in conto la prospettiva del lettore; il fatto cioè che nei testi omodiegetici e al contempo autoriali (quantomeno in quelli qui discussi) quest'ultimo difficilmente ha modo di accedere alla figura dell'autore, di ricostruirla a partire dai dati testuali a disposizione. Questa figura, anzi, sembra essere tutto fuorché evocata dal testo.¹⁹ E ciò va sottolineato in quanto di per sé detta teoria suona convincente se applicata a testi che problematizzano i confini tra fiction e non fiction, e in particolare a testi che evocano (se del caso per metterla in crisi) la figura dell'autore, come nel caso – gli esempi sono dello stesso Nielsen – di *A Million Little Pieces*, di James Frey, o di *Lunar Park*, di Bret Easton Ellis (ma anche in quello, per ciò che ci riguarda, di *Resistere non serve a niente*). Testi in cui appunto al lettore è dato modo di confrontarsi o anche solo di intravedere questa figura – quindi di investire cognitivamente su di essa. Viceversa, nei casi di "pura" fiction, e specialmente nei testi narrati in prima persona, il lettore non entra direttamente in contatto con l'autore, né è avvertito della presenza di una figura autoriale a cui ricondurre eventuali elementi o passaggi che non possono logicamente essere stati prodotti, enunciati o pensati dal narratore. E ciò, paradossalmente, è tanto più vero nel caso di quei testi che non presentano momenti isolati di narrazione innaturale (come per esempio, sempre stando agli esempi di Nielsen, in *Moby-Dick*), ma il cui framework globale, come nel caso di *Middlesex*, è interamente caratterizzato da una simile performance. In altre parole, sembra controintuitivo, dal punto di vista del lettore, affermare che un testo come *Middlesex* non presenta (o impedisce al lettore di costruire) un narratore anche quando (anzi, proprio nei momenti in cui) Cal palesa una conoscenza "innaturale". O che al limite – stando alla proposta originale di Nielsen – razionalizzi ciò che avviene nel testo nei termini di una *double voice*: della compresenza di autore e narratore, quindi della possibilità che a parlare talvolta sia l'uno, talvolta l'altro – ma senza che ci sia alcun segnale linguistico a segnalare questo passaggio. Risposta, quest'ultima, appunto controintuitiva, frutto di una riflessione che consente sì di far tornare i conti da un punto di vista teorico, ma che non aiuta a spiegare perché i lettori da una situazione del genere non restino turbati, se è vero – come ha sottolineato Phelan – che proprio in casi del genere l'attitudine a preservare la mimesi è più forte della sua effettiva violazione.²⁰

rava proprio la prima delle due parallessi qui alluse «irrimediabilmente irriducibile all'informazione del narratore»; e quindi concludeva: «dobbiamo dunque attribuirgli al romanziere [non al narratore] "onnisciente"» (255). Su questo apparente paradosso – sulla natura cioè latamente metalettica del fenomeno in questione –, cfr. anche Dawson: «when Genette attributes a paralepsis to the novelist's omniscience, I think he is effectively reducing the instance of narrating to the instance of writing, and this is because his theory cedes responsibility for the regulation of narrative information to the author rather than the narrator» (198).

¹⁹ Fanno eccezione, evidentemente, *Resistere non serve a niente* e *Il contagio*: ma si tratta in entrambi i casi di testi riconducibili all'autofiction, genere dove viceversa la figura dell'autore è ben presente, e su cui il lettore, come peraltro si dirà a breve, investe gran parte delle sue energie cognitive.

²⁰ La lettura offerta da Nielsen sembra prestarsi a esemplificare un ragionamento di Manfred Jahn circa la necessità da parte del narratologo di distinguere nelle sue analisi tra l'interpretazione che di un

3.2. In effetti, Nielsen è stato contestato proprio su questi aspetti e almeno in parte su queste basi da Paul Dawson, narratologo estraneo al gruppo innaturale, verso il quale si è peraltro dimostrato molto critico, nonché ultimo in ordine di tempo a occuparsi della questione. Il suo approccio – che provvisoriamente potremmo definire “retorico” (anche se a diverso titolo, come vedremo, rispetto a Walsh) – muove dalla contestazione della eccessiva rigidità con la quale i narratologi dell’innaturale trattano e discutono dei principali presupposti narratologici – ivi compresi quelli riguardanti il lettore. In particolare, da un lato l’idea che il sostrato mimetico su cui poggiano i nostri atti di lettura sia del tutto stabile, dall’altro l’idea che le istanze coinvolte nella comunicazione narrativa siano vincolate a certi ruoli, e da questi non si possano discostare. Nello specifico, secondo Dawson l’enfasi posta sulla violazione, da parte dei narratori in prima persona, dei limiti epistemologici che dovrebbero vincolarli sarebbe legata all’idea (all’assioma, appunto) per cui un narratore può solo e soltanto riportare i contenuti della storia, non inventarli.

Come spiega Dawson, siamo stati da sempre abituati a pensare (cfr. § 1) al racconto in prima persona come a un racconto il cui modello di riferimento è l’autobiografia o il memoir, generi in cui chi racconta non inventa i contenuti di cui ha fatto esperienza, ma li rievoca, appunto li riporta, mettendoli nero su bianco o trasmettendoli oralmente. Proprio questa idea, tuttavia, e come abbiamo visto, sarebbe messa in crisi dai narratori omodiegetici e insieme onniscienti. Ma laddove Nielsen ipotizza che tale circostanza squalifichi il narratore dall’essere l’origine effettiva dei contenuti narrativi di cui facciamo esperienza, Dawson ipotizza invece che la paternità del racconto vada comunque attribuita a quest’ultimo. Quando un narratore racconta in modo autorevole qualcosa a cui non ha assistito e di cui nessuno gli ha dato notizia o al limite arriva a leggere nella mente di altri personaggi non starebbe riportando alcunché: quei contenuti starebbe inventando. In altri termini, a differenza di Nielsen, Dawson ipotizza che la facoltà di immaginare i contenuti di una storia sia appannaggio del narratore; o meglio, che sia il frutto di una particolare performance narrativa: una performance che prende a modello non il genere dell’autobiografia o del memoir, ma il genere del romanzo. In buona sostanza, i narratori in prima persona autoriali andrebbero immaginati non tanto come personaggi che rievocano le proprie vite, ma come dei personaggi-scrittori, come scrittori delle proprie (ma anche delle altrui) vite, i quali a partire dalle proprie esperienze creano una storia, attingendo nel farlo a tutte le risorse di cui gli scrittori – gli autori reali – possono disporre. L’onniscienza di cui questi narratori danno prova, in altri termini, non sarebbe il prodotto di una mente innaturale, quanto piuttosto «the product of the character narrator’s imagination» (Dawson 204).²¹ E si noti che per Dawson ciò è perfettamente sensato in ottica “naturale”; o meglio, che questa interpretazione costituisce «the most accurate form of naturalization for these texts» (204):

If the *authors* of unnatural narratives are able to imagine impossible storyworlds, antinomic temporalities, mind reading and unnatural narrative voices, presumably these imaginative acts are real-world cognitive activities. To put it bluntly, writing fiction is a natural act of

testo può fornire un «general reader» (vale a dire un lettore comune, prototipico in senso stretto) e un «narratological reader» (cioè un lettore viceversa competente da un punto di vista narratologico). «Ultimately – afferma Jahn – [...] juxtaposing of a sophisticated narratologist’s reading and a general reader’s reading highlights in a rather unflattering way the detrimental effect of mainstream narratology’s failure to account for what should be one of its prime considerations, the cognitive mechanics of readings» (464).

²¹ In certo senso, la conclusione di Dawson è anticipata da Stanzel (cfr. § 2.2, #30).

communication, and this is the model first-person narrators invoke when performing omniscience in the act of narration (201; il corsivo è nell'originale).

In altre parole, l'atto stesso di scrivere – di invitare contenuti fittizi – sarebbe altrettanto "naturale" di attività come il parlare, il vedere, il fare esperienza ecc. Perché allora non pensare ai personaggi-narratore di *Middlesex*, ma anche di *Midnight's Children*, di *The Ice Storm* ecc., come autori che raccontano scrivendo la storia della propria vita? Perché, in definitiva, non sciogliere il nodo epistemologico su cui questa tecnica si costruisce ipotizzando che quella di Cal Stephanides, Saleem Sinai e Paul Hood fra gli altri sia una performance narrativa modellata sul genere romanzesco?

Di più, Dawson spiega come tecnicamente questa performance si realizzerebbe, e per farlo riparte dal concetto, cui in precedenza si è peraltro già accennato (cfr. § 2.3, e la nota 17), di focalizzazione ipotetica, originariamente formulato da David Herman. Vale a dire, l'idea che uno dei modi in cui un narratore può mettere a fuoco il mondo della storia sia quello d'immaginare (e di seguito riferire) ciò che *si sarebbe potuto vedere*; o meglio, ciò che un osservatore ipotetico, non necessariamente presente all'interno della storia, avrebbe potuto vedere se avesse osservato una particolare porzione di *storyworld*. Secondo Dawson, i narratori in prima persona onniscienti radicalizzerebbero questa procedura, eleggendola al «governing code of a narrative» (207); e poi precisa – in questo modo contestando l'idea alla base della classificazione proposta da Heinze – che

The extent to which readers doubt the epistemic stance of this virtualized zero focalization is dictated by the rhetoric of the narrating agents, their willingness to "justify" this stance, to make light of it, or their decision to conceal it. So the difference between what Heinze calls the "illusory" paraepitaphic narrator of Jeffrey Eugenides's *Middlesex* [...] and Moody's local paraepitaphic narrator who utters third-person authorial pronouncements [il riferimento è a *The Ice Storm*], is one of rhetorical strategies rather than degrees of knowledge (206).

In definitiva, il grado di attendibilità dei narratori-personaggio in questione dipenderebbe unicamente dalle strategie retoriche che decidono di utilizzare (cioè dalla misura in cui decidono o meno di rendere palese al lettore la propria strategia), non dalla violazione o meno di un presupposto epistemologico. Del resto, per Dawson, nemmeno avrebbe senso parlare di violazione, o di un atto innaturale. «Only if we understand memoir or autobiography as the global generic frame of first-person narration – puntualizza – will we deem instances of "impossible" knowledge as unnatural» (220).

Di fatto, la proposta di Dawson consiste in una sorta di legittimazione teorica di una considerazione di tipo storico già avanzata in § 2.1. L'idea cioè che con la letteratura novecentesca i narratori in prima persona si svincolerebbero sempre più dall'aderenza alle norme "naturali" – autobiografiche, nei termini finora utilizzati – del racconto, per diventare più liberi e forse anche più silenziosi: appunto più simili a scrittori che non a figure incarnate che testimoniano di storie vissute sulla propria pelle.

Il rilievo – io credo – è importante, nella misura in cui aiuta a riflettere su un aspetto finora trascurato nei dibattiti sull'argomento, vale a dire sulla necessità di storicizzare questo modo di raccontare, di leggerlo in ottica diacronica, prendendo in considerazione il fatto che esso varia nel tempo, e che questa variazione non riguarda soltanto le scelte personali degli autori, ma anche l'idea di romanzo (e di finzione più in generale) attiva in diversi momenti storici. Certo – si dirà – compito del teorico del racconto non dovrebbe essere quello di spiegare perché un dato autore adotti una particolare strategia; questi deve limitarsi a spiegarla, a mostrarne il funzionamento, prescindendo dal perché uno o più

scrittori vi abbiano fatto ricorso in un dato momento storico. Nondimeno, il rischio è che non facendosi carico di quest'ordine di questioni risulti difficile se non impossibile spiegare il fenomeno anche da un punto di vista teorico. Si può dire che l'atteggiamento narrativo di Victor Ward in *Glamorama* sia analogo a quello dei narratori di Melville o di Apuleio? che insomma il concetto di una *impersonal voice* sia «transhistorically valid» (Nielsen, "The Impersonal Voice" 147) o che le infrazioni al patto mimetico da essi commesse siano analoghe? Il rischio, ripeto, è che così teorizzando si perda di vista non solo una serie di dinamiche che verosimilmente incidono sul modo in cui questa *impersonal voice* è praticata, quindi sul suo stesso statuto teorico, ma anche il modo in cui il lettore vi si rapporta. Come ha sottolineato Jan Alber ("Diachronic"), è fondamentale considerare lo sviluppo diacronico dei fenomeni innaturali: il fatto cioè che esistono differenze anche sostanziali nei modi in cui questi vengono praticati in momenti storici diversi; o, detto altrimenti, che tali tratti evolvono, non si mantengono inalterati nel corso della storia.

Anche su questo aspetto (e più in generale sulla proposta di Dawson) dovremo giocare forza ritornare. Non prima però di aver detto qualcosa a proposito del terzo e ultimo approccio al problema delle prime persone autoriali.

3.3. Approccio che – per lo meno provvisoriamente – potremmo definire "naturale", nella misura in cui riposa sul presupposto per cui anche un fenomeno sulla carta massimamente innaturale come quello qui indagato possa essere naturalizzato dal lettore: recepito, insomma, come non totalmente straniante. Al di là che la stessa proposta di Dawson, come si è visto, possa essere letta in questi termini, a proporre per primo una lettura di questo tipo è stato – in effetti abbastanza curiosamente – un narratologo dell'innaturale, il già ricordato Jan Alber ("Impossible Storyworlds"), anche se si deve alla sua maestra, Monika Fludernik, il suo più coerente (ancorché provvisorio) sviluppo.

Punto di partenza di entrambi sono quei testi – numerosissimi – difficili da razionalizzare attraverso le categorie narratologiche tradizionali, e che per questo problematizzano il ricorso da parte del lettore a *frame* interpretativi in grado di orientarlo mentre legge. Insomma testi che presentano situazioni narrative – o elementi – innaturali.²² Il discorso coinvolge fra l'altro racconti alla seconda persona, fenomeni come il *mindreading*, ma anche, appunto, quei narratori che seppur impersonificati sono anche dotati di facoltà in senso lato onniscienti. In quest'ultimo caso, né un *frame* autoriale né un *frame*

²² Anche se va precisato che Fludernik non concorda con l'utilizzo di questo termine. O meglio, sull'uso che di esso fanno i suddetti *unnatural narratologists*. Da un lato, infatti, Fludernik precisa che «When I used the term *natural* in *Towards a "Natural" Narratology*, I tried to emphasize distinctly that this was a use of the term that was not to be contrasted with an opposite, the *unnatural*, dissociating myself from the moralistic, phallogocentric, heterosexual and generally conservative ideologies of the natural and their rejection, if not demonization, of the (unnatural, perverse) Other» ("How Natural" 358); in altre parole, così come il concetto di *naturale* non reca in sé alcunché di essenzialistico – non rappresenta un assoluto –, anche quello di *innaturale* non dovrebbe essere assolutizzato. E infatti «To the extent that I needed to resort to dichotomy, I therefore employed the term *non-natural* as a, it seemed to me, less loaded contrary» (358). D'altro canto, la seconda e più sostanziale critica all'uso che del termine fanno i teorici dell'innaturale riguarda il fatto che con esso questi ultimi designerebbero nientemeno che «the transgression of realist norms» (364). Dunque – suggerisce Fludernik – «One could, however, have performed this deconstruction without resorting to the term "unnatural"» (365).

all'insegna della prima persona consentono una lettura soddisfacente.²³ Se infatti il *frame* omodiegetico per sua natura non può dar conto della presenza di fenomeni come il *mindreading*, il *frame* autoriale non consente di giustificare la natura personale dell'enunciazione, il coinvolgimento attivo di chi parla nei fatti raccontati – o più banalmente la possibilità che un "io" si riaffacci. Allo stesso modo, nessuno dei *frame* "naturali", esemplati sulle situazioni narrative di Stanzel, sembra poter spiegare narratori del genere. Come procede il lettore in questi casi, come si orienta nel testo?

Già in *Towards a "Natural" Narratology* Monika Fludernik aveva tentato di fornire una risposta. Mi riferisco in particolare all'ipotesi, modellata a partire da un ragionamento di Jonathan Culler, in base alla quale i lettori, posti di fronte a passaggi testuali non immediatamente intelligibili, attuerebbero un processo di *narrativizzazione*, attraverso il quale «one specific macro-frame, namely that of *narrativity*, [is applied] to a text» (34; il corsivo è nell'originale). In altre parole, il lettore cercherebbe sempre e comunque di attribuire un senso a ciò che legge: riconducendo le inconsistenze testuali a uno dei principali parametri cognitivi impiegati per "entrare" nel testo, appellandosi a possibili "ganci" generici (legati a particolari convenzioni di genere – di genere letterario, ovviamente), ma anche – aggiunge Fludernik – ricorrendo a nuovi *frames*. *Frames* non "naturali", ma frutto di un'elaborazione teorica e anche della familiarità acquisita rispetto ai testi letterari.

Lavorando proprio su quest'ultima ipotesi, Fludernik ha cercato di spiegare come ciò avverrebbe nel concreto dei nostri atti di lettura, ipotizzando che in casi del genere il lettore tenderebbe a "mescolare" in un nuovo *frame* elementi provenienti da modi di raccontare "naturali" o già naturalizzati, ma sulla carta contraddittori. «[N]on-natural storytelling frames – scrive Fludernik – arise from the blending of previously familiar natural or naturalized storytelling scenarios» ("Naturalizing" 15), e poi aggiunge:

This, I maintain, makes the resultant blend cognitively readable and can result in its eventual naturalization as a new prototype once the new form has been reused sufficiently often to become a recognizable frame, a frame to which the reader then resorts subconsciously when encountering a new text or narrative (15).²⁴

²³ Il presupposto di questo ragionamento (limpidamente esposto da Jahn) è che leggendo metteremmo in gioco una serie di *frame* interpretativi, cioè modelli cognitivi frutto tanto della nostra esperienza quanto delle nostre letture pregresse che ci consentirebbero di orientarci all'interno di un testo. Nello specifico, a partire anche solo da pochi indizi attiveremmo *automaticamente* un *frame* di tipo omodiegetico: riconoscendo che la situazione comunicativa in vigore entro quel testo risponde a tutti quei criteri che Stanzel ritiene "fondativi" della situazione narrativa in prima persona. Non solo. Questo *frame* utilizzeremmo estensivamente, anche quando, leggendo, incontriamo elementi suscettibili di essere valutati in altro modo. Solo nel caso in cui «the data persistently fail to match a frame's essential conditions, if the frame appears to be "basically wrong" and its interpretation of the data exotic or suspect, then a "replacement frame" must be tried» (457). Di fronte a troppi elementi divergenti rispetto alla "normalità" di una certa situazione narrativa, il lettore sarebbe cioè indotto ad abbandonare il *frame* inizialmente selezionato, e a sostituirlo con uno nuovo – appunto un *replacement frame* – alla luce del quale proseguire nella lettura e anche rileggere i passi precedenti.

²⁴ La proposta di Fludernik è in qualche modo anticipata da Jahn, il quale parla di *tweening*, cioè di un processo di interpolazione cognitiva tale per cui, quando un certo *frame* si rivela inadeguato alla lettura, tenderemmo a generare – interpolando appunto elementi propri di diversi *frame* – «the special frames or subframes needed for less common narrative situations» (448). Quanto ad Alber, l'idea del *blending* come strategia interpretativa attivata di fronte a situazioni narrative innaturali è ripresa in diverse occasioni, l'ultima delle quali in "Postmodernist Impossibilities", dove appoggiandosi a una suggestione di Nicholas Royle si interpreta il Saleem Sinai di *Midnight's Children* non come un narratore omodiegetico e onnisciente, ma come un narratore telepatico in prima persona.

Lasciamo per il momento da parte la “coda” di questo ragionamento – ci ritorneremo tra poche righe. Quella proposta da Fludernik è a tutti gli effetti un’applicazione narrativa di quanto oggi sostengono i teorici del *blending*, per i quali il nostro modo di metabolizzare nuove esperienze o concetti – se non addirittura il nostro modo di fare esperienza del mondo – consisterebbe appunto nella fusione di elementi già noti: nell’elaborazione di costrutti in grado di saldare input differenti. Così accadrebbe “naturalmente”, nella nostra quotidianità; e così – sostiene Fludernik – avverrebbe durante i nostri atti di lettura. Nel nostro caso – seguendo il suo ragionamento – il lettore si troverebbe a confrontarsi con elementi eterogenei, e dunque mobiliterebbe contemporaneamente *frame* diversi: da un lato l’idea di un narratore personificato, che al pari degli altri personaggi è parte dello *storyworld*, dall’altro quella di un narratore viceversa molto astratto, posto al di fuori del mondo della storia, ma in grado di incidere su di esso. Ebbene, in presenza di questi due diversi stimoli, il lettore formulerebbe un nuovo *frame* in grado di integrare i due precedenti: un *frame* definibile, in via provvisoria, come *first-person omniscient narrator*. Il seguente schema (fig. 1) restituisce visivamente la situazione:

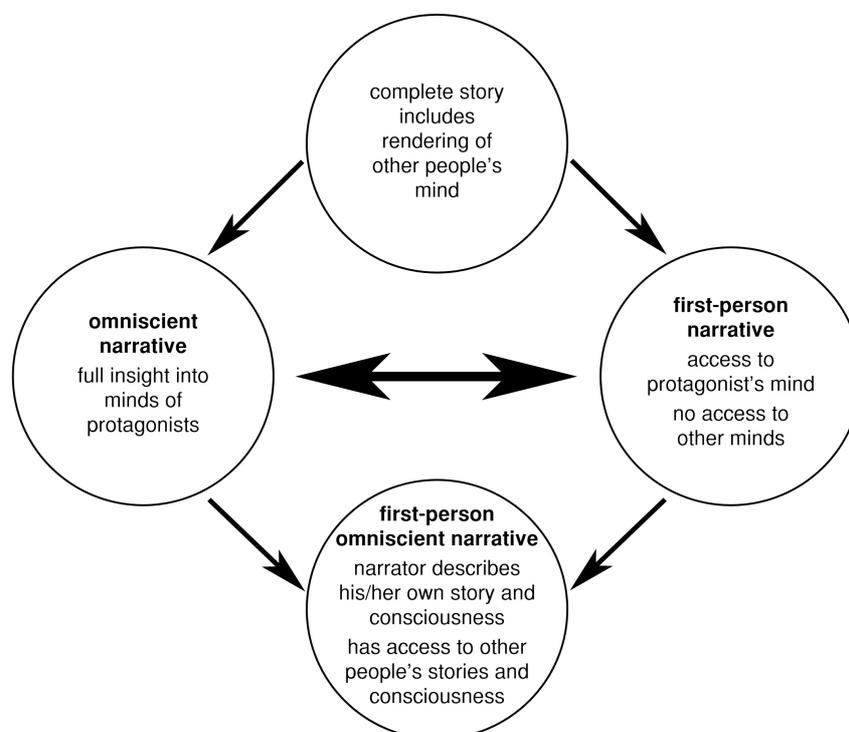


fig. 1 L’onniscienza in prima persona nei termini di un *double-scope network* (si tratta della fig. 12 – qui riadattata – che appare in Fludernik, “Naturalizing”)

A essere rappresentato, qui, è un cosiddetto *double-scope network*, per cui sia il *frame* a sinistra (*omniscient narrative*) che quello a destra (*first-person narrative*) fungono da *source domain* (da domini equipollenti con cui il lettore si trova dapprima a interagire), e il loro mix risulta (come da cerchio “inferiore”) in un *blended space* dove sono amalgamate caratteristiche di entrambi i domini. In altre parole, il lettore «activate two conflicting mental structures [...] and [...] blend them creatively into a new mental structure» (Turner 117).

Riprendendo gli esempi abbozzati poco sopra, di fronte a un romanzo come *Middlesex* è probabile che il lettore dappprincipio oscilli tra più ipotesi interpretative, mobilitando talvolta un *first-person frame* talaltra un *frame* autoriale. Alla lunga, tuttavia, confrontandosi con un testo che non prende una delle due strade, ma le percorre entrambe contemporaneamente, il lettore genererebbe un nuovo *frame* in grado di dare conto di questa particolare dinamica, di questa compresenza sulla carta ossimorica.

Va detto, tuttavia, che la situazione sintetizzata nello schema in questione rischia di non rendere pienamente giustizia alla totalità dei testi che qui si stanno considerando. La sintesi proposta è probabile funzioni nel caso di *Middlesex*, ma fatica a restituire quanto avviene negli altri testi presi a esempio nelle pagine precedenti. Come si è cercato di mostrare, infatti, la fusione di prima e terza persona non avviene solo in presenza di un *full insight into minds of protagonists*. In un contesto omodiegetico, la dominante autoriale può emergere anche in altro modo. Per esempio, come nel caso di *Resistere non serve a niente*, attraverso la figura di un narratore-autore che pur ritenendo le marche espressive della prima persona si cancella in quanto soggetto agente. Oppure, come nelle *Bienveillantes*, attraverso un "io" che investe le sue energie narrative nel racconto di una storia più grande di lui. Non è cioè solo l'onniscienza l'attributo "mescolato" dal lettore all'immagine paradigmatica del narratore in prima persona; tale attributo, a ben vedere, può anche essere assente, e il *blend* nondimeno realizzarsi. In questo senso, il *frame* rappresentato a sinistra dello schema di Fludernik è suscettibile di essere ampliato per accogliere l'insieme più generale di attributi autoriali. Di modo che, a *blend* avvenuto, più che di una *first-person omniscient narrative* si possa discutere di una *first-person authorial narrative*, di un' *autorialità in prima persona*, che si realizza all'insegna di narratori plenipotenziari sì, ma che non necessariamente palesano la propria onniscienza attraverso il *mindreading*.

Si tratta, beninteso, di una proposta provvisoria, su cui peraltro la stessa Fludernik si dice non del tutto convinta.²⁵ Tuttavia, a me pare abbia il merito di legittimare il concetto di prima persona autoriale anche tenendo conto – specie in ottica diacronica – del punto di vista del lettore. Fludernik chiarisce infatti come l'esposizione a testi non "naturali" ci porterebbe a consolidare i *frame* utilizzati per leggerli. Nel momento in cui un certo modo di raccontare si diffonde e diventa un possibile narrativo – quando insomma si *convenzionalizza*²⁶ –, per il lettore non sarà più necessario ricorrere a nuovi *frame*. Dal suo reperto-

²⁵ In "Naturalizing", Fludernik si interroga sull'effettiva efficacia di un simile modello applicato ai testi letterari, insistendo in particolare sul fatto che «I was reconstructing the blend from the bottom upwards. What I started out from was the result, the blend, e.g. second-person narrative, and the trick was to come up with two input spaces and a generic space that would describe the relevant mappings [...]. Although I believe that the model does make sense, it has to be admitted that the input spaces are obviously extrapolations from the results and cannot in any way assume a validity that is borne out by external evidence» (20). Dubbioso in tal senso si mostra anche Dawson (253, fn #2).

²⁶ Benché il concetto di convenzionalizzazione sia in parte sovrapponibile a quello di naturalizzazione, tanto da essere spesso utilizzati come sinonimi, Nielsen tiene a precisare che «There is no doubt that new forms and techniques become conventionalized over time. To my mind, however, this does not mean that they become naturalized. This difference between naturalization and conventionalization is crucial: without it, any conventionalization of new techniques or forms would amount to naturalization. I would like to stress instead the unnaturalness also of conventional forms, like, say, the use of omniscience in traditional works of realism and the use of present-tense first-person narration in much recent fiction» ("Unnatural Narratology" 85). Di fatto, la puntualizzazione di Nielsen circa la differenza tra naturalizzazione e convenzionalizzazione corrisponde almeno in parte a quella di Fludernik fra naturalizzazione e narrativizzazione: «narrativized non-natural text types do not ever become natural, although a new cognitive parameter [...] may become available. Historicization therefore does not im-

rio mentale potrà estrarre il *frame* necessario a decodificare quel particolare modo di raccontare.

Il che, calato nel concreto del nostro discorso, significa che a fronte dell'attuale diffusione di narratori omodiegetici e onniscienti il *frame* che qui si è provvisoriamente chiamato *prima persona autoriale* sta entrando a far parte del nostro bagaglio cognitivo. In altri termini, sta oggi diventando "naturale" assistere a narratori autoriali in prima persona; nei termini della dialettica innaturale, questi narratori stiamo oggi naturalizzando, accogliendoli come parte integrante di una nuova possibile situazione narrativa.

Il rilievo, certo, è oneroso, e in futuro bisognerà riflettere meglio sulla questione, se del caso anche per valutare la possibilità che questa sorta di potenziale nuova situazione narrativa non fosse in realtà già prevista, o comunque prevedibile. Se osservassimo da vicino il *Typenkreis* (il cerchio tipologico elaborato da Stanzel) potremmo in effetti realizzare che questa situazione in qualche modo era già stata ipotizzata: che una porzione del cerchio era (è) già preposta ad accoglierla. Se del cerchio osservassimo, dico, la parte superiore (*fig. 2*):

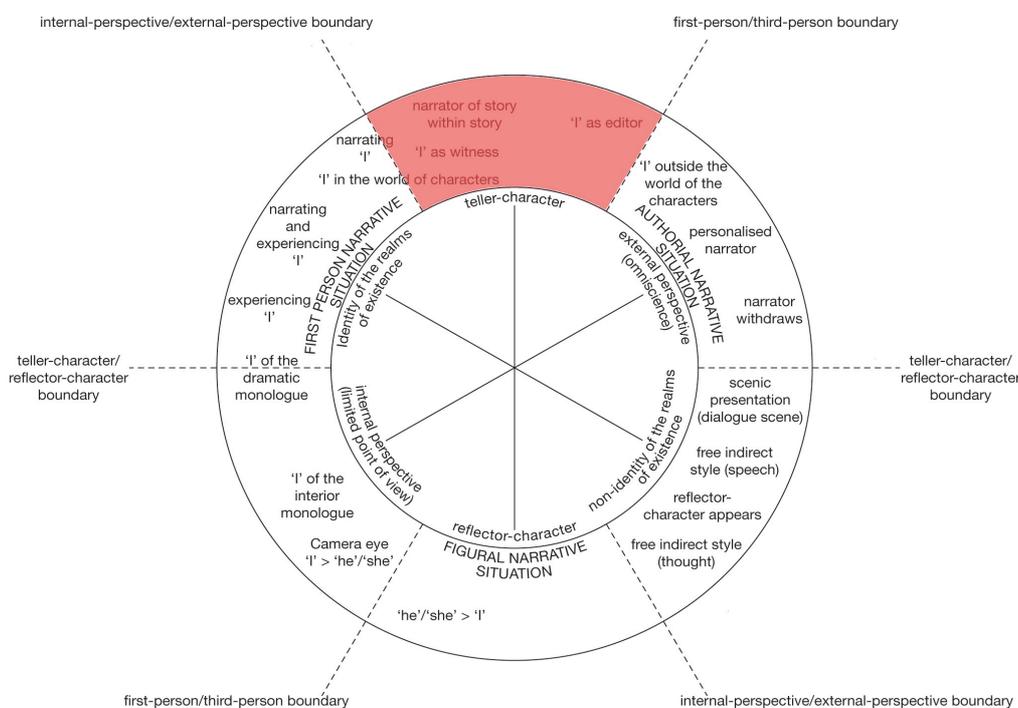


fig. 2 Il cerchio tipologico di Stanzel, nella versione presente in *Theory* (in rosso è evidenziata la porzione entro cui è ipotizzabile possano collocarsi le prime persone autoriali)

potremmo notare l'esistenza di una zona – un sesto del cerchio nel suo totale – posta tra la situazione narrativa in prima persona (a sinistra) e la situazione narrativa autoriale

ply a tinkering with the natural, since the natural from the start was conceived as that which occurs in natural narrative, i.e. in natural storytelling situations or, abstractly, as part of a repertory of cognitive parameters that rely on embodiment and other prototypical frames operative within a natural human environment» (*Towards* 330).

(a destra). Lì Stanzel annetteva – non senza una certa reticenza²⁷ – testi in cui, per dirla con Genette, si realizzano fenomeni di intradiegesi (nella versione più aggiornata della sua *Teoria* compare *The Turn of the Screw*, di Henry James, quasi nella sua interezza raccontato da un personaggio – Douglas – il quale legge ad alta voce il diario dell’effettiva protagonista del romanzo, Miss Giddens), insieme ad altri mediati (ma di una mediazione indiretta, va da sé, si tratta) dalla figura di un “io” editore (di un soggetto che cioè – cfr. § 2.2 – si limita a raccogliere una serie di testimonianze, lettere e altri documenti di personaggi con i quali in vario modo è entrato in contatto – l’esempio da Stanzel addotto, nel 1984, è *Gulliver’s Travels*, nella figura di Richard Sympton). Eppure, a prestar fede al design (all’intreccio degli assi) alla base del cerchio, in quella zona dovrebbero comparire anche altri testi: testi caratterizzati principalmente, in modo cioè saldo, dalla presenza di un *teller-character*, di un personaggio (di un narratore) che racconta in modo esplicito (in netta opposizione al *reflector-character* intorno a cui ruota la cosiddetta *Personale Erzähl-situation*, la situazione narrativa figurale), ma altresì – si osservino le polarità contigue degli assi identitari e prospettici²⁸ – dall’identità delle sfere di esistenza (cfr. § 1) di narratore e personaggi e dalla presenza di una prospettiva esterna, che per Stanzel si traduce in un modo onnisciente di mediare i contenuti narrativi. All’epoca dell’elaborazione e finalizzazione dello schema, tra gli anni Cinquanta e i tardi anni Settanta, i testi che assommavano queste tre caratteristiche erano pochi; troppo pochi, forse, per convincere Stanzel a inserirli in questa zona. Oggi, invece, li potrebbero trovare posto *Middlesex*, *Resistere non serve a niente*, *Les Bienveillantes*: romanzi in cui i tratti peculiari delle due situazioni limitrofe si amalgamano nella figura di un *teller*.²⁹

4.1. Ma – occorre ribadirlo – si tratta soltanto di un’ipotesi, l’appendice di un discorso che rischia peraltro di forzare eccessivamente lo schema (e il ragionamento più generale) dello stesso Stanzel. Vale a dire, l’idea che il cerchio asseconi una certa naturalità del racconto, che sulla sua superficie siano rappresentati i modi più classici e appunto “naturali” di raccontare. E dunque, come peraltro lo stesso Stanzel sottolinea, che esso non riesca a dare conto di testi che da quei modi deviano, come nel caso della tecnica o dell’insieme di tecniche in questione. Il tentativo di inserirle al suo interno potrebbe essere considerato “abusivo”: l’installazione di un’istanza innaturale in uno spazio a essa refrattario.

Del resto, è forse fin troppo ovvio sottolineare che la diffusione, ovvero la *popolarizzazione*, di narratori che al regime omodiegetico associano caratteristiche di tipo autoriale andrebbe collocata sullo sfondo di un più ampio discorso, che ha a che fare con la problematizzazione del cerchio stanzeliano, quindi con la maggiore fluidità cui le voci narranti sono andate incontro da almeno cinquant’anni a questa parte. È in questo lasso temporale, in effetti, che viene messa in crisi l’idea (su cui il cerchio si basa) per cui

²⁷ Si consideri per esempio il fatto che ancora nel 1979 Stanzel vi facesse rientrare altri testi (*Moll Flanders*, di Daniel Defoe, e *Der Schimmelreiter*, di Theodor Storm). Ma cfr. anche le obiezioni sollevate da Dorrit Cohn, alla luce delle quali Stanzel introdurrà alcuni correttivi (*Theory* 269).

²⁸ Stanzel sottolinea infatti che alla definizione di una situazione narrativa concorrono anche «the contiguous oppositional elements, which exercise a secondary effect on [it]» (*Theory* 55).

²⁹ Paolo Giovannetti (cfr. *Spettatori*) argomenta invece (ma si tratta in un ragionamento in parte convergente con quanto espresso sin qui e soprattutto con quanto si dirà in § 4.2) come in questo sesto del cerchio possano trovare posto testi fondati sulla tecnica del *camera eye*.

all'interno di un romanzo o racconto si debba dare la coerenza della voce narrante, la sua sostanziale tenuta – quindi il rispetto dei vincoli imposti dalla particolare situazione narrativa entro cui il narratore che le sottende è inserito. Certo, e in parte lo si è visto, si tratta di una situazione idealtipica, che raramente si realizza allo stato puro. Alterazioni più e meno lievi a questo regime si sono date da sempre: ma non hanno mai minato la sostanziale tenuta di un modello narratologico imperniato su alcuni ben precisi modi di raccontare. Al limite, sono state lette o come infrazioni locali, fenomeni tutto sommato marginali, tali da non intaccare il complesso del racconto. Oppure come contrassegni di un'altra storia romanzesca, di una tendenza alternativa a quella del realismo, in grado di portare alla luce i meccanismi sottesi all'arte romanzesca (e allora Tristram Shandy sarebbe considerabile alla stregua di un progenitore di tutti gli odierni narratori parallettici).

Ciò che invece non accade nella narrativa più recente. Tale coerenza vocale non sarebbe più percepita come necessaria; romanzi e racconti possono del tutto prescindere. Tant'è che la storia della narrativa seconducentesca può essere letta all'insegna del suo rifiuto. Testi pluri-enunciati, in cui materiali eterogenei sono montati senza essere ulteriormente gerarchizzati, i cui narratori si contraddicono e danno vita a forme paradossali di enunciazione: il campionario delle deformazioni cui le istanze narranti sono state sottoposte nel secondo Novecento è assai vasto, e altresì la tenuta del concetto stesso di situazione narrativa.³⁰ Dove pratiche metafinzionali sono all'ordine del giorno, dove storia e discorso si confondono e i confini narrativi vengono attraversati pacificamente diventa difficile individuare cosa rappresenti un'infrazione, o addirittura se esista ancora una norma da infrangere. Al punto che oggi suona del tutto convincente quella che agli inizi degli anni Settanta poteva sembrare solo una provocazione da parte di Genette, il quale rifacendosi a una nota affermazione di Percy Lubbock circa la necessità, da parte del romanziere, di rimanere fedele a un certo principio (a una certa tonalità vocale e registro focale) si chiedeva «perché mai questo principio non potesse essere la libertà assoluta e l'incoerenza» (*Figure III* 242).

Allo stesso tempo, va detto con estrema chiarezza che la problematicità della questione – il tentativo di "ufficializzare" gli "io" autoriali, di inserire l'autorialità in prima persona nel novero dei modi possibili di raccontare – non è legata soltanto a un modo "classico" di ragionare sui fenomeni narrativi. Anche le proposte postclassiche di cui si è dato conto nei §§ da 3.1 a 3.3 rischiano infatti di apparire solo in parte soddisfacenti in questo senso. Il fatto stesso che gli studiosi che si sono confrontati con il fenomeno delle prime persone autoriali ne abbiano fornito spiegazioni diversissime e talvolta radicalmente opposte, spostando la questione dall'autore (sia esso reale, come nel caso di Nielsen, sia implicito, come nel caso di Phelan), al narratore (Dawson), al lettore (Fludernik e Alber), è probabile testimoni di una certa difficoltà in questo senso. E ciò è tanto più curioso se si considera che tutti questi studiosi ripartono dallo stesso presupposto: vale a dire, come già ricordato, che il lettore da tali narratori non è turbato, non avverte il loro potenziale

³⁰ Tant'è che lo stesso Stanzel concludeva la sua *Theory of Narrative* ipotizzando qualcosa di simile a un'implosione del cerchio tipologico a fronte di testi (come per esempio *Ping*, di Samuel Beckett) dotati di «un grado molto basso di intelligibilità»: «Beckett's *Ping* was introduced at the end of the description of the typological circle in order to complete the continuum of forms presented by the typological circle, and thus to close it, while at the same time, opening it up again and calling into question. We cannot say yet what will happen when all the possibilities of the circle have been exhausted. Will a narrative literature arise – provided this term is still applicable – whose centre of gravity will centrifugally or – as in the case of *Ping* – centripetally break out the typological circle to find new means of expression?» (236).

sovversivo rispetto al patto mimetico. Del resto, come si è già più volte ripetuto, oggi è per noi del tutto normale confrontarci con effetti metanarrativi, fenomeni innaturali, voci evanescenti e via discorrendo. Quasi che l'innaturalità rappresentasse una sorta di seconda natura, un elemento costitutivo, per certi versi essenziale, di qualsivoglia narrazione. Immersi da sempre in contesti metanarrativi, a nostro agio con ibridazioni e costanti rimediazioni, cioè con la possibilità che una narrazione venga dislocata, commentata, parodiata, e poi – una volta alterata – rimessa nuovamente in circolazione, accettiamo come “naturali” modi di raccontare che dal punto di vista teorico pongono problemi tutt'altro che semplici da risolvere.

Il punto, però, sembra essere proprio questo. Se è vero che modi di raccontare come quello preso in considerazione in queste pagine sono intrinsecamente spurî, perché non ipotizzare che sia proprio a partire da questo ibridismo costitutivo che essi possono essere indagati? Perché non ripartire dalla natura contraddittoria degli elementi che li costituiscono? Perché – in definitiva – non considerare l'ipotesi che tali elementi non necessariamente si amalgamino in modo armonioso in un nuovo *frame*, come le indagini sull'asse Fludernik-Alber sembrano suggerire? L'impressione, in effetti, è che in parte per la natura stessa della proposta cognitivista, orientata a fornire spiegazioni che armonizzino le potenziali dissonanze cognitive suscitate dai testi, in parte anche per il tentativo – di fatto comune alle proposte prese in esame – di fornire interpretazioni “olistiche” del fenomeno, in grado cioè di spiegare tutte le sue realizzazioni, finora siano stati messi da parte una serie di aspetti e soprattutto di contraddizioni viceversa centrali; contraddizioni, intendo dire, che se passate sotto silenzio rischiano di tenerci lontano dal cuore del problema con cui ci stiamo confrontando.

4.2. Nelle prossime pagine si cercherà invece di ragionare in questo senso, di ripartire, valorizzandole, da queste contraddizioni, mettendo in gioco un'ipotesi interpretativa che postula l'ibridismo costitutivo delle prime persone autoriali e che cerca di lavorare sulle loro dinamiche interne. Per far questo, si inizierà col problematizzare un assunto condiviso da tutti i teorici che hanno affrontato la questione delle prime persone autoriali. Vale a dire, l'idea che la matrice, per così dire, alla base della situazione narrativa in questione sia squisitamente letteraria; in altri termini – quelli, nello specifico, di Paul Dawson – che ci troveremmo di fronte a un fenomeno per certi versi iper-letterario, quasi a un eccesso di letterarietà, di enfasi sulla componente letteraria (ma soprattutto scritturale) di questo tipo di testi.

Come si è detto in § 3.2, Dawson sostiene che i narratori-personaggio onniscienti metterebbero in discussione l'idea per cui il racconto in prima persona sia plasmato sul modello dell'autobiografia o del memoir, cioè su generi letterari dove chi racconta si limita – diciamo – a rievocare eventi accadutigli nel passato. Al contrario – suggerisce Dawson –, questi narratori agirebbero come romanzieri: inventando ciò che raccontano, romanzando la storia della propria vita e attingendo nel farlo a tutti gli strumenti a disposizione del romanziere. In altre parole, Dawson sottolinea la convenzione romanzesca sottesa alla superficie innaturale di testi eterogenei come *Midnight's Children* e *Atonement*, di Ian McEwan, o come *Middlesex* e *Jazz*, di Toni Morrison.

L'idea, sotto un certo punto di vista, è decisiva, anzitutto perché rimette in discussione la natura fondamentale anti-mimetica di buona parte della narrativa in prima persona novecentesca, suggerendo di vedere quest'ultima non come un'anomalia, bensì come *un altro modo* di raccontare dicendo “io”. Tuttavia, la mia impressione è che non renda

del tutto giustizia ai testi che intende descrivere, che non riesca a spiegare fino in fondo la loro specificità. Se in effetti è indubbio – ma la cosa va ribadita – che un elemento romanzesco sottende la performance dei narratori-personaggio qui discussi, vero è anche che tale elemento sembra convivere o entrare in contraddizione con un elemento di altra natura. Un elemento la cui matrice – questa è l'ipotesi – ha a che fare con una serie di meccanismi audiovisivi, e nello specifico filmico-televisivi. Beninteso, non mi riferisco tanto al fatto – pur importante – che nei romanzi in questione i rispettivi narratori-personaggio ricorrano spesso, per spiegare prima e poi per mettere in pratica il proprio particolare modo di raccontare, a paralleli di natura cinematografica (cfr. §§ 2.1 e 2.3). Si tratta di una questione più tecnica, che riguarda l'articolazione interna del racconto. E in questo senso, per entrare nel vivo del discorso, credo sia utile ripartire dalle prime scene di un film molto noto e commentato, cioè *American Beauty* (1999), di Sam Mendes.

Film che dopo una sorta di breve premessa in cui è mostrata una ragazza (vista attraverso l'obiettivo di una videocamera digitale) mentre risponde alle domande poste da una voce maschile (voce che pochi istanti dopo si rivelerà appartenere a colui che sta eseguendo le riprese) comincia, in effetti molto classicamente, con una specie di sorvolo ottico – tecnicamente una carrellata aerea – attraverso la quale viene mostrata la cittadina dove la storia si svolgerà. Queste prime immagini (*fig. 3*) sono accompagnate da una voce che pronuncia le seguenti parole: «My name is Lester Burnham. This is my neighbourhood. This is my street. This is my life. I'm 42 years old. In less than an year, I'll be dead».



fig. 3 L'incipit con sorvolo aereo di *American Beauty*

Voce che dunque, oltre a “personalizzarsi” chiaramente, ammette subito di giocare una parte nella storia che andrà a raccontare (fornendo peraltro un'anticipazione decisiva circa il suo destino³¹). E infatti le immagini successive ci proiettano dentro una delle case

³¹ Uno spettatore particolarmente attento potrebbe già, a quest'altezza, fare inferenze sul tipo di storia che il film andrà a raccontare. La breve premessa si conclude infatti con uno scambio di battute allusivo tra la ragazza ripresa, interpretata da Thora Birch, e il ragazzo con la videocamera, interpretato da Wes Bentley: dopo aver biasimato il padre per il fatto di concupire le sue (di lei) coetanee, Jane (questo il nome della ragazza) suggerisce che «Someone really should just put him [il padre, appunto] out of his misery»; al che Ricky, il ragazzo, controbatte: «You want me to kill him for you?». «Yeah. Would you?» è la risposta di Jane. Ebbene, se lo spettatore di cui sopra collegasse quest'ultimo scambio di battute con l'affermazione iniziale di Lester Burnham circa il suo destino potrebbe, appunto, dedurre

sorvolate, e più precisamente in una stanza, dove un personaggio (un uomo di mezza età, interpretato da Kevin Spacey) è disteso su un letto (fig. 4); qui, le parole pronunciate dalla voce – sincronizzate con l'inquadratura a mezzo busto (anche se sempre dall'alto) del personaggio disteso – chiariscono in modo inequivocabile come essa appartenga al personaggio in scena: «Of course, I don't know that yet. And in a way, I'm dead already».



fig.4 Lester Burnham (interpretato da Kevin Spacey) si racconta

Le immagini successive mostrano lo stesso personaggio impegnato nella sua deprimente routine quotidiana, mentre di primo mattino si masturba sotto la doccia, osserva dalla finestra sua moglie flirtare con il vicino di casa, evoca la figlia ostile (trattasi della stessa ragazza inquadrata dalla videocamera a inizio film) e imbarazza entrambe di fronte alla porta di casa. Contemporaneamente, mentre queste immagini scorrono sotto i nostri occhi, la voce in questione descrive quanto vediamo. Finché le ultime immagini mostrano Burnham addormentato a bordo dell'automobile guidata dalla moglie, mentre la (sua) voce certifica: «I have lost something. I'm not exactly sure what it is, but I know I didn't always feel this... sedated. But you know what? It's never too late to get it back».

Fine dell'incipit. Dopodiché, dopo uno stacco, la storia incomincia nel senso vero e proprio del termine: la voce in questione scompare (salvo poi tornare in altre due occasioni oltretutto nel finale, quando chiarirà definitivamente il senso delle parole pronunciate a inizio film), in scena rimangono soltanto i personaggi, e la storia prende a svilupparsi raccontando di come Lester Burnham cerchi di cambiare la propria vita, sottraendosi alle aspettative di moglie e figlia.

Ma andiamo con ordine. Quanto qui sommariamente illustrato³² è un esempio di ciò che gli studiosi di cinema sono soliti definire, benché in modo consapevolmente ambiguo, come *character-narration*; ovvero, come un racconto condotto dal punto di vista di un personaggio parte della storia. Personaggio che vediamo sì in scena, mentre agisce e parla con gli altri personaggi, ma la cui voce possiamo anche udire al di là delle scene di cui è protagonista (per esempio, quando dà conto di ciò che sta avvenendo nella camera della figlia – camera in cui Burnham non è presente (fig. 5)).

una consequenzialità fra le due azioni, e concludere che Ricky ucciderà il padre di Jane su sua richiesta. Così facendo, tuttavia, cadrebbe in errore.

³² Una clip si può vedere all'indirizzo web <<https://www.youtube.com/watch?v=XMqwSTe5rvo>>.



fig. 5 «Janie's a pretty typical teenager...»: Lester Burnham racconta (e sembra mostrare) la figlia Jane

Nonostante sia immediatamente riconducibile a Lester Burnham, questa voce parla mentre suoni e immagini si dipanano sotto i nostri occhi; anzi, *sopra* questi suoni e immagini. Tecnicamente si tratta infatti di una *voice-over*, appunto di una voce che racconta sopra ciò che vediamo e ascoltiamo. Prendendo a prestito la terminologia letteraria, potremmo dire che su un piano (quello del discorso) troviamo l'io narrante, cui la *voice-over* dà parola; sull'altro (quello della storia) l'io narrato, che agisce in quanto personaggio, e che noi osserviamo sullo schermo. Come in ogni racconto in prima persona, i due "io" non coincidono. Tra essi, inevitabilmente, si frappone una certa distanza. L'io narrante – benché racconti al presente – è separato dall'io narrato, posto non solo su un altro livello, ma anche in un'altra temporalità. A ogni modo, chi parla sta qui raccontando una storia cui ha preso parte. O meglio, commenta le immagini che lo vedono protagonista in quanto personaggio (si faccia caso all'utilizzo del tempo presente, o al ricorso a deittici che immediatamente riconducono a ciò che viene mostrato (*This is my street, Look at me, That's my wife* ecc.)). Nel contempo, tuttavia, quelle stesse immagini (e non solo) questa voce sembra creare. Il complesso della narrazione filmica (immagini, suoni e parole, nella loro interrelazione) sembra in effetti prendere forma e dipanarsi *attraverso* le sue parole: c'è un'esatta corrispondenza tra ciò che il personaggio dice e ciò che ascoltiamo e vediamo. Tant'è che le immagini successive – quando la voce in questione si eclissa – possono essere intese come *la sua versione della storia*. Una volta cioè che la storia è stata introdotta per il tramite delle sue parole, quanto segue, dal punto di vista dello spettatore, ne risulterà verosimilmente, di queste parole, la naturale prosecuzione.

Niente di straordinario, beninteso. Si tratta infatti di un modo di raccontare piuttosto diffuso, e non solo recentemente. Sarah Kozloff, la prima studiosa a dedicare un'intera trattazione al fenomeno della *voice-over* al cinema, ha mostrato come sin dalle origini del cinema parlato si siano dati racconti del genere. E anzi, quello illustrato per il tramite di *American Beauty* sarebbe uno dei modi classici di raccontare per immagini. Al di là che il film sfrutti un tropo (quello del narratore morto) da tempo consolidato (e il cui prototipo hollywoodiano è ovviamente *Sunset Boulevard* (1950), di Billy Wilder), la scelta di utilizzare un personaggio che racconta in *voice-over* la storia della sua vita è da sempre parte del repertorio formale cui un regista può accedere per raccontare una storia, anche al netto dei frequenti pregiudizi sulla sua effettiva efficacia (su cui cfr. Kozloff, chapter 1).

Eppure, la ricostruzione fin qui effettuata è in larga misura tendenziosa. Intanto perché dà per scontato che si possa parlare, nei casi suddetti, di un narratore (di un narratore

in prima persona, poi), mentre com'è noto non tutti i teorici del cinema pensano che sia legittimo parlare di narratore a proposito del racconto filmico.³³ E poi perché, anche internamente a una teoria che viceversa postula, al cinema, la presenza di un'istanza narrante, non è affatto scontata una simile ricostruzione. Il meccanismo sopra descritto, in base al quale la voce di Lester Burnham originerebbe la storia e a essa darebbe forma, è soltanto un'illusione, un'impressione che dal punto di vista teorico non ha alcuna ragion d'essere. Come è stato a più riprese sottolineato, una *voice-over* non ha questa facoltà, non può in alcun modo fondare il racconto filmico, anche quando – come nel caso di *American Beauty* – lo pretende o lo suggerisce. Radicalmente diversa è infatti la voce in questione (e più in generale tutte le *voice-over*, poco importa se in prima o in terza persona) dalla voce che parla in un testo letterario. E non soltanto perché è praticamente impossibile che in un film una *voice-over* parli costantemente – laddove, con ogni evidenza, una voce narrante di un romanzo o racconto *non può non parlare*, la parola essendo il solo medium a disposizione della narrativa scritturale. Ma soprattutto perché i poteri effettivi di quest'ultima sono di gran lunga superiori di quelli appannaggio della prima. «[A] first-person voice-over narrator – chiarisce Kozloff – [...] is not in control of his or her story to the same degree, or in the same manner, as a literary narrator. Voice-over narration is just one of many elements, including musical scoring, sound effects, editing, lighting, and so on, through which the cinematic text is narrated» (44). In altre parole, la *voice-over*, in un film, è soltanto uno fra molti elementi. E soprattutto, mentre un narratore scritturale dà forma alla storia mentre enuncia, al cinema una *voice-over* non dispone di questo potere. Il suo è un potere soltanto verbale. Una *voice-over* può parlare, ma non ha facoltà di erogare, per così dire, le immagini che vediamo e i suoni che ascoltiamo. Non è cioè responsabile del complesso della narrazione filmica, che esiste comunque, anche in sua assenza, e malgrado essa possa sforzarsi di convincerci del contrario.³⁴ Nel caso in questione, il Lester Burnham narratore di *American Beauty* può soltanto parlare; a dispetto di quanto può sembrare, immagini e suoni non discendono da lui, bensì – e a patto che si risponda affermativamente alla domanda circa la possibilità di un narratore al cinema – da quell'istanza più impalpabile ma assai più potente che sta alle sue spalle, volta a volta definita come *image-maker* (Kozloff), *cinematic narrator* (Chatman), *grand imagier* (Metz), *méganarrateur* (Gaudreault). Ovvero, da quell'istanza massimamente astratta (e che in alcun modo può essere fatta coincidere con la figura del regista) che secondo questi studiosi non solo origina il racconto filmico, ma anche – semplificando al massimo – tiene sotto controllo tutti gli aspetti di cui il film si compone, fra cui anche la *voice-over* (le cui parole sincronizzerebbe con immagini e suoni). Di qui la natura sempre e comunque *embedded* della *voice-over*, incastonata dentro il discorso più generale orchestrato dal meganarratore filmico. Posto che di un (mega)narratore filmico – ripetiamolo – abbia senso discutere.

Ma a ben vedere, tale contrapposizione teorica così come la conclusione circa l'inammissibilità di un narratore personificato al cinema perde relativamente di importanza se si ascolta quanto Kozloff ha da dire a proposito di casi analoghi a quello che a

³³ Ciò che tuttavia non significa che di questo racconto venga compromessa la narritività. David Bordwell (*Narration*), per esempio, ritiene che il cinema sia un'arte le cui condizioni narrative sono talmente diverse da quelle su cui riposano altri media da necessitare di altri parametri per essere inquadrate; e il narratore non sarebbe una di queste.

³⁴ A onor del vero, va precisato che sarebbe più opportuno parlare di *voice-over* al plurale, poiché quella di cui si sta discutendo è soltanto una tipologia di *voice-over*. Per un inventario delle varie tipologie di *voice-over* vedi Chatman, "New Directions".

noi qui interessa. «[I]n many cases – così scrive – the voice-over narrator is so inscribed in the film as to seem as if he or she has generated not only what he is saying but also what we are seeing. In other words, films often create the sense of character-narration so strongly that one accepts the voice-over narrator as if he or she were the mouthpiece of the image-maker either for the whole film or for the duration of his or her embedded story. We put our faith in the voice not as created but as creator» (45).³⁵ In altre parole, come appunto si è detto, il racconto filmico – il modo in cui parole, suoni e immagini sono orchestrati (e appunto poco importa, qui, stabilire chi sia a orchestrarli) – genera in un caso come *American Beauty* l'impressione che la voce che ascoltiamo sia in realtà all'origine di ciò che osserviamo e ascoltiamo.

L'impressione, peraltro, è tanto più palpabile nei casi di narrazione intradiegetica, laddove cioè un personaggio interno alla storia racconta egli stesso una storia a uno o più narratori, siano essi presenti o meno sullo schermo. Di nuovo, la storia del cinema abbonda di esempi in questo senso (e di nuovo si potrebbe prendere come caso da manuale un altro film di Billy Wilder – stavolta datato 1944 –, e cioè *Double Indemnity*³⁶). Un buon esempio – per restare al cinema più recente – potrebbe essere *Gone Girl* (2014), di David Fincher, nella cui prima parte porzioni corpose della storia sono presentate dal punto di vista di Amy, uno dei due protagonisti, come se si trattasse della traduzione in immagini delle parole contenute nel suo diario. Più volte viene infatti mostrato il personaggio nell'atto di scriverne le pagine, mentre la "sua" *voice-over* recita le parole scritte (fig. 6).

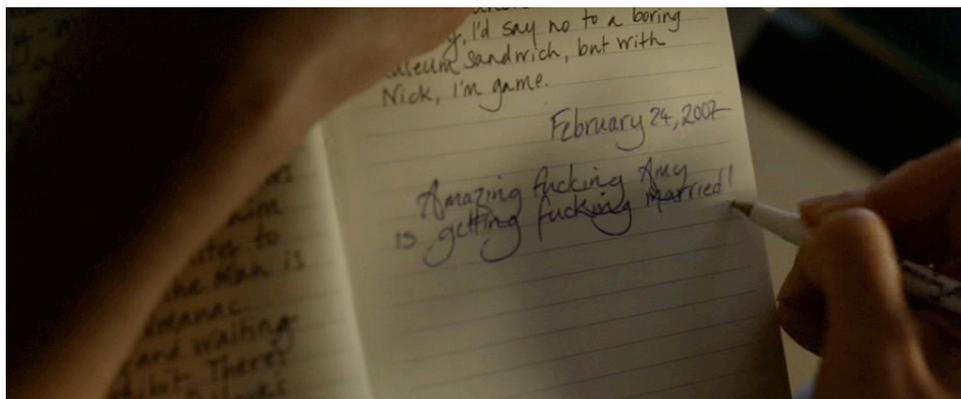


fig. 6 La pagina di diario scritta da Amy, protagonista di *Gone Girl*

³⁵ Kozloff puntualizza che l'intensità – per così dire – di questa sensazione può essere rafforzata attraverso diversi fattori: «through showing the character in the act of narrating, through the narrator explicitly telling us that this is his or her story [...], or through a combination of conventional indicators such as the camera dolly or zooming in on the character's face and the image dissolving to another scene, often to the accompaniment of dreamy music»; e poi aggiunge che «In order for us to suspend disbelief, the film must tie the story to the character—the tighter, the better» (45).

³⁶ Anche se forse il più classico degli esempi di tale tecnica è rappresentato da *Stage Fright*, di Hitchcock, che per larga parte della sua durata asseconda a livello audiovisivo il racconto – falso – del personaggio che poi si rivelerà essere il colpevole. Qui, immagini e suoni sembrano essere evocati direttamente da questo personaggio: il racconto prende forma (questa è l'impressione) per il tramite della sua voce. Solo al termine del film si scoprirà che il suo racconto è appunto falso: e che dunque, di fatto, il narratore filmografico ha mentito a sua volta, mostrandoci non come i fatti si sono svolti realmente, ma come il personaggio ha voluto raccontarci.

Questa voce, prima di scomparire, ci trascina verso le immagini successive – ed è significativo che l'effetto di dissolvenza visiva tra l'una e l'altra scena si dia proprio nel momento in cui udiamo le parole pronunciate da Amy (fig. 7) –; immagini che appunto costituiscono la rappresentazione visiva di ciò che sulla pagina è scritto.

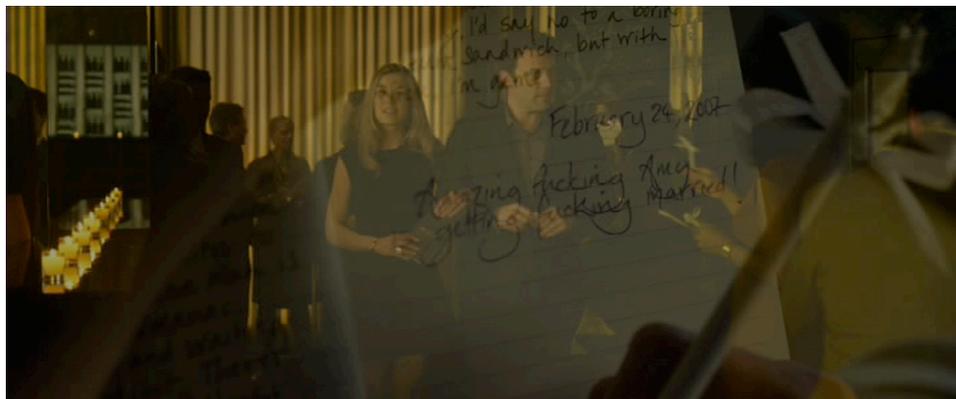


fig. 7 La pagina di diario di Amy sembra prendere vita per il tramite delle parole pronunciate dalla *voice-over*

Come sopra (anche se con un di più di innaturalità, il narratore intradiegetico essendo chiaramente personificato): la paternità (la maternità) di queste immagini non può essere attribuita ad Amy: le sue parole non hanno la forza di mettere in scena il racconto. Nondimeno, questo è l'effetto che ne risulta. Uno spettatore medio, qui, tende a leggere quanto segue – il dispiegarsi della storia – come l'*enactment*, l'attuazione di ciò che il personaggio ha detto (in questo caso, scritto). Tende cioè a pensare che Amy abbia creato il racconto, ovvero che abbia evocato – come ha spiegato David Black³⁷ – le immagini e i suoni cui assistiamo.

In altre parole, se la teoria va da una parte, lo spettatore va dall'altra. L'interpretazione di Kozloff, cognitivista ante-litteram, valorizza massimamente il ruolo dello spettatore, enfatizzando in particolare il fatto che la stipulazione, ai margini del testo, di un certo patto narrativo condiziona inevitabilmente il nostro modo di guardare al testo nel suo complesso. Al punto – e si tratta di un passaggio decisivo – da non cogliere quelle che di fatto rappresentano infrazioni più o meno clamorose a questo patto. Kozloff puntualizza infatti che

When we accept a voice-over narrator as if he or she were the voice of the image-maker, it is only fair to allow that narrator the same flexibility of focalization [...] that we typically allow silent image-makers. Thus, shots of the character himself (the character-I) do not violate our contract with the voice (the narrating-I); neither does the presentation of scenes in which the character-I is absent (48).

³⁷ Black battezza infatti il narratore intradiegetico le cui parole vengano poi visualizzate e ascoltate per il tramite di immagini e suoni come *invoking narrator*, appunto per la sua (apparente) facoltà di evocare tali immagini e suoni. Per Black, inoltre, questo modo di raccontare sarebbe strettamente imparentato con il concetto genettiano di *pseudodiegesi*.

Per poi aggiungere che, «unless the film plays upon the distinction [la distinzione, appunto, tra narratore filmico e *voice-over*] and deliberately frustrates us, we embrace the character as the principal storyteller. We then allow the character a wide latitude of powers, almost as if he or she had been crowned image-maker for a day» (49).

Il punto, in effetti, è per noi decisivo, in quanto la dinamica illustrata da Kozloff è assai simile a quella che si realizza nei romanzi che abbiamo preso in considerazione. Se prendiamo per un'ultima volta *Middlesex*, per esempio, è possibile notare come una delle manovre narrative più frequenti messe in atto da Cal in quanto narratore consiste nel fornire qualche ragguaglio circa le condizioni in cui si trova nel presente del racconto, a Berlino, per poi indietreggiare anche di molti anni nella storia della sua vita e della sua famiglia e soffermarsi su un particolare momento, a partire dal quale inizierà a raccontare svincolandosi dalla propria contingenza fisica (quindi mettendo a frutto le strategie autoriali di cui si è detto in § 2.1). Esempolari, da questo punto di vista, le righe che aprono il secondo capitolo:

(a) When this story goes out into the world, I may become the most famous hermaphrodite in history. There have been others before me. [...]. To the extent that fetal hormones affect brain chemistry and histology, I've got a male brain. But I was raised as a girl. If you were going to devise an experiment to measure the relative influences of nature versus nurture, you couldn't come up with anything better than my life. During my time at the Clinic nearly three decades ago, Dr. Luce ran me through a barrage of tests. I was given the Benton Visual Retention Test and the Bender Visual-Motor Gestalt Test. My verbal IQ was measured, and lots of other things, too. Luce even analyzed my prose style to see if I wrote in a linear, masculine way, or in a circular, feminine one.

[...] (b) And so now, having been born, I'm going to rewind the film, so that my pink blanket flies off, my crib scoots across the floor as my umbilical cord reattaches, and I cry out as I'm sucked back between my mother's legs. She gets really fat again. Then back some more as a spoon stops swinging and a thermometer goes back into its velvet case. Sputnik chases its rocket trail back to the launching pad and polio stalks the land. There's a quick shot of my father as a twenty-year-old clarinetist, playing an Artie Shaw number into the phone, and then he's in church, age eight, being scandalized by the price of candles; and next my grandfather is untaping his first U.S. dollar bill over a cash register in 1931. Then we're out of America completely; we're in the middle of the ocean, the sound track sounding funny in reverse. A steamship appears, and up on deck a lifeboat is curiously rocking; but then the boat docks, stern first, and we're up on dry land again, where the film unspools, back at the beginning...

(c) In the late summer of 1922, my grandmother Desdemona Stephanides wasn't predicting births but deaths, specifically, her own. She was in her silkworm cocoonery, high on the slope of Mount Olympus in Asia Minor, when her heart, without warning, missed a beat. It was a distinct sensation: she felt her heart stop and squeeze into a ball. Then, as she stiffened, it began to race, thumping against her ribs. She let out a small, astonished cry (19-20).

Righe in cui è appunto palpabile la dinamica di cui sopra. In effetti, dopo che nel passaggio (a) ha dato conto della sua attuale situazione (siamo a inizio romanzo, e ancora devono essere chiarite le ragioni della sessualità ancipite di Cal), nel passaggio (b) questi risale a molti anni prima della sua nascita, e lo fa attraverso una metafora filmica (la pellicola – il film della sua storia familiare – che viene riavvolta, come se qualcuno (lo stesso Cal?) stesse pigiando il tasto *rewind*). Infine, nel passaggio (c), quando il film è riavvolto fino al suo inizio – quando la fabula è portata al suo punto zero –, Cal si sofferma su un

particolare momento (di cui qualcosa si è peraltro già detto in § 2.1): il giorno in cui, nell'estate del 1922, nonna Desdemona avverte che qualcosa al suo interno si è definitivamente infranto... Qui, in questo passaggio così come nel resto del capitolo, Cal prende a raccontare la storia della nonna e di coloro che, quasi un secolo prima del presente in cui si colloca il suo atto di enunciazione, e dunque ben prima della sua nascita, hanno vissuto quei momenti insieme a lei. Nel far questo, assume una postura autoriale, dapprima mettendosi dal punto di vista di Desdemona, riproducendo le sue sensazioni anche fisiche e le sue impressioni (*It was a distinct sensation: she felt her heart stop and squeeze into a ball...*), e poi, nel giro di poche righe, commentandone azioni e pensieri («Desdemona, however, mourning her parents, was still imprisoned by the past...» (21)) e addirittura riportando questi ultimi in modo diretto («As she watched, she forgot about the world outside, its changes and convulsions, its terrible new music» (22)). Così agendo, Cal gradualmente si eclissa in quanto personaggio e si manifesta soltanto come narratore, come una pura voce: da prima persona qual è in (a), impegnata a raccontare la propria vita, sembra trasformarsi – passando da (b) a (c) – in terza, raccontando la vita altrui secondo moduli, in definitiva, onniscienti. Come in *American Beauty*, per il tramite di una voce – della voce di Cal – siamo proiettati all'interno della storia, e una volta che il racconto è innescato siamo indotti a dimenticare le limitazioni alle quali Cal in quanto personaggio dovrebbe essere “naturalmente” soggetto: accettando dunque che ci mostri scene da lui non vissute, o racconti ciò di cui non ha fatto direttamente esperienza.

In altri termini, sembra che in questo frangente Cal stia agendo tanto come una *voice-over* che commenta le immagini della sua storia familiare, quanto come un narratore filmico (o, se vogliamo, come un meccanismo filmico) in grado di creare quelle stesse immagini e insieme di scegliere le inquadrature – per riprendere il ragionamento di Kozloff – tramite cui veicolarcele. E non per questo, agendo in questo modo, Cal risulta meno credibile in quanto narratore. In effetti, dal punto di vista del lettore è verosimile che l'illusione mimetica porti a tollerare – a naturalizzare, in sostanza – il fatto che questo personaggio agisca come un narratore autoriale. Così come al cinema non giudichiamo inattendibile un personaggio che dà il la a immagini che con ogni evidenza non può aver creato, così, qui, il fatto che Cal racconti oltrepassando le proprie umane possibilità non è affatto detto ci induca a etichettarlo in questo modo.

È una dinamica, questa, che in *Middlesex* si ripete a più riprese, e che certo è evidenziata dal ricorso da parte di Eugenides a una metafora filmica, ma che si ritrova anche negli altri testi presi in esame. Testi in cui, come al cinema, sembra realizzarsi una sorta di divorzio tra io narrante e io narrato: mentre quest'ultimo agisce a livello della storia e può addirittura scomparire lasciando la scena ad altri personaggi, il primo commenta autorevolmente le immagini che lo hanno visto protagonista (o che hanno coinvolto quei personaggi). Narratori come Cal Stephanides, Max Aue e Walter Siti (il Walter Siti narratore di *Resistere non serve a niente*) sembrano agire svincolando la propria voce dalla propria contingenza fisica; operano, letteralmente, un *disembodiment*, e di conseguenza disincentivano il lettore ad aderire alla loro corporeità, a investirvi cognitivamente. Nel contempo, riversano tutte le loro energie nell'atto di raccontare, finendo per somigliare a narratori plenipotenziari (a narratori autoriali, o forse a veri e propri *meganarratori*) che possono gestire a tutto tondo le dimensioni della storia, raccontando in virtù di un “di più” non solo conoscitivo, ma anche, soprattutto, tecnico. Ebbene, questa libertà e questi poteri non è da escludere siano stati legittimati proprio dal cinema, dai suoi meccanismi interni e dalle sue logiche enunciative.

Detto altrimenti, l'impressione è che tanti odierni narratori in prima persona immaginino e raccontino la propria vita non tanto (o non soltanto) come un romanzo, come suggerisce Dawson, ma (anche) come un film: creando, montando e mediando le immagini che costituiscono la storia a cui appartengono o in cui hanno svolto una parte.

Ovviamente, nel dire questo non sto affermando che *Middlesex* – per restare all'esempio precedente – sia un romanzo filmico. Né ciò significa che Eugenides pensasse al cinema quando lo ha scritto, o che gli altri scrittori qui trattati abbiano consapevolmente modellato i propri testi tenendone conto (nonostante sia quantomeno curioso che l'addensarsi di narratori in prima persona onniscienti coincida con l'exploit, al cinema e in televisione, delle *voice-over*, tornate a essere utilizzate – specie nella variante omodiegetica – sia sul versante pop-mainstream (si prendano a esempio serie-tv come *Desperate Housewives* o *Gossip Girl*) che in quello più d'autore (per esempio in un film come *The Thin Red Line*, di Terrence Malick, o in *Magnolia*, di Paul Thomas Anderson)). Tanto più che il cinema – e la cosa va sottolineata con forza – non è in grado di spiegare in modo esatto tutto ciò che da un punto di vista enunciativo, logico e strutturale avviene in questi testi. Se in effetti è vero, come del resto è sotto gli occhi di tutti, che nella letteratura degli ultimi anni (ma è un discorso che potrebbe essere di molto retrodatato) agiscono meccanismi propri di media altri da quello letterario,³⁸ cinema in primis, è vero anche che rispetto a quest'ultimo le differenze restano notevoli, per certi versi abissali.³⁹ A cominciare dal fatto – poco sopra illustrato – che le *voice-over* non possono originare il racconto, a differenza di quelle letterarie. Le immagini che queste ultime sembrano commentare non esistono – come al cinema – in loro assenza, ma sono create dalla voce stessa, dal suo atto di enunciazione (o almeno così suggerisce una teoria enunciativa del racconto). Più radicalmente, l'idea stessa di voce narrante, al cinema, è da un certo punto di vista del tutto accessoria, e ciò anche al di là di quanto sostengono i propositori di una *no-narrator theory*. Il cinema – per definizione – è senza accezione di persona, può soltanto fingere che ci sia qualcuno a raccontare.

E poi, ovviamente, il cinema problematizza l'idea – viceversa fondativa di molti fra i testi narrati da prime persone autoriali – di *mindreading*, la possibilità di osservare nelle menti di personaggi altri dal protagonista-narratore. Anche se in effetti, e in maniera leggermente paradossale, è vero anche che proprio il cinema permette di apprezzare da vicino l'idea che in quanto esseri umani possiamo accedere all'interiorità altrui anche osservando e interpretando le espressioni facciali, i corpi in movimento, la loro postura, i loro gesti. Nondimeno, è indubbio che la rappresentazione delle esperienze interiori, il resoconto di ciò che passa nella mente di personaggi terzi, sia una peculiarità (per certi studiosi, *la* peculiarità) del medium letterario, anche al di là dei casi qui discussi.

Ma proprio qui, io credo, sta il punto, ovvero la contraddizione fondativa cui si alludeva precedentemente. Il ragionamento svolto finora non intende negare la letterarietà alla base dell'autorialità in prima persona. Essa rimane un elemento costitutivo. È diffici-

³⁸ Altrettanto banale sarebbe ricordare quanto il cinema deve – e non solo per quel che riguarda i contenuti – alla letteratura. Nel caso in questione, per esempio, non va dimenticato che le *voice-over* sono per certi versi dei calchi delle voci romanzesche, o che l'idea stessa di un personaggio che all'interno di un film racconta una storia assecondato da suoni e immagini ha le sue radici, appunto, nella letteratura di finzione (cfr. Kozloff, 17-9).

³⁹ E certo va considerato anche il fatto che certi effetti qui descritti come filmici erano, almeno in parte, già attivi nel romanzo ottocentesco – per cui, al limite, si potrebbe dire che il cinema e la televisione hanno accentuato e per certi versi ri-motivato qualcosa che già esisteva.

le contraddire Dawson quando afferma che i narratori in questione agiscono come romanzieri, attingendo alle risorse di questi ultimi per raccontarci le altrui esperienze interiori, e più in generale per modellare e veicolare la storia. Nel caso di *Middlesex*, del resto, va ricordato che Cal allude a più riprese al fatto di stare scrivendo la storia della sua vita.⁴⁰ Tuttavia, accanto a questo aspetto, parallelamente all'elemento letterario o forse – appunto – in contraddizione rispetto a esso, è probabile agisca anche un principio filmico. In un testo come *Middlesex* questi due elementi convivono contemporaneamente sulla pagina – l'uno e l'altro prevalendo talvolta. E forse il romanzo può essere meglio compreso nelle sue dinamiche e articolazioni interne se immaginato come una sorta di *blend* fra due input differenti: appunto quello letterario da un lato, e quello filmico dall'altro. Ovvero, appunto, come il loro conflitto: la risultante potenziale di un equilibrio narrativo instabile.

In definitiva, sembra plausibile ipotizzare che l'intermedialità – la compresenza all'interno di uno stesso testo di elementi riconducibili a media diversi – sia un principio fondante di macchine testuali per loro natura votate alla contaminazione morfologica, all'oltrepassamento sistematico – alla violazione – dei confini narrativi, ivi compresi quelli mediali. Il che invita a considerare la possibilità che molti scrittori, oggi, creino e modellino i propri narratori pensando anche al cinema, vale a dire a un sistema semiotico meno soggetto, rispetto alla letteratura, a norme e vincoli stringenti, e in grado di ottenere effetti mimetici attraverso tecniche e modi diversi. A sua volta, il lettore, proprio per via della sempre maggiore familiarità rispetto alle convenzioni filmiche, insomma alla propria esperienza di spettatore, non è turbato da tali "effetti speciali". Anzi, testi raccontati in modi innaturali, frutto di contaminazioni e ibridazioni, vengono decodificati senza sforzo alcuno, appunto anche in ragione della cinematografizzazione dei nostri atti di lettura, dell'azione di un filtro filmico (o televisivo-filmico) che, detta nei termini di Fludernik, ormai agisce *subconsciously*. Come se leggendo testi quali *Middlesex* attivassimo una sorta di *frame* cinematografico: realizzando, per esempio, che una voce narrante in prima persona capace di raccontare anche ciò che non ha visto o di cui non ha fatto esperienza sia affine a quella voce a tratti impalpabile eppure fondamentale che spesso ascoltiamo guardando film e serie televisive. Il che equivale a dire, in certo senso, che oggi tendiamo a leggere romanzi e racconti allo stesso modo in cui guardiamo un film o una serie tv.

5. Sembra insomma plausibile ipotizzare che i narratori di cui fin qui si è discusso discendano dalle deformazioni cui nel corso del secondo Novecento sono stati sottoposti, anche attraverso la media(tizza)zione di cinema e altri media, i più tradizionali modi di raccontare. Voci narranti omodiegetiche e insieme autoriali possono essere spiegate alla luce della porosità postmoderna dei confini narrativi, della possibilità di trascorrere senza difficoltà alcuna da un estremo all'altro delle soluzioni enunciative, e di attingere a stru-

⁴⁰ Cfr. per esempio i seguenti passaggi: «(Her memoirs, which end shortly before her suicide, make unsatisfactory reading, and it was after finishing them years ago that I first got the idea to write my own)» (19); «The most famous hermaphrodite in history? Me? It felt good to write that, but I've got a long way to go» (107); «I don't care if I write a great book anymore, but just one which, whatever its flaws, will leave a record of my impossible life» (302); «It occurred to me today that I'm not as far along as I thought. Writing my story isn't the courageous act of liberation I had hoped it would be» (319); «If this story is written only for myself, then so be it» (319); «it started the chain of events that led up to me, here, writing in Berlin» (361); «I feel a direct line extending from that girl with her knees steeped beneath the hotel blankets to this person writing now in an Aeron chair» (424). In tutti questi casi, i corsivi sono miei.

menti e forme propri di altri sistemi semiotici. Di fatto, testi come quelli studiati nelle pagine precedenti ci mettono di fronte al fatto che la narrativa scritturale è oggi sempre più, come il cinema, «inherently promiscuous» (*Poetics* 44), per dirla con David Bordwell: portata a mobilitare qualsiasi elemento sia funzionale al proprio scopo – all'efficacia del proprio messaggio – senza per forza di cose premurarsi che l'utilizzo di tali elementi sia totalmente coerente da un punto di vista teorico, o che dia origine a cortocircuiti enunciativi. Si tratta insomma di un modo di raccontare ibrido, realizzabile solo sulla pagina scritta, che può sì essere naturalizzato, percepito come naturale dal lettore, ma la cui radice resta nondimeno innaturale. E tuttavia, ciò non significa necessariamente che sia ridicibile a un'ideologia.

A conclusione della sua analisi intorno alla parallessi nel romanzo americano contemporaneo, Heinze afferma infatti che «These narrators – il riferimento è agli io narranti attivi, fra l'altro, in *The Ice Storm* e *Middlesex* – are the legitimate heirs of the postmodern language games and indeterminable cognitive parameters of authors such as Vonnegut, Ondaatje, and Pynchon: they break out of Bentham's panopticon of even assumed epistemic control and coherence» (292). Per lo studioso tedesco, nei testi che attraverso la pratica della parallessi deformano il concetto di omodiegesi sempre e comunque sarebbe in gioco una certa quota d'ironia, il tentativo più o meno esplicito di sabotare il proprio discorso, la sua tenuta epistemologica. Performando ciò che è oltre le umane possibilità, i narratori messi in scena da Moody, Eugenides e da molti altri autori metterebbero a nudo la natura fittizia di quanto raccontato, e insieme parodierebbero l'idea stessa di onniscienza, sorta di panopticon in grado di garantire un controllo totale della materia narrativa.

Interpretazione, da un certo punto di vista, più che condivisibile. Sono infatti evidenti i legami che intercorrono tra gli autori citati e le precedenti generazioni di scrittori, malgrado oggi – in realtà, ormai da quasi vent'anni – ci si affanni ad affermare il contrario. Così come è indubbia la natura latamente metanarrativa dei testi in questione. Un racconto che prende forma per il tramite di un narratore che un po' racconta, un po' sembra commentare immagini pre-esistenti è, di fatto, il racconto di un racconto. Ciò però non significa, io credo, che questi testi e i loro autori intendano necessariamente mettere in discussione il concetto di onniscienza, tanto più allo scopo di mostrare come il controllo e la coerenza che tradizionalmente vi sono associati siano prerogative oggi inattuali. È certo che il loro scopo ultimo sia quello di mettere in rilievo la natura costruita del proprio discorso? Generalizzare, come si è detto, è rischioso. È eccessivamente semplificatorio, nonché fuorviante, supporre che esista una sola spiegazione dietro l'utilizzo diffuso di una certa tecnica o modo di raccontare.

Per quanto ci riguarda, e come si è cercato di argomentare, nei testi qui affrontati i rispettivi narratori in prima persona non alludono mai (o quasi) all'implausibilità logica derivante dall'adozione di strategie autoriali. E in effetti è difficile credere che le prerogative di cui si fanno carico Max Aue, Cal Stephanides o il Walter Siti-professore che compare in *Resistere non serve a niente* siano necessariamente anti-realistiche. Come si è già accennato in § 2.1, il narratore di *Middlesex* – e in questo i suoi sporadici riferimenti all'implausibilità della propria condizione narrativa sembrano più che altro residui metafinzionali, flebili tracce di un'ironia che, di fatto, non incide sul complesso del racconto –, vuole raccontare con la massima serietà non solo la propria storia personale, il melting pot cromosomico e identitario da cui discende, ma anche la fusione di due culture. A suggerirlo non so-

no tanto le dichiarazioni dell'autore,⁴¹ ma la quota di spazio che nel romanzo è dedicata allo sviluppo del plot, dei singoli personaggi, alla cura minuziosa con cui è ricostruito il milieu (sociale e non) in cui essi si trovano a interagire. Max Aue, da par suo, è sì un personaggio massimamente postmoderno, e la sua una storia, con buona pace di chi ha voluto leggerla come paradigmatica di un ritorno a moduli addirittura ottocenteschi, tutto fuorché realistica: ma è indubbio che il suo scopo sia anche quello di raccontare la Shoah, il modo in cui gli ingranaggi bellici deformano l'esperienza umana, e insieme metterci di fronte a interrogativi che non possono lasciarci indifferenti. *La captatio benevolentiae* con cui ci accoglie alle soglie del romanzo («Alors, puisque je vous dis que je suis comme vous!» (Littell, 30)) funge sì da chiave di lettura antifrastica rispetto a quanto andremo a leggere poi: ma è forse anche un modo per introdurci a una storia che in qualche modo «nous concerne» (11), che ci invita a confrontarci con (o a prendere posizione contro) un personaggio il quale apertamente dichiara che «Je ne regrette rien: j'ai fait mon travail, voilà tout» (12), e che anzi afferma – in quella che di fatto è un'allocuzione diretta al lettore – «Je suis coupable, vous ne l'êtes pas, c'est bien. Mais vous devriez quand même pouvoir vous dire que ce que j'ai fait, vous l'auriez fait aussi» (26). E forse non è un caso che il romanzo abbia mobilitato una lunga serie di reazioni che si sono concentrate sulla storia raccontata dall'Aue narratore, e che la sostanziale inverosimiglianza della vicenda vissuta dall'Aue personaggio sia passata del tutto in secondo piano. Certo, vanno respinte con forza le analisi volte a mettere in luce, del romanzo di Littell, il valore testimoniale, quasi si trattasse di un testo storico nel senso pieno del termine: ma altrettanto certo è che *Les Bienveillantes* fatica a essere inquadrato nei termini di *historiographical metafiction*, per riprendere una nota formula di Linda Hutcheon. Né da un discorso del genere sembrano sottrarsi *Il contagio* e *Resistere non serve a niente*, testi in cui il genere – postmoderno per definizione – dell'autofiction viene piegato al racconto di una serie di trasformazioni che stanno investendo l'Italia, e forse, più in generale, il mondo occidentale.

Al pari delle loro supposte controparti eterodiegetiche, dei veri e propri narratori autoriali, questi narratori pretendono di farsi carico di una certa autorità e anche autorevolezza. Ma nel farlo aggiungono qualcosa in più: possono dire di aver preso parte a quanto raccontano, di averlo vissuto in prima persona, o quantomeno di avervi assistito. Quasi che il bisogno conoscitivo – la necessità di raccontarci come per davvero sono andate le cose – fosse corroborato, e anzi legittimato, dal proprio personale coinvolgimento. O forse dalla consapevolezza che per raccontare una storia che risulti attendibile, il più possibile *aderente alle cose*, sia necessario averla vissuta sulla propria pelle, dimostrare cosa significa averne fatto esperienza in prima persona, in quanto esseri umani, dotati – anzitutto – di un corpo. Solo la presenza “sul campo”, sembrano dirci i vari Max Aue, Cal Stephanides ecc., può garantire al lettore quell'empatia che un narratore esterno alla storia a stento riuscirebbe a trasmettere.⁴²

⁴¹ «*Middlesex* is as close as I get to satire. Parts of it are broadly comic. But I'm a realist at heart, even in my most fanciful moments»; «The general mode of the book is postmodern, but the narrative movement is Aristotelian, and the sensibility, while comic, is anything but ironic» (Gibbons).

⁴² A una conclusione in parte analoga, e su basi retoriche, giunge, di fatto, anche James Phelan (per il quale il fulcro del discorso rimane nondimeno l'autore implicito): «With observer narration our interest ultimately is in the characters other than the character narrator [...] and we will license the implied author to take liberties with the disclosure functions, provided that those liberties result in a more satisfying reading experience for us, one that is more aesthetically and ethically challenging and rewarding. In these cases the implied authors want—or, better, need—to take advantage both of the effects that accrue to the use of a character narrator and of those that accrue to the use of an unrestricted, reliable

Certo è che per perseguire questo obiettivo – per coniugare autorevolezza ed empatia – diventa necessario mettere in campo una serie di strategie e di “poteri” che di molto oltrepassano i propri limiti: occorre deformarsi in quanto soggetti narranti. Se voglio raccontare come la guerra ha trasformato me, e verosimilmente tanti altri uomini come me, non basta descrivere la sofferenza che ho patito: dovrò accedere a tutte le fonti possibili, fornire dati che consentano di oggettivare la mia esperienza, di astrarla; per comprendermi fino in fondo, per capire quel disastro cromosomico che è la mia vita, devo avere accesso ai pensieri di tutti coloro che su di essa hanno inciso, finanche minimamente; e se voglio raccontare la mutazione della nostra società, le deformazioni che essa sta subendo, dovrò farlo sì rappresentandomi come un suo membro per certi versi prototipico, calandomi al suo interno fino a farmene contagiare: ma anche garantendomi la possibilità di accedere a tutto il materiale – umano e non – utile a questo scopo. Ecco, assimilando questi due aspetti – rendendo il proprio “io”, per riprendere le parole molto “barthesiane” di Jonathan Littell (cfr. § 2.3), simile a un “egli” – tanti narratori omodiegetici d’oggi mirano non tanto – questa è l’impressione – ad attrarre la nostra attenzione sull’artificialità del loro racconto, ma, paradossalmente, a coinvolgerci di più al suo interno. Lungi dal risultare inattendibili, trasgredendo i confini entro cui in teoria andrebbero ricompresi le prime persone autoriali sembrano gridare a pieni polmoni il desiderio di diventare autoriali; cioè, soprattutto, autorevoli.

Perché poi ciò accada, ovvero perché tanti scrittori abbiano oggi creato io narranti siffatti, è una domanda cui il presente intervento non può fornire una risposta definitiva. Quello che appare abbastanza certo è che l’attuale stabilizzarsi di una nuova situazione narrativa, di un’autorialità in prima persona, sia da considerarsi non tanto come la negazione dei principî alla base del racconto omodiegetico, come la loro violazione o la loro messa in discussione, ma come il loro adattamento a un nuovo contesto. A un nuovo contesto (trans)mediale, intanto, sempre più ibridato. Ma anche – forse – a nuove circostanze ed esigenze: gli “io” autoriali come traduzione in tecnica – come equivalente formale – di una «profonda trasformazione del soggetto» (25) (e dunque – inevitabilmente – di una trasformazione sociale), come ha spiegato Daniele Giglioli. A un’epoca in cui l’Io – sempre Giglioli (e la maiuscola è tutt’altro che casuale) – tende a monopolizzare il prosaico sociale e l’immaginario al punto da eccedere da sé, si dà una forma (un insieme di forme) che questi eccessi riproduce, rispecchia – al limite ingigantendoli.

Anche se forse la diffusione di narratori-personaggio autoriali potrebbe essere soltanto una sorta di promemoria: l’indicazione di come oggi i confini, e non solo quelli narrativi, siano sempre meno percepibili in quanto tali. Di fatto, i testi qui discussi ci mettono in contatto con una serie di contraddizioni nel momento stesso in cui le portano al collasso: *embodiment* e onniscienza, “naturale” e innaturale, cinema e letteratura, cronaca e invenzione, empatia e massimo distacco, il desiderio di conoscere i pensieri degli altri, di penetrare nelle loro vite, e l’impossibilità di soddisfarlo fino in fondo. È probabile sia proprio la convergenza di questi opposti – la loro (con)fusione – che i narratori-personaggio di cui in queste pagine si è discusso, ma su cui in futuro molto ancora andrà detto, stanno oggi cercando di raccontare.

noncharacter narrator [...]. Without such flexibility in the narration, their larger purposes cannot be achieved. Readers grant that flexibility because they benefit from engaging with the narratives» (*Living* 199-200).

Bibliografia

- Alber, Jan. "Impossible Storyworlds—and What to Do with Them." *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 1 (2009): 79–96. Stampa.
- . "The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre." *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Eds. Jan Alber and Rüdiger Heinze. Berlin-Boston: de Gruyter, 2011. 41-67. Stampa.
- . "Postmodernist Impossibilities, the Creation of New Cognitive Frames, and Attempts at Interpretation." *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*. Eds. Jan Alber and Per Krogh Hansen. Berlin-Boston: de Gruyter, 2014. 261-80. Stampa.
- Alber, Jan and Rüdiger Heinze, eds. *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin-Boston: de Gruyter, 2011. Stampa.
- Alber, Jan et al. "Unnatural Voices, Minds, and Narration." *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Eds. Joe Bray, Alison Gibbons and Brian McHale. Oxon and New York: Routledge, 2012. 351-67. Stampa.
- Alber, Jan et al., eds. *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2013. Stampa.
- American Beauty*. Directed by Sam Mendes. 1999. Universal City: DreamWorks Pictures, 2000. DVD.
- Apuleio. *Le metamorfosi o L'asino d'oro*. Trad. Claudio Annaratone. Introduzione di Reinhold Merkelbach. Premessa al testo di Salvatore Rizzo. Milano: Rizzoli, 1977. Stampa.
- Black, David Alan. "Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema." *Wide Angle* 8.3-4 (1986): 19-26. Stampa.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press/Methuen & Co., 1985. Stampa.
- . *Poetics of Cinema*. Oxon and New York: Routledge, 2007. Stampa.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990. Stampa.
- . "New Directions in Voice Narrated Cinema." *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ed. David Herman. Columbus: Ohio State University Press, 1999. 315-39. Stampa.
- Cohn, Dorrit. "The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*." *Poetics Today*. 2.2 (1981): 157-82. Stampa.
- Dawson, Paul. *The Return of the Omniscient Narrator: Authorship and Authority in Twenty-First Century Literature*. Columbus: Ohio State University Press, 2013. Stampa.
- Ellis, Bret Easton. *Glamorama*. New York: Knopf, 1999. Stampa.
- Eugenides, Jeffrey. *Middlesex*. 2002. London: Bloomsbury, 2011. Stampa.
- Fludernik, Monika. *Towards a "Natural" Narratology*. London-New York: Routledge, 1996. Stampa.

- . "Naturalizing the Unnatural: A View from Blending Theory." *Journal of Literary Semantics* 39.1 (2010): 1-27. Stampa.
- . "How Natural Is 'Unnatural Narratology'; or, What Is Unnatural about Unnatural Narratology?" *Narrative* 20.3 (2012): 357-70. Stampa.
- Gaudreault, André. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto* [1988]. Trad. Dario Buzzolan. Prefazione di Paul Ricoeur. Torino. Lindau, 2006. 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>>.
- Giglioli, Daniele. "L'autore è l'eroe. Di un carattere della più recente narrativa italiana." *il verri* 55 (2014): 5-28. Stampa.
- Giovanetti, Paolo. *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*. Milano: Ledizioni, in corso di pubblicazione. Stampa.
- Gone Girl*. Directed by David Fincher. 2014. Los Angeles: 20th Century Fox, 2015. DVD.
- Heinze, Ruediger. "Violations of Mimetic Epistemology in First-Person Narrative Fiction." *Narrative* 16.3 (2008): 279-97. Stampa.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London-New York: Routledge, 1988. Stampa.
- Jahn, Manfred. "Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology." *Poetics Today* 18.4 (1997): 441-68. Stampa.
- Kozloff, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1988. Stampa.
- Littell, Jonathan. *Les Bienveillantes*. Paris: Gallimard, 2006. Stampa.
- Metz, Christian. *La significazione nel cinema* [1971]. Trad. Alberto Farassino. Milano: Garzanti, 1977. Stampa.
- Moody, Rick. *The Ice Storm*. New York: Little, Brown and Company, 1994. Stampa.
- Niederhoff, Burkhard. "Perspective – Point of View." *the living handbook of narratology*. Eds. Peter Hühn et al. Hamburg: Hamburg University. Web. 23 maggio 2015. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/perspective---point-view>>.
- Nielsen, Henrik Skov, "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction." *Narrative* 12.2 (2004): 133-50. Stampa.
- . "Natural Authors, Unnatural Narration." *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Eds. Jan Alber and Monika Fludernik. Columbus: The Ohio State University Press, 2010. 275-301. Stampa.
- . "Unnatural Narratology, Impersonal Voices, Real Authors, and Non-Communicative Narration." *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Eds. Jan Alber and Rüdiger Heinze. Berlin-Boston: de Gruyter, 2011. 71-88. Stampa.

- Pennacchio, Filippo. «... And now I have to enter Father Mike's head, I'm afraid». Parallessi, onniscienza omodiegetica e "io" autoriali nella narrativa contemporanea (I).” *Enthymema* X (2014): 94-124. Web. 23 maggio 2015. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/4108/4243>>.
- Phelan, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 1996. Stampa.
- . *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005. Stampa.
- Richardson, Brian. *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*. Columbus: Ohio State University Press, 2015. Stampa.
- Romberg, Bertil. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm: Almqvist and Wiskell, 1962. Stampa.
- Shen, Dan. “Breaking Conventional Barriers: Transgressions of Modes of Focalization.” *New Perspectives on Narrative Perspective*. Eds. Willie van Peer and Seymour Chatman. Albany: State University of New York Press, 2001. 159-72. Stampa.
- Stanzel, Franz Karl. *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.
- Turner, Mark. “Double-scope Stories.” *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Ed. David Herman. Stanford: CSLI, 2003. 117-42. Stampa.
- Walsh, Richard. *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2007. Stampa.
- Yacobi, Tamar. “Authorial Rhetoric, Narratorial (Un)Reliability, Divergent Readings: Tolstoy's *Kreutzer Sonata*.” *A Companion to Narrative Theory*. Eds. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Malden-Oxford-Victoria: Blackwell, 2005. 108-23. Stampa.