

Il ritorno dell'onniscienza nella narrativa contemporanea

Paul Dawson

The University of New South Wales, School of Arts and Media, Sydney

Abstract

Si traduce qui “The Return of Omniscience in Contemporary Fiction”, saggio di Paul Dawson pubblicato nel 2009 sul secondo numero – volume diciassettesimo – di *Narrative*. Il saggio tratta del ritorno del narratore onnisciente nella narrativa in lingua inglese degli ultimi vent'anni. L'ipotesi messa in gioco da Dawson è che questo ritorno sia dovuto anzitutto a ragioni di tipo sociale, in particolare alla volontà da parte di molti scrittori di rivendicare il loro ruolo di intellettuali pubblici. I narratori onniscienti che compaiono oggi in molti romanzi e racconti sarebbero delle specie di controfigure dei rispettivi autori reali, e dall'interno dei singoli testi contribuirebbero ad amplificarne voce e opinioni. Dopo una prima parte in cui è ripercorso per sommi capi il dibattito intorno all'onniscienza sviluppatosi verso la metà dei primi anni Duemila, il saggio si sofferma sullo specifico dell'onniscienza contemporanea, per poi passare a descrivere le principali tipologie di narratore onnisciente riscontrabili nei romanzi e racconti pubblicati negli ultimi anni.

La traduzione è preceduta da una breve introduzione in cui sono presentate le principali questioni affrontate nel saggio, e insieme ne vengono messi in luce gli aspetti suscettibili di propiziare future indagini.

We translate Paul Dawson's essay “The Return of Omniscience in Contemporary Fiction” (*Narrative*, 2, 17, 2009), about the return of the omniscient narrator in British and American literary fiction of the last twenty years. Dawson's hypothesis is that this return is first of all due to social reasons, in particular to the will of many writers to reclaim their role as public intellectuals. The omniscient narrators who appear today in many novels and short stories can be viewed as a sort of stunts of their respective real authors, whose voices and opinions they textually amplify. After a first part briefly dedicated to the most recent debates about omniscience, the essay focuses on the specificity of contemporary omniscience, finally analysing the main typologies of omniscient narrator in novels and short stories published along the last years.

This translation is preceded by a brief introduction presenting the main issues of the essay and bringing to light its most promising aspects for the future investigations.

Keywords

Onniscienza, narrativa contemporanea, autorevolezza
narrativa, post-postmodernismo

Omniscience, contemporary literary fiction, narrative
authority, post-modernism

Contacts

paul.dawson@unsw.edu.au

filippo.pennacchio@gmail.com

Introduzione

Filippo Pennacchio

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM, Milano

Sono principalmente due le ragioni dietro alla decisione di tradurre “The Return of Omniscience in Contemporary Fiction”, di Paul Dawson. La prima ha a che fare con i suoi contenuti. Il saggio di Dawson affronta un tema, o meglio un fenomeno narrativo – quello dell’onniscienza – molto noto e dibattuto, eppure nient’affatto scontato: tale dunque da richiedere un’indagine accorta, specie in relazione alle sue declinazioni più recenti. La seconda ragione è invece legata al taglio del saggio, ovvero all’impostazione metodologica che lo sottende. Nel saggio in questione Dawson adotta un approccio per un verso classicamente narratologico, scorrendo fra l’altro di voce, focalizzazione, livelli narrativi e prestando particolare attenzione alla loro articolazione. Per altro verso, prende in considerazione anche fattori extra-testuali, interrogandosi su come il contesto influisca su certe scelte narrative e soprattutto ponendo attenzione alla natura storicamente situata dei fenomeni indagati. Per essere del tutto espliciti: Dawson ipotizza che per parlare di onniscienza in relazione al romanzo degli ultimi vent’anni sia necessario esaminare i mutamenti cui è andato incontro il contesto non solo letterario in cui gli autori si muovono, e allo stesso tempo valutare i motivi per cui il concetto stesso di onniscienza implichi oggi qualcosa di molto diverso da quanto la storia della letteratura moderna ci ha abituato a pensare. Con le sue stesse parole (tratte dal saggio qui di seguito tradotto), bisogna «analizzare in senso diacronico il racconto onnisciente in quanto categoria formale, e insieme analizzare in modo sincronico la relazione discorsiva che il racconto stringe con i discorsi extraletterari che lo circondano».

Del resto, rispondendo proprio sulle pagine di *Enthymema* a una domanda circa i modi in cui poetica e retorica andrebbero ripensate alla luce dei più recenti sviluppi narratologici, Dawson sottolineava che «Gli approcci contestuali hanno dimostrato che l’analisi formalista non può operare nel vuoto», e che «Da questo punto di vista abbiamo senz’altro bisogno di prestare maggiore attenzione allo sviluppo storico delle forme narrative, e dunque alla natura contingente delle stesse categorie narrative» (“Emerging” 112).

In effetti, venendo ai contenuti, il saggio appare motivato da un’esigenza di tipo forse più storico-critico che non teorico, vale a dire dal tentativo di rispondere a una domanda: perché, oggi, è tornata in auge l’onniscienza? Per quale motivo una tecnica narrativa che si riteneva desueta, legata a un’idea di romanzo che già nella seconda parte dell’Ottocento era stata messa in discussione, ha ripreso a essere utilizzata da alcuni fra i più importanti scrittori contemporanei? La domanda, appunto, non è prettamente teorica, e peraltro nel caso di Dawson è da credere sia legittimata dalla propria esperienza per così dire extra-narratologica: dal fatto che il teorico sia in questo caso anche docente di scrittura creativa,¹ nonché scrittore,² e dunque che a interessarlo sia anche la pratica

¹ Cfr. in particolare *Creative*, oltre a “Historicizing”, dove sono anticipati alcuni dei contenuti del saggio qui tradotto.

² Oltre che di una raccolta di poesie e di diversi altri testi poetici, Dawson è autore di alcuni racconti; cfr. <<https://sam.arts.unsw.edu.au/about-us/people/paul-dawson/>>. 28 dicembre 2015.

letteraria, il farsi della letteratura che non necessariamente passa da una mediazione di tipo teorico.

A ogni modo, è nel tentativo di rispondere a questo genere di domande che il momento narratologico si combina con quello diacronico-contestuale. Prima di indagare i motivi dietro il ritorno dell'onniscienza, Dawson ripercorre il dibattito teorico intorno al concetto e ipotizza una sua possibile riformulazione. Lo fa qui brevemente, per poi soffermarvisi più a lungo nel primo capitolo di *The Return of the Omniscient Narrator*, il libro – pubblicato dalla Ohio State University Press nel 2013 – che di questo articolo riprende le tesi fondamentali.

È ovviamente impossibile ripercorrere in questa sede la storia del termine e del suo uso teorico, ma è forse utile ricordare – lo si accennava poche righe sopra – come l'onniscienza abbia sempre ricoperto una strana posizione nel contesto del dibattito narratologico. Sintetizzando al massimo, per alcuni sarebbe un concetto fondativo, mentre per altri sarebbe invece troppo vago, tanto da risultare inservibile. Anzi, per questi ultimi l'onniscienza rappresenterebbe un vero e proprio problema, come spiega Dawson (cfr. *Return* 31-33): un problema legato all'analogia “divina” alla base del concetto, ovvero all'idea di un narratore (o di un autore?) *godlike*, che tutto conosce e può; al rapporto che lega autore e narratore; alla differenza tra il racconto onnisciente “in senso stretto” e il racconto alla terza persona più in generale, ma anche ai tratti costitutivi di questo tipo di racconto. A ben vedere, già nei lavori più noti dei due principali esponenti della narratologia “classica” si possono riscontrare differenze significative nel modo in cui l'onniscienza viene trattata. Se infatti Gérard Genette (cfr. *Figure III*) sembra suggerire che l'etichetta sia costitutivamente imprecisa nel designare quel tipo di narratore che – parafrasandolo – ne sa (e ne dice) più dei personaggi (com'è noto, questo narratore per Genette andrebbe definito come extra-eterodiegetico, e la sua focalizzazione zero o non-focalizzazione), Franz Karl Stanzel impernia proprio sull'onniscienza (e senza distinguere nettamente, come fa Genette, fra voce e focalizzazione: ma Stanzel parla di *prospettiva*) una delle sue tre situazioni narrative, cioè quella *autoriale*, dove «il narratore è fuori dal mondo dei personaggi [e] il processo di trasmissione [dei contenuti narrativi] origina da un prospettiva esterna» (*Theory* 5). In anni recenti sono stati invece Jonathan Culler e Meir Sternberg a incarnare gli estremi di questo dibattito: l'uno rifiutando il termine in quanto – appunto – vago e confusivo, l'altro ribadendone invece l'utilità.

Rimandando al saggio tradotto per una sintesi più esauriente di questo dibattito, si può dire che Dawson arrivi a una sorta di compromesso: ammettendo sì la natura *fuzzy* – diciamo – del concetto, il fatto cioè che non possa essere definito in maniera netta, ma anche accettando che possa rivelarsi utile nella misura in cui consente di mettere immediatamente a fuoco un particolare tipo di racconto. Se insomma il teorico si troverà insoddisfatto di fronte a un concetto impreciso, con il quale si possono indicare contemporaneamente cose molto diverse, vero è però che a livello di percezione condivisa parlare di onniscienza significa figurarsi un narratore estremamente libero, che può giostrare a suo piacimento le varie dimensioni del racconto e intrattenere il lettore parlandogli in modo diretto e autorevole.

Proprio a partire da questa ipotesi, Dawson argomenta come l'onniscienza non consista in un modo particolare di inquadrare il mondo della storia, o in un certo tipo di voce narrante. L'onniscienza sarebbe piuttosto una *performance retorica*: una performance

all'insegna dell'autorevolezza narrativa,³ dove per autorevolezza si intende la «facoltà del narratore eterodiegetico di esprimere un giudizio sul mondo finzionale, e insieme l'eco autorevole di questi giudizi nel contesto pubblico o extradiegetico in cui si colloca il lettore». In altre parole, per Dawson l'onniscienza sarebbe un modo di raccontare motivato da un atteggiamento autorevole, attraverso il quale il narratore di un dato racconto o romanzo mira non solo a commentare quanto accade nel mondo della storia, ma anche a trasmettere al lettore una serie di opinioni, giudizi, punti di vista che possono trascendere i confini di quel racconto o romanzo, e che sono strettamente connessi alle posizioni degli autori reali. Più tecnicamente, secondo Dawson i narratori onniscienti sarebbero modellati sui rispettivi autori reali; sarebbero delle specie di loro *second self*, in grado di farsi portavoce delle loro istanze, e in virtù della propria collocazione extradiegetica di fungere da tramite tra il mondo finzionale e quello reale. «Il termine “racconto onnisciente” – scrive Dawson – è utile per descrivere un certo tipo di racconto in cui un narratore eterodiegetico, per il fatto di essere un delegato dell'autore, agisce come un personaggio extradiegetico, stabilendo un rapporto comunicativo con il lettore».

L'ipotesi è molto impegnativa, sia in quanto costringe a ripensare le dinamiche alla base della comunicazione narrativa, sia perché chiama in causa, benché in modo indiretto, l'autore reale. Alle sue spalle c'è un'idea che da alcuni anni a questa parte sta prendendo piede presso la comunità scientifica, in parte forse anche riorientandone interessi e ambizioni. Vale a dire, l'idea che l'autore non occupi una posizione marginale nel contesto di un'opera di finzione, che non sia cioè una figura che si limita – come suggeriscono le narratologie di stampo strutturalista – a inventare un testo, i cui contenuti sarebbero poi enunciati dal narratore. Al contrario, l'autore occuperebbe una posizione centrale, e la sua voce sarebbe pienamente udibile all'interno dei testi. Nella sua forma più radicale questa idea è stata espressa da Richard Walsh in *The Rhetoric of Fictionality*, testo molto importante e anche molto complesso in cui in ottica pragmatica si arriva a negare la legittimità della figura del narratore. Secondo Walsh, a parlare in un testo (o meglio, *per il tramite di* un testo) sarebbe o l'autore (nel caso di un racconto alla terza persona) o i personaggi (nel caso di un racconto alla prima persona, dove comunque il personaggio-narratore verrebbe *rappresentato* dall'autore nell'atto di raccontare) (cfr. *Rhetoric*, cap. 4). Non si darebbero vie di mezzo. Raccontare sarebbe un gesto retorico attraverso cui l'autore, appellandosi alla finzionalità – quella qualità di un testo in virtù della quale i suoi contenuti appaiono inventati –, crea un mondo della storia senza per questo motivo creare anche un narratore, il quale sarebbe soltanto un effetto (spesso involontario, e comunque non sempre percepibile) di questo gesto retorico.

In realtà, questo tipo di rivendicazioni non è del tutto inedito. È sempre esistito – anche se su basi prettamente linguistiche – un orientamento anti-narratoriale nel contesto degli studi sul racconto (cfr. Routledge, *ad vocem* “No-narrator theory”). Il fatto è che questo modo di vedere le cose si sta oggi imponendo, forse proprio perché s'inserisce in un mondo (non solo letterario) dove la figura dell'autore si sta rafforzando notevolmente, e dove l'enfasi sulla comunicazione – sull'idea che i contenuti di un testo passino anche materialmente dall'autore al lettore – mette in discussione l'autonomia

³ L'inglese suona come *narrative authority*. Qui come nel saggio tradotto si è scelto di rendere la formula appunto come «autorevolezza narrativa» invece che come «autorità narrativa» poiché il primo sintagma restituisce meglio il senso di un racconto trasmesso da una voce non tanto autoritaria, quanto piuttosto sicura, competente.

estetica di quei contenuti, il fatto che appartengano a un piano diverso da quello in cui appunto si svolge la comunicazione autore-lettore.⁴ Beninteso, Dawson non sposa in pieno quest'ordine di idee, e anzi su *Narrative* ha esposto una serie di tesi contro il concetto stesso di finzionalità ("Ten Theses"). Il suo è un discorso che non sacrifica il concetto di narratore, ma che certo ne considera il legame strettissimo – e a volte l'ibridazione – con quello di autore, invitando il lettore a considerare l'opera narrativa come inserita in un più ampio orizzonte comunicativo, anch'essa il frutto di un gesto retorico tramite cui gli autori veicolano al lettore non solo certi contenuti, ma anche certe idee e prese di posizione.

Nello specifico, dunque, che cosa motiva l'autorevolezza dietro l'onniscienza contemporanea? Che tipo di rivendicazione autoriale sta alla base della performance narrativa degli attuali narratori onniscienti? In breve, l'idea di Dawson è che la crisi simbolica cui il romanzo è andato incontro negli ultimi vent'anni, insieme alla percezione, da parte degli scrittori, del loro ruolo marginale nel contesto della cultura contemporanea, avrebbe portato questi ultimi a immaginare narratori onniscienti, in grado di farsi carico delle loro istanze e delle loro rivendicazioni. Allo scopo di mostrare l'importanza della loro opera e del romanzo più in generale, autori come Salman Rushdie, David Foster Wallace, Zadie Smith e Jonathan Franzen avrebbero creato voci narranti particolarmente autorevoli, benché consapevoli di non poter più poggiare sulle certezze disponibili ai narratori onniscienti dei secoli precedenti.

Non solo. Secondo Dawson queste voci manterrebbero una continuità rispetto alle voci extrafinzionali dei rispettivi autori. Si darebbe un legame molto stretto tra quanto un autore scrive in un romanzo e quanto scrive in un saggio o in un pezzo giornalistico. Del resto, tutti gli scrittori sopra citati intervengono o sono intervenuti nel dibattito pubblico appunto attraverso saggi e articoli, o rilasciando interviste: esprimendo una serie di opinioni che creano intorno alla propria figura una specie di campo di forze che ne rafforza, di questa figura, l'autorevolezza. Si tratterebbe insomma – spiega Dawson – di intellettuali pubblici, al pari delle loro controparti finzionali capaci «di parlare a un pubblico generico [...] sulla base di una specifica competenza disciplinare». Gli esempi, ovviamente, potrebbero essere molteplici. Per dirne una, lo scrittore a torto o a ragione più discusso dell'ultimo decennio, David Foster Wallace, deve la sua fama principalmente alla sua produzione saggistica; produzione che supera – per numero – quella narrativa. E chi conosca anche solo superficialmente la sua opera sa bene quanto peso abbia avuto nell'interpretazione di racconti e romanzi (ma anche quanto abbia fuorviato i suoi critici) quel lungo saggio sulla televisione che considerava esaurita la letteratura postmoderna, e proclamava – proprio mentre nel suo *côté* narrativo Wallace praticava almeno in parte proprio quell'idea di letteratura – l'esigenza di distaccarsene (cfr. "E Unibus Pluram"). Ma gli esempi, appunto, potrebbero essere molti altri, da Michel Houellebecq che nei suoi romanzi riecheggia le posizioni spesso scomode espresse pubblicamente a Jonathan Lethem, che nel 2011 scende in piazza a fianco di Occupy Wall Street e nel suo romanzo successivo, *I giardini dei dissidenti*, esprime il proprio punto di vista sulla questione, giù fino a quello che per Dawson è il "papà" degli attuali narratori onniscienti, e cioè Salman Rushdie, il cui peso intellettuale è enormemente cresciuto in seguito al successo dei *Versi satanici*.

⁴ Per un bilancio teorico sul dibattito autore-narratore cfr. Birke and Köppe; per una rilettura anche in chiave storica della questione cfr. Ballerio.

Ovviamente, anche in questo caso la questione necessita di essere un minimo storicizzata. Dal punto di vista dell'autore, non è certo un fatto soltanto recente né così anomalo che si rivendichi una continuità tra opera narrativa e prese di posizione critiche. Dal punto di vista del lettore, è invece persino scontato sottolineare come la figura dell'autore sia in certo senso ineludibile nel momento in cui ci si avvicina a un'opera letteraria, e come a dispetto delle nozioni post-strutturaliste e decostruzioniste di morte dell'autore e di una testualità fluida, che pure sembrano esserci ormai penetrate sotto pelle, il lettore non si sia mai sbarazzato del concetto di autore. Semmai, ciò che oggi è cambiato rispetto a un passato anche recente è appunto la pervasività dell'autore, la sua diffusione oltre i confini della pagina scritta. In un periodo storico in cui è ormai normale leggere gli scrittori anche in veste di giornalisti più o meno militanti, ascoltarli parlare via radio, in televisione o sul web, navigare tra i loro profili social e osservare il gossip che li circonda è quasi inevitabile che il loro ruolo di intellettuali pubblici si rafforzi, e che la loro figura appunto pubblica tenda sempre più a coincidere con l'immagine implicita che il lettore può ricavare leggendo un particolare romanzo o racconto.

È anche tenendo conto di questi aspetti che nell'ultimo capitolo di *The Return of the Omniscient Narrator*⁵ Dawson espone i fondamenti di quella che viene definita una *narratologia discorsiva*, vale a dire un modello teorico che prende in considerazione la «fiction come discorso pubblico», e che incorpora al suo fianco anche le «dichiarazioni pubbliche extratestuali di autori e lettori» (*Return* 235). Più nello specifico, questo modello – che riprende, ampliandoli, i presupposti del Genette di *Palimpsesti* e tiene conto dell'approccio contestuale alla base di *The Narrative Act*, di Susan Lanser – ipotizza che «un'opera di finzione è una dichiarazione pubblica che circola nella stessa formazione discorsiva delle dichiarazioni nonfanzionali dell'autore», e che l'autorevolezza esibita dai narratori onniscienti «opera lungo un continuum che va dalla voce narrante alla voce extrafinzionale e arriva fino alla voce dell'autore, stabilendo un dialogo anche a partire dalla risposta dei lettori». «Tutte queste voci – prosegue Dawson – [...] coesistono sotto forma di dichiarazioni pubbliche all'interno dello stesso ambito discorsivo, e agiscono come strategie retoriche integrate allo scopo di mostrare al pubblico l'importanza culturale del romanzo» (236).

Ora, tutto ciò, evidentemente, si presta a essere approfondito e discusso, e proprio per questo motivo non si può fare altro che rimandare al saggio qui di seguito tradotto, oltre che al volume edito da Routledge. Sullo sfondo rimangono molte questioni aperte, cui in questa sede è possibile soltanto accennare, ma con le quali è probabile che in futuro ci si dovrà confrontare.

Molto sinteticamente, si può dire che la motivazione in senso lato sociologica dietro il ricorso all'onniscienza sia applicabile a tutti gli autori che oggi optano per questo modo di raccontare? O si tratta di un problema legato al solo contesto della letteratura angloamericana? Quanto, poi, il modello narratologico che ne consegue è legato alla più stretta contingenza? In altre parole, c'è un legame tra una teoria che contempla al suo interno, in posizione più o meno centrale, la figura dell'autore e la diffusione di racconti e romanzi impostati intorno a un modo di raccontare autoriale nel senso più stretto del termine? La domanda, come ha suggerito Paolo Giovannetti, riguarda peraltro non soltanto la teoria di Dawson, ma anche tutte le altre teorie *author-oriented*. Certo, poi, sarebbe interessante interrogarsi su quanto questo tipo di teoria assecondi il punto di vista e l'interpretazione che dei testi danno i lettori comuni, narratologicamente inesperti;

⁵ Capitolo che rielabora quanto già proposto in "Real Authors".

su quanto insomma si tratti di una sorta di *folk narratology*, di una narratologia “popolare”, “dal basso”, che forse sacrifica qualcosa quanto a sofisticatezza teorica allo scopo di spiegare come nel concreto il lettore si relaziona ai testi non solo narrativi. Ma – attenzione – il lettore cui pensa Dawson è molto diverso dal lettore con cui gli studi cognitivi ci hanno insegnato a fare i conti. A Dawson non interessano più di tanto i meccanismi mentali che mettiamo in gioco nel momento in cui leggiamo. A Dawson interessa piuttosto il lettore inteso come *public reader*: come un lettore cioè che «ha un impatto di tipo materiale sulla sopravvivenza di un libro», e che è deducibile studiando le relazioni fra diversi tipi di discorsi e formazioni “sociali”: «l'*establishment letterario*, con le sue recensioni e articoli; il *mondo accademico*, con i suoi saggi e le sue monografie; il *pubblico più generale*, con le sue lettere, i commenti sui blog, sui forum online e le *customer reviews*» (*Return* 232).

Dopo anni in cui siamo stati abituati a pensare al lettore nei termini delle sue reazioni mentali, delle sue predisposizioni e attitudini “prototipiche”, e in cui il funzionamento dei testi narrativi è stato spiegato alla luce del funzionamento della mente umana, oggi si sta forse cominciando a spostare il focus sull’aspetto più concreto, anche sociale, dell’interazione testo-lettore: sui modi in cui leggiamo, e su come questi modi risentono del contesto in cui siamo inseriti. Del resto, come Dawson spiega nelle prossime pagine e come ribadisce nel suo libro, proprio questo era lo scopo che si prefiggeva studiando l’onniscienza: analizzare da un punto di vista narratologico un fenomeno narrativo inserendolo sullo sfondo più ampio delle attuali trasformazioni culturali.

Bibliografia

- Ballerio, Stefano. *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*. Milano: Franco Angeli, 2013. Stampa.
- Birke, Dorothee and Tilmann Köppe, eds. *Author and Narrator: Transdisciplinary Contributions to a Narratological Debate*. Berlin-Munich-Boston: Walter de Gruyter, 2015. Stampa.
- Culler, Jonathan. “Omniscience.” *Narrative* 12.1 (2004): 22-34. Stampa.
- Dawson, Paul. *Creative Writing and the New Humanities*. London-New York: Routledge, 2005. Stampa.
- . “Historicizing Craft in the Teaching of Fiction.” *New Writing: International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing* 5.3 (2008): 211-24. Stampa.
- . “Real Authors and Real Readers: Omniscient Narration and a Discursive Approach to the Narrative Communication Model.” *Journal of Narrative Theory* 42.1 (Winter 2012): 91-116. Stampa.
- . *The Return of the Omniscient Narrator: Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2013. Stampa.
- . “Emerging Vectors of Narratology: Toward Consolidation or Diversification? (A Response).” *Enthymema* IX (2013): 109-14. Web. 27 dicembre 2015.
<<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/3533/3708>>.
- . “Ten Theses Against Fictionality.” *Narrative* 23.1 (January 2015): 74-100. Stampa.
- Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto* [1972]. Trad. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1976. Stampa.

- . *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [1982]. Trad. Raffaella Novità. Torino: Einaudi, 1997. Stampa.
- Giovanetti, Paolo. *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*. Milano: Ledizioni, in corso di pubblicazione. Stampa.
- Lanser, Susan. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1981. Stampa.
- Lethem, Jonathan. *I giardini dei dissidenti* [2014]. Trad. Andrea Silvestri. Milano: Bompiani, 2014. Stampa.
- Routledge. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London-New York: Routledge, 2005. Stampa
- Rushdie, Salman. *I versi satanici* [1988]. Trad. Ettore Capriolo. Milano: Mondadori, 1989. Stampa.
- Stanzel, Franz Karl. *A Theory of Narrative* [1979]. Trad. Charlotte Goedsche. Preface Paul Hernadi. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Stampa.
- Sternberg, Meir. "Omniscience in Narrative Construction." *Poetics Today* 28.4 (2007): 683-794. Stampa.
- Wallace, David Foster. "E Unibus Pluram: gli scrittori americani e la televisione" [1990]. *Tennis, tv, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*. Trad. Vincenzo Ostuni, Christian Raimo, Martina Testa. Roma: minimum fax, 1999. 29-104. Stampa.
- Walsh, Richard. *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2007. Stampa.

Nota di traduzione

"The Return of Omniscience in Contemporary Fiction" è apparso su *Narrative*, 17.2, nel maggio 2009, e nello stesso anno è stato dichiarato vincitore del James Phelan Award for the Best Essay in *Narrative*.

Le traduzioni delle opere citate al suo interno sono opera del traduttore, salvo nei casi – segnalati in bibliografia – in cui esistano già in italiano. Gli interventi tra parentesi quadre sono del traduttore.

Si ringraziano Paul Dawson e *Narrative*, nella persona di James Phelan, per avere concesso i diritti della traduzione.

Il ritorno dell'onniscienza nella narrativa contemporanea

Paul Dawson

The University of New South Wales, School of Arts and Media, Sydney

Vorrei cominciare mettendo in luce quello che ritengo sia un tratto saliente, o per lo meno una tendenza significativa, della narrativa contemporanea inglese e americana: e cioè il ritorno del narratore onnisciente, che ormai si riteneva del tutto superato. Negli ultimi due decenni, e in particolare a partire dai primi anni Duemila, un discreto numero di scrittori importanti e di successo ha pubblicato opere che contengono tutte quelle caratteristiche formali che siamo soliti associare al concetto di onniscienza: un narratore eterodiegetico, in possesso di una conoscenza totale, che si rivolge al lettore in modo diretto, commenta gli eventi narrati in modo intrusivo, accede all'interiorità di un ampio numero di personaggi e più in generale manifesta in modo tangibile la sua presenza all'interno del mondo finzionale.

Gli scrittori a cui sto pensando sono Salman Rushdie, Martin Amis, Zadie Smith, David Lodge, Adam Thirlwell, Michel Faber e Nicola Barker per quanto riguarda l'Inghilterra; per quanto invece riguarda gli Stati Uniti, penso soprattutto a Jonathan Franzen, Don DeLillo, David Foster Wallace, Tom Wolfe, Rick Moody e John Updike. In questo saggio intendo ragionare sul perché così tanti scrittori abbiano scelto di ricorrere all'onniscienza, dato il pregiudizio estetico cui questo modo di raccontare è andato incontro nel corso degli ultimi cento anni per lo meno. Per dirne una, nel 2004 Eugene Goodheart sottolineava che «Nell'epoca del prospettivismo, quando ogni tipo di allusione all'autorità è vista con sospetto, il narratore onnisciente è un arcaismo che può essere giudicato positivamente se appare in opere del passato, ma che risulta del tutto inappropriato quando ricorre in opere contemporanee» (1).

Come dobbiamo considerare quei romanzi che nel ventunesimo secolo fanno ricorso a una forma ottocentesca apparentemente superata? Si tratta di romanzi conservatori e nostalgici o sono piuttosto romanzi sperimentali e del tutto contemporanei per il modo in cui utilizzano questa forma? Il paradosso è colto con ironica concisione nell'ultimo paragrafo di *Pensieri, pensieri*, di David Lodge: «Nel primo anno del nuovo millennio Helen ha pubblicato un romanzo definito da un critico "talmente all'antica nella forma da essere quasi sperimentale". È stato scritto in terza persona, il tempo è il passato remoto, e c'è un narratore onnisciente e talvolta intrusivo» (439-40).

Siamo abituati a pensare che la storia del romanzo segua una traiettoria per cui la narrativa modernista e quella postmodernista sarebbero caratterizzate, almeno in parte, da un rifiuto delle certezze morali ed epistemologiche associate al racconto onnisciente. Vorrei invece suggerire che l'attuale revival dell'onniscienza rappresenta un ulteriore sviluppo e anche una maturazione di alcuni esperimenti formali della narrativa postmoderna. Non solo. Vorrei anche suggerire che l'adozione dell'onniscienza nella narrativa contemporanea può essere interpretata come uno dei modi in cui gli autori hanno risposto al declino dell'autorità culturale del romanzo verificatosi negli ultimi due decenni.

Occuparsi dei tratti specifici dell'onniscienza contemporanea aiuterà anche a ripensare in modo produttivo la categoria stessa di racconto onnisciente. Secondo Gérard Genette, il paradosso di qualsiasi poetica consiste nel fatto che «esistono solo oggetti singolari, ma

che la sola scienza possibile è quella del generale» (*Figure III* 71). Le teorie sull'onniscienza derivano in gran parte dallo studio dei classici ottocenteschi. Benché la teoria del racconto tenga in considerazione i mutamenti storici delle forme narrative, l'onniscienza viene trattata in modo sincronico, considerata un elemento statico del racconto, il prodotto della relazione strutturale tra voce e focalizzazione. Lo studio della narrativa contemporanea consentirà invece di trattare il racconto onnisciente come una pratica romanzesca mutevole e storicamente contingente, sensibile cioè tanto al contesto storico quanto a quello culturale.

Il dibattito intorno all'onniscienza

Penso sia una coincidenza storica curiosa quella per cui un vero e proprio dibattito teorico intorno all'onniscienza si sia sviluppato nel primo decennio del ventunesimo secolo, grosso modo cioè nello stesso periodo in cui, in ambito narrativo, il revival di questo modo di raccontare ha raggiunto una sorta di massa critica. Una drammatizzazione di questo dibattito vedrebbe forse opposte due fazioni: da un lato Nicholas Royle e Jonathan Culler, schierati fianco a fianco per sferrare un attacco frontale all'onniscienza; dall'altro lato Barbara K. Olsen e Meir Sternberg, uniti in sua strenua difesa.⁶ Tuttavia, al di là delle questioni terminologiche e dei vari ragionamenti teorici, il dibattito non ha prodotto altro che riletture della narrativa ottocentesca, come testimoniato dall'articolo di William Nelles "Omniscience for Atheists: Jane Austen's Infallible Narrator". Credo che invece anche i romanzi più recenti debbano essere presi in considerazione, se non altro perché le indagini sulla narrativa contemporanea continuano a considerare l'onniscienza come una tecnica narrativa superata, che gli scrittori hanno messo da parte preferendole sperimentazioni più radicali da un punto di vista formale. Questa, per lo meno, è l'opinione espressa da Brian Richardson in *Unnatural Voices*. Nella sua indagine sulla narrativa novecentesca, Richardson afferma che si può cogliere «un generale allontanamento da quello che si riteneva il racconto "onnisciente" alla terza persona, e un progressivo spostarsi prima verso il racconto sempre alla terza persona ma limitato, poi verso i narratori in prima persona inattendibili e infine verso forme all'insegna del "tu", del "noi" e di altre possibili combinazioni pronominali» (13).⁷

⁶ Royle fa riferimento al precedente studio di Culler quando in *The Uncanny* sostiene sia meglio parlare di telepatia che di onniscienza. A sua volta, Culler cita Royle con approvazione nel suo saggio intitolato "Omniscience" e pubblicato su *Narrative* (dove aggiunge che proprio la lettura del capitolo sulla telepatia di Royle, al tempo non ancora pubblicato, lo ha spinto a scrivere il saggio). Nel 2006, sempre su *Narrative*, Olson, autrice di *Authorial Divinity in the Twentieth Century*, risponde al saggio di Culler difendendo il valore critico dell'analogia tra autore e Dio e a sua volta sollecitando una risposta da parte di Culler. Nel 2007, invece, Sternberg, autore di *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, riafferma il suo ruolo di massimo studioso dell'onniscienza confutando in un lungo articolo apparso su *Poetics Today* le posizioni sia di Culler che di Royle.

⁷ Nel 2006 Brian Finney afferma che ciò che hanno in comune i romanzieri inglesi degli ultimi due decenni è la convinzione che «il narratore onnisciente sia un anacronismo» (12). E sempre nel 2006, in *The Rhetoric of Modernist Fiction* Morton P. Leavitt afferma che il romanzo modernista può essere definito a partire dal suo rifiuto dell'onniscienza, e che lo sporadico ricorrere della tecnica nella narrativa di consumo non può essere che il frutto di un impulso conservatore "neo-vittoriano": «criticare Trollope per il fatto di essere onnisciente è ridicolo; criticare Murdoch o Drabble per la stessa ragione è invece necessario» (7). Un pregiudizio estetico contro il racconto onnisciente, basato sul presupposto di una sua presunta ridondanza storica, è alla base anche dei programmi di scrittura

Come sostiene Nelles, Jonathan Culler, «volente o nolente, rappresenta una specie di parafulmine nel contesto delle attuali discussioni intorno all'onniscienza» (128). Nel suo articolo "Omniscience", Culler sostiene che l'onniscienza «non è un concetto utile nello studio del racconto, nella misura in cui fonde e confonde molti diversi fattori che andrebbero tenuti distinti per essere meglio compresi; in altre parole, rende poco chiari i diversi fenomeni che ci invitano a prendere in considerazione l'idea stessa di onniscienza» (184). Per Culler sarebbero quattro i "fenomeni" testuali che producono effetti genericamente rubricati alla voce onniscienza: l'autorità derivante da una serie di dichiarazioni attendibili circa il mondo finzionale; la restituzione dei pensieri privati dei personaggi; le affermazioni metanarrative che rivolgono la nostra attenzione alla natura inventata del mondo finzionale; la ricognizione sinottica degli eventi, che contribuisce a produrre una specie di saggezza universale.

Culler passa attentamente in rassegna ciascuno fra questi fenomeni, spiegando come il termine onniscienza risulti inadeguato per descrivere i suoi effetti e suggerendo, in conclusione, la necessità di trovare un altro termine. È difficile contestare l'analisi di Culler, ma in ultima analisi il suo saggio sembra dimostrare niente di diverso rispetto a quanto la maggior parte dei narratologi sa bene: e cioè che il concetto di onniscienza rappresenta un'analogia imperfetta. Beninteso, la teoria del racconto ha fatto ricorso a una vasta gamma di termini alternativi o quasi per designare il fenomeno in questione, da «narrazione extra-eterodiegetica con focalizzazione zero (o non focalizzazione)» (Genette) a «narrazione autoriale» (Stanzel), a «narratore-focalizzatore» (Rimmon-Kenan), a «psiconarrazione» (Cohn). Tuttavia, la formula "narratore onnisciente" continua a essere utilizzata nella comunità scientifica, ed è probabile sia proprio questo suo continuo utilizzo la ragione per cui Culler è intervenuto sull'argomento. A differenza di Meir Sternberg, che esprime un certo risentimento verso l'antiteismo di Culler, non intendo difendere il valore astratto del concetto di onniscienza e dibattere intorno alle sue implicazioni teologiche e epistemologiche. Del resto, mi trovo a mio agio nel continuare a utilizzare il termine, malgrado il fatto che narratologicamente parlando sia impreciso; dopotutto, si tratta di un termine che è parte del nostro lessico critico, e inoltre nessuna delle alternative esistenti riesce a restituire la libertà narrativa (in termini di portata panoramica e di capacità di esprimere giudizi) associata al tropo del narratore "divino".

Una delle alternative che Culler suggerisce per evitare la classica analogia divina e per meglio spiegare almeno uno dei fenomeni sopra indicati è il concetto di "telepatia". Questo termine è in realtà stato proposto da Nicholas Royle nel suo libro *The Uncanny*, dove si argomenta che i concetti di onniscienza, focalizzazione e punto di vista rappresenterebbero altrettanti esempi di fallacia critica, e farebbero parte di un metadiscorso teorico che non riesce a restituire le complessità dei testi letterari. Royle non vuole però soltanto abolire un termine critico a suo dire improduttivo; vuole anche

creativa. In un manuale del 2007, Robert Graham sostiene che «Dalle origini della letteratura fino alla fine del diciannovesimo secolo l'autore che parla, che agisce come un narratore onnisciente, è stato la normalità» (47). Prosegue poi asserendo che l'onniscienza ha iniziato a cadere in disuso a partire da Čechov, prima di suggerire agli aspiranti scrittori quanto segue: «Se decidete di utilizzare un narratore onnisciente nel ventunesimo secolo, c'è la possibilità che non vorrete darlo più di tanto a vedere; a nessuno piace chi se la tira [...]. In alternativa, dovrete utilizzare un tono così furbesco, così ironico, che il lettore si renderà conto che voi sapete benissimo che il narratore onnisciente non è più di moda almeno dal 1899» (56).

ridefinire il nostro approccio alla storia della letteratura e il nostro modo d'intendere la narrativa moderna. Per Royle, la scomparsa di Dio, o meglio dell'autorità divina, nel corso del diciottesimo secolo si traduce nell'appropriazione iperbolica del termine "onniscienza" per indicare la conoscenza umana. Royle afferma inoltre che verso la fine del diciannovesimo secolo, quando il termine diventa d'uso comune presso i critici letterari, in ambito psicologico inizia a emergere il concetto di telepatia. «La telepatia – scrive Royle – agisce nella narrativa moderna sia da un punto di vista tematico sia da un punto di vista strutturale, e suggerisce un diverso tipo di atteggiamento critico rispetto a quello promosso dall'onniscienza, con il suo carico di delusione religiosa e panottica» (261). Dopo alcune brevi letture di Dickens e di George Eliot, Royle passa a esaminare *I figli della mezzanotte*, di Salman Rushdie, nel cui personaggio-narratore di Saleem Sinai «l'elemento telepatico si manifesta in tutta la sua evidenza», dimostrando così che la struttura del racconto di finzione è basata sulla telepatia e non sull'onniscienza (269).

Ma se le cose stanno in questo modo, come dobbiamo interpretare un altro romanzo di Rushdie, vale a dire *I versi satanici*, dove viceversa è il concetto di *onniscienza* a manifestarsi in tutta la sua evidenza? In che modo dobbiamo giudicare un testo il cui narratore si rivolge a noi in modo diretto, come se fosse un dio, o il demonio, il creatore di un mondo real-magico, e dove il protagonista è visitato proprio da questo Dio, che somiglia molto allo stesso Rushdie?⁸ *I versi satanici*, dal mio punto di vista, rappresenta un punto di svolta storico, il momento in cui il racconto onnisciente – e poco importa che il concetto sia il frutto di una fallacia critica – è misteriosamente, proprio come il ritorno del represso, riapparso in letteratura, benché in una forma diversa dal passato. Intendo dire che *I versi satanici* costringe i suoi critici a confrontarsi con il modo in cui Rushdie gioca con le convenzioni legate alla narrazione onnisciente («Io, ovviamente, conosco la verità. Ho visto tutto. In fatto di onniscienza e di onnipotenza, non avanzo, per ora, pretese» [18]). Lo stesso discorso vale anche per altri importanti romanzi che ricorrono a

⁸ Nel primo capitolo del romanzo, Gibreel Farishta e Saladin Chamcha fluttuano verso terra dopo essere caduti da un aereo che è stato fatto esplodere da alcuni terroristi. Verso la fine del capitolo troviamo questo passaggio:

Io, ovviamente, conosco la verità. Ho visto tutto. In fatto di onniscienza e di onnipotenza, non avanzo, per ora, pretese, ma sin qui ci posso arrivare, spero. Lo volle Chamcha e Farishta fece quello che si voleva da lui.

Chi compì il miracolo?

Di che tipo era – angelica o satanica – la canzone di Farishta?

Chi sono io?

Diciamola in questi termini: chi conosce le arie migliori? (18)

La visita di Dio a Gibreel più avanti nel corso del romanzo è descritta in questi termini: «Vide, seduto sul letto, un uomo più o meno della sua età, di statura media, con un fisico piuttosto massiccio e una barba sale e pepe cortissima che seguiva la linea delle mascelle. Ciò che più lo colpì fu che l'apparizione era quasi calva, aveva la forfora e portava gli occhiali. Non era quello l'Onnipotente che aveva immaginato» (341). Il legame tra Dio, il narratore e l'autore risulta chiaro quando più avanti ancora il narratore ammette di avere visitato Gibreel, nonostante una politica noninterventista: «Io non dico niente. Non domandatemi di chiarire le cose in un senso o nell'altro; il tempo delle rivelazioni è passato da un pezzo. Le leggi della Creazione sono abbastanza chiare: uno predispone le cose, le costruisce così e così e poi lascia che seguano il loro corso. Dov'è il divertimento se si interviene in continuazione a dar suggerimenti, a cambiare le regole, a truccare gli scontrini?» (435).

un narratore onnisciente, e che sono stati pubblicati nei due decenni successivi all'uscita dei *Versi satanici*.

Prima di soffermarmi brevemente sullo specifico dell'onniscienza contemporanea, vorrei tornare sul saggio di Culler, che costituisce il punto di partenza del mio discorso. Chiedendosi se il termine "onniscienza" sia o meno utile per comprendere gli effetti di alcuni specifici fenomeni narrativi, Culler solleva la questione se esista o meno un racconto per il quale l'etichetta di onniscienza possa essere utilmente applicata, e quindi se il concetto abbia un effettivo riscontro nella pratica letteraria. Dal mio punto di vista, l'idea di onniscienza non fonde né confonde i diversi fattori per descrivere i quali il termine sarebbe utilizzato come una sorta di discarica. Piuttosto, certi testi narrativi producono un effetto complessivo che può essere definito "onniscienza" attraverso la combinazione di tutti e quattro i fenomeni identificati da Culler (e altri ancora, come per esempio la portata temporale). Una volta che questi fenomeni sono stati separati per esigenze analitiche, è necessario studiare la relazione che tra essi si instaura.

È senz'altro vero che in momenti diversi della storia della critica letteraria ciascuno di questi fenomeni è stato considerato costitutivo del racconto onnisciente, ed è proprio questo il motivo per cui il termine "onniscienza" è risultato tanto instabile da un punto di vista teorico.⁹ Ma il principale effetto che i vari elementi costitutivi del racconto onnisciente consentono di ottenere e da cui al contempo sono motivati consiste in una ben precisa performance retorica all'insegna dell'autorevolezza narrativa. E per autorevolezza intendo la facoltà del narratore eterodiegetico di esprimere un giudizio sul mondo finzionale, e insieme l'eco autorevole di questi giudizi nel contesto pubblico o extradiegetico in cui si colloca il lettore.¹⁰ Essenziale affinché questa autorevolezza si affermi è una figura narrante coerente che funzioni da delegato dell'autore. La teoria del racconto è stata solitamente riluttante nel prendere in considerazione questo effetto, poiché si trova in disaccordo rispetto all'idea – spesso riaffermata – per cui i racconti in terza persona non necessiterebbero di un narratore.

I primi due fenomeni identificati da Culler – la restituzione autorevole sia di quanto accade nel mondo della storia sia dei pensieri dei personaggi – si ritrovano anche nei racconti eterodiegetici a focalizzazione interna (e il primo anche nei casi di focalizzazione esterna). Lo stesso Culler sottolinea le difficoltà derivanti dal considerare questo genere di racconti nei termini di un'onniscienza "limitata", o di una reticenza da parte del

⁹ Quando Henry James si riferiva ai «picchi di onniscienza analitica» di George Eliot (85), pensava nei termini del quarto fenomeno di Culler; e certo "analisi" e "onniscienza" erano quasi interscambiabili nella seconda parte del diciannovesimo secolo. Quando l'onniscienza venne definita come un punto di vista particolare – un punto di vista panoramico – negli studi anglo-americani sul metodo romanzesco, di cui Percy Lubbock è l'esponente più noto, la sua caratteristica principale era l'intrusività e gli aspetti legati al *telling* e non allo *showing*. «Nei vecchi romanzi – scrive Leon Edel – l'autore onnisciente era quasi sempre presente e quasi sempre si rivolgeva al pubblico» (138). Nel 1955, Norman Friedman definiva l'onniscienza in termini di gradazioni del racconto in terza persona, dall'editoriale al neutrale passando per il selettivo, inevitabilmente suggerendo una limitazione del concetto al secondo dei fenomeni discussi da Culler – «l'accesso all'interiorità dei personaggi» –, che infatti Wallace Martin, nel 1986, descriveva come «l'onniscienza per come viene solitamente intesa» (146).

¹⁰ Questa autorevolezza narrativa è alla base dello sprezzo ateistico di Culler per gli autori che "giocano a fare Dio"; è inoltre al centro del famoso attacco di Sartre contro Mauriac; ed è anche lo spunto per l'idea di un panottismo repressivo promossa da teorici come Mark Seltzer e D. A. Miller, i quali collegano l'onniscienza all'idea di sorveglianza disciplinare in epoca moderna elaborata da Michel Foucault.

narratore: l'onniscienza viene di fatto estesa a tutti i racconti con narratore extra-eterodiegetico. Tuttavia, gli ultimi due fenomeni – narratori che apertamente rivendicano la paternità della propria opera e che dispensano una saggezza universale – sono più legati alla classica idea di racconto onnisciente (l'idea cioè che in questo tipo di racconto il *telling* prevalga sullo *showing*), e si riallacciano ai presupposti epistemologici dei primi due per fondare l'autorevolezza delle proprie affermazioni. Nella teoria classica del racconto, i primi due fenomeni hanno a che fare con la focalizzazione (cioè con la regolazione dell'informazione narrativa), mentre il secondo e il terzo hanno a che fare con la voce (con la relazione cioè tra narratore e storia).

Nel suo *Discorso del racconto*, Genette sottolinea che «la demarcazione fra focalizzazione variabile e non-focalizzazione, è a volte difficilissima da stabilire [...] e tuttavia, nessuno può confondere, su questo problema, la maniera di Fielding con quella di Stendhal o di Flaubert» (239). Ciò dovrebbe significare che la differenza tra l'opera di questi scrittori non riguarda tanto la focalizzazione quanto piuttosto la voce, e non ha a che fare con l'idea di persona, dato che i narratori in questione sono tutti eterodiegetici. Genette pone la distinzione – decisiva da un punto di vista teorico – tra chi vede e chi parla, ma non si sofferma mai sulla relazione tra focalizzazione e voce. Di conseguenza, la relazione tra questi due elementi nella costruzione dell'autorevolezza legata al racconto onnisciente è a lungo restata controversa. La breve analisi che Genette dedica alle cinque possibili funzioni del narratore (funzione narrativa, funzione di regia, funzione di comunicazione, funzione testimoniale (o di attestazione), funzione ideologica) fornisce qualche spunto per comprendere questa relazione, e l'ultima funzione in particolare sembra pertinente nel caso del racconto onnisciente: «gli interventi (diretti o indiretti) del narratore nei confronti della storia possono prendere anche la forma più didattica di un commento autorizzato dall'azione» (304). Tuttavia, a partire da queste funzioni Genette non elabora una tipologia, come aveva fatto con modo e voce. La teoria del racconto ha poi cercato di chiarire il rapporto tra voce e focalizzazione, e due dei possibili approcci al racconto onnisciente sono consistiti nel porre, come nel caso di Bal e Rimmon-Kenan, un narratore extra-eterodiegetico che è anche focalizzatore; o, come nel caso di Chatman, un orientamento [*slant*] narratorio che elabora eventi filtrati [dai personaggi].

D'accordo con l'idea genettiana di focalizzazione come mezzo attraverso cui viene regolata l'informazione narrativa, Sternberg sostiene che i narratori eterodiegetici non possono possedere una conoscenza ridotta; questi possono soltanto esibire una conoscenza ridotta. «Nei vari casi di focalizzatori “interni”, siano essi “fissi” (*Gli ambasciatori*), “variabili” (*Madame Bovary*), “multipli” (*Rashomon*) o “esterni” (*La chiave di vetro*, di Dashiell Hammett), è in gioco una conoscenza totale (comprensiva di accesso alle menti dei personaggi, onnipresenza e onnipertinuità) che tuttavia rimane vincolata all'informazione “focalizzata”, benché potenzialmente tutto, fino al più piccolo dettaglio “non focalizzato”, possa essere rivelato» (“Omniscience” 757). Per Sternberg, l'autore è per definizione onnisciente e il narratore ne è il delegato che sa tutto di tutti: «il narratore è costruito a immagine e somiglianza di Dio per portare avanti il suo compito discorsivo in maniera autorevole, anche da un punto di vista epistemico» (763). La facoltà del narratore di rivelare le informazioni possedute oscilla tra l'onnicomunicatività e la consapevole soppressione, a seconda delle scelte artistiche adottate. Da un lato, accettare l'affermazione di Sternberg per cui tutti i narratori eterodiegetici sono onniscienti porta a neutralizzare ogni considerazione di natura epistemologica, e ci consente di focalizzarci sulla funzione retorica – assai più importante – della performance narratorioale. Sono tuttavia incline a non utilizzare in senso generico il termine racconto onnisciente.

Preferisco riservarlo solo per quei racconti che presentano un narratore intrusivo e per così dire panoramico che esercita l'onniscienza, e non per quei racconti in cui le informazioni sono riportate senza commenti, o in cui il commento non rivela in alcun modo la personalità del narratore.

Nel discutere del quarto fenomeno legato all'onniscienza, Culler sostiene che «gli esempi che meglio consentono di esemplificare il concetto sono quei romanzi ottocenteschi – da George Eliot a Anthony Trollope – che esibiscono narratori extra-eterodiegetici i quali si presentano come *histor*: portavoce autorevoli che con giudizio passano in rassegna i fatti e li presentano, conoscono i segreti più reconditi dei personaggi e propongono sagge riflessioni sulle debolezze del genere umano» (31). Culler ritiene che il concetto di onniscienza non riesca a descrivere adeguatamente questi romanzi e la saggezza che i rispettivi narratori esibiscono. Che questi narratori siano o meno sufficientemente divini da meritarsi di essere definiti onniscienti non è una questione che m'interessa. Il fatto è piuttosto questi narratori presentano una serie di caratteristiche formali che producono un effetto cui dev'essere dato un nome per distinguerlo da altre forme di racconto eterodiegetico.

In altre parole, la mia idea sul racconto onnisciente è che il termine sia un tropo, una figura retorica che denota un tipo particolare di performance narrativa e non (o non solo) una qualità legata al sapere del narratore. Non è necessario prendere alla lettera l'idea di un narratore “che conosce ogni cosa”. La riformulazione data da Genette del racconto onnisciente implica un tipo di focalizzazione per cui «il narratore ne sa più del personaggio, o meglio ne *dice* più di quanto ne sappia uno qualunque dei personaggi» (236; il corsivo è nell'originale). Potremmo addentrarci in un dibattito epistemologico a proposito di come e quanto un narratore sa, ma non credo che ciò sarebbe granché utile per l'analisi testuale. Forse faremmo meglio ad accettare, come suggerisce Uri Margolin, che «una convenzione narrativa elementare vuole che le affermazioni di una voce narrante impersonale e onnisciente siano assunte come vere per definizione, mentre le affermazioni che provengono da altre fonti sono fallibili» (77). In altri termini, in una scala i cui estremi sono rappresentati da un lato dal racconto omodiegetico inattendibile (come possiamo sapere se il narratore di *American Psycho* è per davvero un serial killer e se è consapevole di esserlo?) e dall'altro dal racconto eterodiegetico (è davvero necessario interrogarsi su quanto i narratori di Jane Austen sanno effettivamente?), quest'ultimo, per convenzione, possiede l'autorevolezza “epistemologica” più elevata.

Il dibattito su quale tipo di narratore possieda un sapere onnisciente mi sembra del tutto inutile. Gli studiosi anglo-americani della tecnica romanzesca hanno fatto ricorso al concetto di onniscienza, ma non hanno mai ipotizzato un narratore divino o sovrumano: hanno semplicemente accettato la convenzione di un “autore onnisciente” che racconta la storia in modo diretto. In *The Method of Henry James*, Joseph Warren Beach scrive: «Mr. James è solo raramente o addirittura non è mai, nella sua opera tarda, l'“autore onnisciente”. Disprezza anzi massimamente questo modo sciatto di raccontare una storia» (56). La narratologia ha complicato in modo assai produttivo questa fusione di autore e narratore, ma ha anche creato dei problemi nel tentativo di giustificare il sapere del narratore. In *The Rhetoric of Fictionality*, Richard Walsh mette in discussione molti dei concetti centrali alla teoria del racconto presentando «una serie di tentativi di rileggere alcune vecchie idee in termini nuovi» (1). Una delle sfide di Walsh riguarda proprio il concetto di narratore. Walsh afferma che tutti i racconti finzionali sono narrati o da un personaggio o dall'autore. Di conseguenza, «L'onniscienza» non è una facoltà in

possesto di certe classi di narratori, ma più precisamente una qualità legata all'immaginazione dell'autore» (73).

Vorrei precisare l'idea di Walsh sottolineando che gli autori possono immaginare un "secondo sé" personalizzato che racconti la storia, in questo modo trasformandosi in personaggi extradiegetici. Questo effetto di "caratterizzazione" autoriale è ottenuto attraverso la prospettiva ideologica del commento narratorio. Il commento esplicito è il mezzo principale che consente al sé del narratore di manifestarsi e al narratore onnisciente di mostrare il suo sapere superiore rispetto ai personaggi nei termini di acume morale, della propria capacità intellettuale e della profondità di analisi psicologica e sociale. Il termine "racconto onnisciente", in definitiva, è utile per descrivere un certo tipo di racconto in cui un narratore eterodiegetico, per il fatto di essere un delegato dell'autore, agisce come un personaggio extradiegetico, stabilendo un rapporto comunicativo con il lettore al fine di mostrare, da un punto di vista retorico, l'importanza del racconto a un pubblico ampio, non limitato alla sola sfera letteraria.

Onniscienza e autorevolezza nella narrativa contemporanea

Il mio obiettivo è quello di verificare in che modo l'onniscienza contemporanea si distingue da quella classica, sette e ottocentesca, non tanto da un punto di vista formale, quanto dal punto di vista delle rivendicazioni di autorevolezza culturale che la legittimano. Questa indagine ci porta sul terreno della narratologia contestuale. È infatti necessario analizzare in senso diacronico il racconto onnisciente in quanto categoria formale, e insieme analizzare in modo sincronico la relazione discorsiva che il racconto stringe con i discorsi extraletterari che lo circondano. Centrale, nell'economia della mia proposta, è l'idea che alla base dell'onniscienza ci siano forme diverse di autorevolezza narrativa, diverse sia dal punto di vista del genere discorsivo sia dal punto di vista storico. Tenendo presente questa idea, si può affermare che l'autorevolezza morale "universale" su cui riposa il narratore onnisciente classico non è più disponibile agli scrittori contemporanei; questo tipo di autorevolezza è stato rimpiazzato da una serie di forme più relativistiche e non essenziali di autorevolezza narrativa. Detto altrimenti, l'autorevolezza degli attuali narratori onniscienti non si basa sulle classiche convenzioni romanzesche condivise da un solo pubblico di lettori, ma su altre forme extraletterarie di sapere e competenza tipiche della cultura postmoderna. Per quanto mi riguarda, dunque, un modello come quello di Sternberg, che colloca i narratori onniscienti entro un continuum che va dall'onnicomunicatività alla possibilità di tacere le informazioni in proprio possesso, è meno importante della forma di autorevolezza culturale, storicamente determinata, che i narratori onniscienti invocano per ribadire pubblicamente l'importanza delle proprie storie e delle opere di finzione più in generale.

J. Hillis Miller descrive il narratore onnisciente del diciannovesimo secolo come la voce di una «coscienza generale», mentre Scholes e Kellogg sostengono che questo narratore combina le figure del bardo, dell'*histor* e del creatore. Come ho già detto, l'opinione critica e popolare ha privato gli autori di questa opzione narrativa. Gli attuali narratori onniscienti non posso più pretendere il lusso di considerarsi portavoce autorevoli, in grado di affermare verità condivise in nome di una coscienza generale. L'attuale narratore onnisciente può essere descritto come una sorta di pubblico intellettuale: un pensatore e uno scrittore in grado di parlare a un pubblico generico di una serie di temi sulla base di una specifica competenza disciplinare. L'emergere dell'onniscienza nella narrativa di fine Novecento e inizi Duemila è in effetti strettamente connessa all'interesse crescente per la figura dell'intellettuale pubblico, come si sostiene

fra l'altro in *The Last Intellectuals*, di Russell Jacoby o in *Public Intellectuals: An Endangered Species?*, di Amitai Etzioni e Alyssa Bowditch.

Se il racconto onnisciente può assumere forme diverse è perché l'autorevolezza narrativa che ne è alla base è storicamente determinata: dipende cioè dalle mutevoli condizioni letterario-culturali che in un dato periodo determinano lo status e la funzione del romanzo nella sfera pubblica. Nel corso dell'ultimo decennio grosso modo, queste condizioni hanno riguardato l'orientamento commerciale delle case editrici, il notevole incremento nel volume delle vendite di testi di non-fiction come *memoir* e di testi storici di stampo divulgativo, ma anche la concorrenza di cinema, televisione e nuovi media, la diffusione dell'opinione dal basso nei dibattiti pubblici che si realizzano nei blog, nei sondaggi e nei reality. Credo di poter affermare che l'emergere dell'onniscienza contemporanea è una risposta fornita dagli scrittori a fronte del declino dell'autorevolezza letteraria prodotta da queste condizioni.¹¹ Per questo motivo è necessario un approccio narratologico che tenga in considerazione le diverse preoccupazioni circa la rilevanza sociale espresse dalle attuali voci narranti onniscienti – voci che cercano di affermare l'autorevolezza culturale dei romanzieri in quanto intellettuali pubblici del nuovo millennio.

Una delle difficoltà legate al concetto di onniscienza è la sovrapposizione tra autore e narratore suggerita dall'analogia con Dio. Invece che mantenere una rigida distinzione tra autore (o creatore) e narratore (o colui che conosce i contenuti di una storia), credo sia importante riflettere sul fatto che è la combinazione di questi due concetti a produrre l'autorevolezza narrativa. Nel suo *Narrative Act*, uno studio esaustivo delle complesse relazioni testuali che determinano l'autorevolezza narrativa, Susan Lanser sottolinea come quest'ultima sia legata anche alla produzione e alla ricezione di un'opera di finzione, e ribadisce in particolare l'importanza della voce "extrafinzionale" di un testo. Secondo Lanser, questa voce, che i lettori equiparano a quella dell'autore storico, si manifesta nell'effettiva pubblicazione di un'opera di finzione, a partire dal nome dell'autore e dal titolo del libro fino a quelle «ulteriori informazioni extrafinzionali date da prefazioni e introduzioni, dediche, postfazioni, epigrafi, informazioni biografiche sull'autore o sulle sue precedenti pubblicazioni, titoli di capitoli, altre divisioni testuali e via dicendo» (124). Estendendo le ipotesi di Lanser, si potrebbe dire che questi elementi extrafinzionali stabiliscono una relazione discorsiva con le opere non letterarie dell'autore storico. L'autorevolezza narrativa legata all'onniscienza contemporanea, nella misura in cui è parte del discorso pubblico, dev'essere valutata come il frutto dell'interazione tra la voce narrante di un'opera di finzione e la sua voce extrafinzionale.

La maggior parte degli autori che ho menzionato ha scritto manifesti, saggi, opere critiche, rilasciato interviste in cui la propria opinione circa la funzione culturale della letteratura risulta chiara; questi testi mirano a preparare il terreno sul quale la loro opera finzionale verrà recepita. È allora possibile immaginare un continuum discorsivo che lega i commenti del narratore internamente a un'opera di finzione alle prese di posizione critiche esposte in un'opera di non-fiction; questi commenti e prese di posizione si rafforzano vicendevolmente in funzione del capitale culturale dell'autore. Questo modo di vedere le cose è particolarmente utile per comprendere lo specifico dell'onniscienza contemporanea, dato che alcuni critici dei romanzi di cui parlerò puntualmente giudicano

¹¹ Argomenti che consentono di legare la percezione del declino letterario ai progetti culturali degli scrittori postmoderni e post-postmoderni sono stati avanzati rispettivamente da Kathleen Fitzpatrick e da Robert McLaughlin.

i commenti dei rispettivi narratori come una forma di intrusione autoriale. Per esempio, nel suo articolo “Character in Contemporary Fiction” Brian Phillips sostiene che i personaggi delle *Correzioni*, di Jonathan Franzen, spesso «parlano e pensano come Franzen, la cui gestione dell'indiretto libero è compromessa dal suo entusiasmo per l'intrusione narratoriale; Franzen ripone fin troppa fiducia nelle virtù comiche e analitiche delle sue interruzioni spesso esplicite» (640). Il pregiudizio verso i commenti intrusivi del narratore delle *Correzioni* porta Phillips ad argomentare che «Franzen rimanda continuamente alle sue capacità analitiche e al suo lessico» poiché è incapace di rendere vivo un personaggio (640).

Se però rifuggiamo questo pregiudizio possiamo considerare la voce delle *Correzioni* nei termini di un appello, da parte di Franzen, alla sua voce extrafinzionale. Un simile modo di vedere le cose ci porta inevitabilmente a prendere in considerazione il famoso saggio che lo stesso Franzen pubblicò nel 1996 sulle pagine di *Harper's*: saggio a cui molti critici e recensori si sono sentiti come in dovere di riferirsi discutendo delle *Correzioni*. Dopo il successo del romanzo, il saggio è stato poi ripubblicato nella raccolta *Come stare soli*, con il titolo “Perché scrivere romanzi?”. Questo saggio mette in luce le preoccupazioni di Franzen per la perdita di autorevolezza del romanzo a partire dal diciannovesimo secolo e per la sua crescente obsolescenza nel contesto della società contemporanea, a seguito del «banale ascendente della televisione, [e del]la frammentazione elettronica del dibattito pubblico» (57). *Le correzioni*, in questo senso, è un chiaro esempio del ricorso da parte del romanziere al racconto onnisciente come parte di un più ampio progetto teso a riaffermare l'autorevolezza del romanzo nella cultura contemporanea.

La continuità tra voce narrante e voce extrafinzionale funziona in entrambe le direzioni, nel senso che agendo in quanto intellettuali pubblici i romanziere cercano di stabilire la loro autorevolezza culturale tramite una serie di diverse forme testuali, mentre allo stesso tempo promuovono l'importanza della loro opera finzionale in quanto fonte di “conoscenza”. Per esempio, possiamo dubitare del fatto che quando nel 2005, a seguito degli attentati londinesi, il *Times* pubblicò un articolo d'opinione firmato da Salman Rushdie e intitolato “Muslims Unite! A New Reformation Will Bring Your Faith into the Modern Era” la sua “autorevolezza” in quanto intellettuale pubblico non facesse leva sul fatto di essere l'autore dei *Versi satanici*?¹²

Vorrei ora soffermarmi brevemente sui modi in cui la sperimentazione postmoderna ha inciso sull'onniscienza contemporanea. Il termine “postmoderno”, inevitabilmente, porta con sé una serie di problemi definitivi, e il suo utilizzo in relazione all'ambito della narrativa non può che essere provvisorio. Alcune delle più note definizioni della narrativa postmoderna hanno a che fare con la sovversione metafinzionale della relazione tra storia e finzione (Hutcheon), con l'idea di una finzione la cui dominante prevede la messa in risalto di interrogativi ontologici in contrapposizione alla dominante epistemologica sottesa al modernismo (McHale), ma anche – in quella che è di fatto una critica degli approcci formalisti – con l'espansione globale della narrativa in lingua inglese a seguito del colonialismo (Berube). Se però, ai fini di questo saggio, intendiamo “postmodernismo” come un termine che indica un periodo storico, allora è possibile parlare della narrativa postmoderna sia nei termini di un movimento che va oltre l'“esaurimento” delle sperimentazioni moderniste senza però ritornare al realismo, sia

¹² Nel 2005 Rushdie si è classificato al decimo posto nella classifica redatta da *Prospect Magazine* sui cento maggiori intellettuali pubblici a livello internazionale.

come una risposta culturale alla crisi di autorevolezza del romanzo in quanto forma di discorso pubblico, crisi riassunta nella nota formula della “morte del romanzo”. “The Novelist at the Crossroads”, l'importante saggio – datato 1969 – di David Lodge rappresenta un buon punto di partenza, nella misura in cui identifica tre generi emersi dall'ansia avvertita dagli scrittori a fronte di questa situazione. Questi generi sono il fabulismo, poi ribattezzato come realismo magico; il romanzo non-finzionale, ora definito *faction* o più genericamente ricompreso sotto l'etichetta di *nonfiction* creativa; il romanzo problematico, che oggi chiamiamo metaracconto. Dal mio punto di vista tutti e tre i generi identificati da Lodge sono esempi di sperimentazione formale postmoderna che hanno reso possibile il ritorno del racconto onnisciente nella narrativa contemporanea.

Il classico metafinzionale *La donna del tenente francese*, di John Fowles, è un ottimo esempio. Nelle sue “Notes on an Unfinished Novel” pubblicate nel 1969, lo stesso anno di pubblicazione del romanzo, Fowles scrive: «Nutriamo un certo sospetto per le persone che fingono di essere onniscienti; ed è questo il motivo per cui così tanti scrittori del ventesimo secolo hanno optato per il racconto in prima persona [...]. Ma in questo mio nuovo libro cercherò di riesumare questa tecnica» (153). Certo, il narratore della *Donna del tenente francese*, come risulta evidente in un'allocuzione diretta al lettore, ha il problema di dover gestire l'onniscienza «nell'epoca di Alain Robbe-Grillet e Roland Barthes» (109). In altre parole, un narratore onnisciente all'altezza del ventesimo secolo sarà diverso da un narratore onnisciente dei secoli precedenti.

Propongo quattro forme di autorevolezza narrativa sulle quali fa leva, oggi, il racconto onnisciente, e la cui origine postmoderna può essere fatta risalire ai generi identificati da Lodge. Queste forme sono sovrapponibili, e i rispettivi tratti costitutivi possono mescolarsi tra loro. La prima forma è quella del *moralista ironico*, che gioca in modo consapevole con il retaggio dell'autorevolezza morale “universalizzante” dell'onniscienza tradizionale, e lo fa influenzato dalla *metafiction*. Alcuni buoni esempi sono il racconto “Ottetto”, di David Foster Wallace, *L'informazione*, di Martin Amis, e *Politics*, di Adam Thirlwell. L'autoconsapevolezza alla base di questa forma, per cui l'autorevolezza intrusiva del narratore è costantemente messa in mostra, serve non tanto a mostrare l'artificialità della storia quanto piuttosto ad affrontare il problema di come sia possibile affermare l'universale in relazione al particolare.

Per esempio, *Politics* si apre con una scena di sesso in cui il protagonista, Moshe, è del tutto consapevole della sua performance. Già dalle prime righe del romanzo, la presenza del narratore è tangibile: «Credo che Moshe vi piacerà. La sua ragazza si chiamava Nana. Credo che vi piacerà anche lei» (11). Durante questa scena iniziale, l'interesse di Moshe per ciò che lui ritiene essere «la scena più tesa dell'intera storia del sesso» (18) è interrotto da due pagine di commento del narratore, che comincia in questo modo: «Vorrei approfondire un po' il problema di Moshe. È un problema universale. L'universale insicurezza derivante dal fatto che non siamo universali» (18). Dopo avere affermato che il genere del romanzo può dare conforto a quei lettori che patiscono proprio questo tipo di preoccupazioni, il narratore esprime un certo disagio rispetto la sua capacità di fornire questo conforto: «questo libro vuole essere rassicurante. Questo libro è universale. È uno studio comparato. L'ultima cosa che voglio è che parli solo di me» (19). In questi commenti possiamo notare sia una chiara esibizione di autorevolezza diegetica, sia una sorta di rivendicazione di autorevolezza extradiegetica. Qualcosa di simile emerge anche nell'*Informazione*, di Martin Amis, dove il legame tra narratore e autore è reso evidente: «A

mia volta feci i segni – la M, la A – con le mie strane dita attorcigliate, pensando: come posso recitare la parte dell'onnisciente quando non so *niente?*» (53).

La seconda forma di autorevolezza narrativa, incentrata su quello che chiamerò *lo storico letterario*, si basa sull'autorevolezza del dato storico e sulle possibilità di recuperare attraverso l'immaginazione momenti privati o altrimenti inaccessibili, possibilità quest'ultima suggerita dalle teorizzazioni postmoderne ed esplorata in opere "factional" come *La lista di Schindler*, di Thomas Keneally. A differenza della *historiographic metafiction* – che Linda Hutcheon ritiene sia il solo genere per cui valga la pena utilizzare la formula di fiction postmoderna – questa forma si fonda su una certa fiducia nella capacità dell'immaginazione letteraria di integrare il dato storico, invece che di metterne in discussione la "verità" narrativa. Alcuni esempi si trovano nelle raccolte di racconti di Gail Jones, come *La casa del respiro* e *Vite feticcio*, nel *Petalo cremisi e il bianco*, di Michel Faber, nel *Mondo conosciuto*, di Edward P. Jones, e in *Dura, la vita dello scrittore*, di David Lodge.

In questi casi, la classica metafora del romanziere come storico risalente al narratore del *Tom Jones*, di Henry Fielding (narratore prototipico quanto a onniscienza), viene presa alla lettera, e trasposta nella figura del narratore come storico ufficiale. L'aspetto più interessante della narrativa storica contemporanea è il modo in cui la voce prolettica della storia viene utilizzata per sfruttare l'istanza narrante e stabilire un vuoto temporale tra il narratore contemporaneo e la materia storica; l'autorevolezza del narratore onnisciente è al tempo stesso amplificata e problematizzata dalla distanza rispetto agli eventi storici. Per esempio, il paragrafo d'apertura del racconto di Gail Jones "Sulla pietosa morte di Mary Wollstonecraft" comincia con un resoconto al presente (un presente lirico) di ciò che la protagonista sta vivendo dentro di sé: «Si alza momentaneamente dall'alto mare dell'incoscienza, trascina su con la rete la sua mente annegata in mezzo alle dimensioni fluide» (157). Il paragrafo successivo inizia invece in questo modo: «Sta per morire, questa Mary Wollstonecraft. Nata nell'anno 1759, morirà a trentotto anni di complicazioni post-parto» (157). In un paper presentato a un convegno [poi pubblicato in volume] in cui parla del *Petalo cremisi e il bianco* come di un "classico" del romanzo neo-vittoriano contemporaneo, Georges Letissier scrive, a proposito della sua voce narrante, che «da doppia prospettiva temporale, con il ventunesimo secolo che guarda al diciottesimo col senno di poi, per così dire, produce una sorta di *iperonniscienza*» (6-7).¹³

La terza forma di autorevolezza narrativa legata all'onniscienza contemporanea prevede uno *storyteller pirotecnico*. Questo narratore lo si può vedere in azione in *Denti bianchi*, di Zadie Smith, in *Diviners*, di Rick Moody, in *Darkmans*, di Nicola Barker, e in buona parte dell'opera di David Foster Wallace. Il narratore pirotecnico è tipicamente divertente o ironico, e per tenere sotto controllo gli eventi narrati non si affida tanto all'introspezione interiore o alla ricerca storica quanto piuttosto a una voce espansiva e a un tono garrulo, informale. L'autorevolezza dell'onniscienza dipende dal livello narrativo, o meglio dal legame tra narratore e personaggi, ma anche dal modo in cui questo legame è presentato ai lettori. Lo *storyteller pirotecnico* non esibisce la sua superiorità ontologica allo stesso modo dei narratori di Thackeray o di Trollope, e nemmeno dei narratori

¹³ Letissier sostiene che *Il petalo cremisi e il bianco* «mostra il classico format del romanzo neo-vittoriano, che ha ormai rifiutato l'opzione postmodernista e decostruzionista dei precedenti racconti neo-vittoriani, come *La donna del tenente francese*, *Possessione* o *Poveracci*, per citarne solo alcuni, preferendole la più tradizionale forma a tre strati, cioè il modello offerto da quei "mostri grandi, lenti e cascanti" che sono i romanzi vittoriani» (1).

metafinzionali postmoderni; piuttosto agisce come un personaggio extradiegetico, rifuggendo l'impersonalità dell'onniscienza analitica nella misura in cui la sua voce spesso eclissa i personaggi descritti o analizzati.

Un buon esempio è il narratore di *Darkmans*, di Nicola Barker, che introduce così uno dei personaggi: «Dina Broad aveva una grandissima abilità nel convincere gli sconosciuti a fare ciò che voleva» (104). Questa affermazione è già sufficientemente netta, ma nella pagina successiva la presenza del narratore s'intensifica per mezzo di una prosa iperattiva, che prevede il ricorso frequente a parentesi esplicative e a una serie di metafore anche piuttosto estese. «Se la vita di Dina fosse stata una giostra (ed era tutto fuorché quello), allora ci sarebbe stato posto sufficiente sul palco rotante (in mezzo alle rose dipinte, le piastrelle di vetro e l'adorabile organo) soltanto per un pony; e quello di Dina era lì» (104). La metafora della giostra si esaurisce prima che il narratore passi a raccontare la vita di un altro personaggio come se fosse uno show teatrale: «Lo show di Tina Broad (come Céline Dion a Las Vegas) non finiva mai (andava avanti, avanti e ancora *avanti*); ma questa stravaganza a buon mercato (in un Technicolor perfetto) non ne voleva sapere di andare avanti» (104). «*Eb no,*» dice il narratore, prima di portare avanti la metafora per altri due paragrafi.

Il narratore pirotecnico è la voce di molti fra quei testi che James Wood ha fatto rientrare nella categoria di «realismo isterico». Per Wood, tanta parte della narrativa contemporanea sarebbe afflitta da un «eccesso di storytelling» (*Irresponsible* 171), per cui il suo focus non sarebbe rivolto alla costruzione di personaggi dotati di una genuina umanità. Wood descrive in questo modo il realismo isterico: «Il grande romanzo contemporaneo è una macchina perennemente in moto che sembra preoccupata dalla velocità. Sembra voler abolire la quiete, come se fosse spaventata dal silenzio. Storie e sotto-storie spuntano a ogni pagina, e questi romanzi alimentano continuamente la loro entusiasmante congestione. Connessa a questa idea di uno storytelling costante è la ricerca della vitalità a ogni costo» (167). Wood sostiene che questa forma narrativa abbia trasposto i tratti costitutivi del realismo magico nel contesto del romanzo realista. Il frenetico susseguirsi di improbabilità verosimili non sfocia nel surreale, ma più semplicemente porta al limite le convenzioni del realismo.

Il termine «realismo isterico» è stato coniato da Wood nel contesto di una recensione di *Denti bianchi*, di Zadie Smith. Il romanzo si apre con una scena in cui il protagonista, Archie Jones, chiuso nella sua macchina sta cercando di togliersi la vita con il gas. Dopo che la scena è stata introdotta, leggiamo questo passaggio: «Mentre perdeva coscienza e la ritrovava, la posizione dei pianeti, la musica delle sfere, il battere delle diafane ali di una falena nell'Africa Centrale, e il mucchio di altre cose che Generano Merda avevano decretato di concedere ad Archie una seconda possibilità. Da qualche parte, in qualche modo, da qualcuno, era stato deciso che dovesse vivere» (12-13). Passaggio che sembra essere appositamente pensato per impedirci di interpretare il fatto che Archie sia ancora vivo come una sorta di affermazione profonda sulla fragilità dell'esperienza umana. I riferimenti ironici a varie teorie popolari su causa e effetto sembrano culminare nell'idea che quel qualcuno che «genera merda» sia o un'entità divina intorno alla quale il narratore può soltanto fare congetture (quest'ultimo sa cosa è accaduto, ma non il perché) o più semplicemente il narratore stesso, cioè il delegato dell'autore, che in modo scherzoso ammette la sua natura quasi divina. Il narratore di Smith, infatti, puntualmente ironizza sul desiderio dei personaggi di attribuire alla provvidenza gli eventi che accadono: «I principi del Cristianesimo e della Legge di Sod (conosciuta anche come Legge di Murphy) sono gli stessi: "Tutto accade a me, per me"» (52). La voce narrante di

Denti bianchi indica che la stessa Smith non può che immaginare un mondo fatto di incertezze, e in questo modo relativizza l'autorevolezza dei suoi commenti.

La quarta forma di onniscienza contempla sia il *giornalista immersivo* che il *commentatore sociale*. Il narratore che si atteggia a giornalista immersivo è la controparte finzionale dei narratori di romanzi documentari come *A sangue freddo*, di Truman Capote, e deriva dal New Journalism. Penso in particolare a *Io sono Charlotte Simmons*, di Tom Wolfe. Fondamentale per la costruzione dell'autorevolezza narrativa di Wolfe e per il suo ruolo di pubblico intellettuale è la voce extrafinzionale di questo romanzo, che è strettamente legata ai suoi appunti preparatori e che si ricollega sia ai ragionamenti dell'autore sul New Journalism, sia al suo manifesto del 1989 in favore di un romanzo social-realista e alla sua raccolta di saggi del 200[0], *La bestia umana*. Il richiamo al lavoro di osservazione sul campo legato a questa voce le consente di prendere una sorta di distanza etnografica dai personaggi, ed è questo il presupposto della performance onnisciente, che fonda e nel contempo relativizza l'autorevolezza del narratore.

In *Io sono Charlotte Simmons*, alla dettagliata costruzione scenica si aggiungono una serie di commenti esplicativi. Per esempio, dopo uno scambio di battute tra due giocatori di basket del college si può leggere che «Senza nemmeno rendersene conto, Jojo parlava il gergo dominante di quell'anno: il patois del cazzo fottuto» (47). Questa osservazione è seguita da una serie di esempi dei molti usi grammaticali della parola “fuck”. Un'altra osservazione che sembra rivelare la distanza generazionale del narratore rispetto ai suoi personaggi è collocata in un passaggio del romanzo dove si racconta dell'incontro di Charlotte con Bettina, la sua prima amica alla Dupont. Dopo che queste si sono reciprocamente presentate, viene detto che entrambe «Appartenevano alla prima generazione che avrebbe vissuto senza usare i cognomi» (175). La finta distanza antropologica del narratore, che dà la misura dell'approccio omnicomprensivo del romanzo, è esposta in modo quasi caricaturale in quest'altro commento, durante una scena in cui Charlotte sente gridare nel corridoio del campus: «Erano gli strilli della femmina della specie umana quando finge di aver paura delle bizzarrie, spesso fisiche, del maschio» (176).

Nel suo manifesto del 1989, *A caccia della bestia da un miliardo di piedi*, Wolfe spiega in questo modo il suo passaggio dalla non-fiction alla fiction: «Volevo verificare un pronostico formulato nel 1973 nell'introduzione di *The New Journalism*, e cioè che il futuro del romanzo d'immaginazione era da cercarsi in un realismo molto minuzioso basato sulla cronaca, un realismo più scrupoloso di qualsiasi tentativo messo in atto finora, un realismo che avrebbe ritratto l'individuo nello strettissimo e inestricabile rapporto con la società circostante» (30). L'importanza storica di questa fiducia nel realismo della finzione sta nel fatto che per Wolfe la narrativa postmoderna, di conseguenza alla sua inclinazione per la sperimentazione formale, ha rinunciato ad affrontare in modo serio la cultura contemporanea. Il desiderio di diagnosticare e testimoniare un problema sociale tramite le tecniche dell'onniscienza collega il giornalista immersivo messo in scena da Wolfe con il commentatore sociale, una categoria nella quale includo *Terrorista*, di John Updike, *Le correzioni*, di Jonathan Franzen, e *Underworld*, di Don DeLillo. L'autorevolezza narrativa, qui, funziona attraverso la messa in rilievo della capacità del narratore di analizzare la cultura postmoderna. «Continuamente – lamentava James Wood in un articolo sul grande romanzo sociale – i romanzieri sono lodati per la ricchezza della loro conoscenza sociale, vasta e oscura». Se l'autorevolezza legata all'onniscienza dev'essere riconosciuta dal pubblico di lettori e non assunta dal narratore in modo irriflesso, l'idea di un sapere totale in questo caso non si riallaccia a

una forma di conoscenza divina o telepatica dell'interiorità umana, ma a una forma di conoscenza eclettica di come funziona il mondo. In altre parole, i narratori contemporanei “sanno” più di tutti i personaggi non solo perché godono di un privilegio derivante dalla loro onniscienza, ma in virtù del loro bagaglio intellettuale. In un articolo del 2003, Judith Shulevitz fa riferimento all'opera – fra gli altri – di DeLillo e Franzen quando afferma, in effetti un po' mestamente, che «I romanzieri, per farla breve, sono diventati i nostri pubblici intellettuali – i nostri eclettici, i nostri geografi, i nostri studiosi del mondo là fuori. E tuttavia, curiosamente, si trovano molti pochi intellettuali dentro i romanzi contemporanei» (B31).

Nel romanzo di Franzen, questo sapere onnisciente si traduce nella metafora ricorrente delle “correzioni”, metafora che lega le dinamiche intergenerazionali della famiglia protagonista con l'industria della salute e con l'economia globale. Questa metafora “comincia” a livello individuale, quando è utilizzata per descrivere la depressione di uno dei protagonisti, Gary Lambert, di cui viene detto, per mezzo di un'analisi interiore, che «tutta la sua esistenza era costruita come una correzione di quella di suo padre» (189). Centrale al plot è la scoperta di una terapia neurobiologica promossa da un rappresentante aziendale con il nome di «Corecktalk» per curare i «disturbi cerebrali» come il Parkinson e l'Alzheimer e le «malattie sociali» come la criminalità, non verificate dalle tradizionali istituzioni correttive (218). L'epilogo del romanzo si apre invece su queste parole: «La correzione, quando alla fine arrivò, non fu lo scoppio improvviso di una bolla di sapone, ma un lento declino, un anno di piccole perdite sui mercati finanziari più importanti» (593). Questa correzione del mercato globale avviene nel momento in cui le dinamiche familiari precarie dei Lambert si assestano all'indomani della morte di Alfred, il patriarca.

Tutte queste forme di autorevolezza narrativa, ma in particolare le ultime due, indicano un generale passaggio dal minimalismo al massimalismo. In un articolo intitolato “The War for the Soul of Literature”, Laura Miller sostiene che ciò che Wood chiama «realismo isterico» e ciò che Dale Peck chiama «postmodernismo ricercato» possono essere intesi nei termini di questo passaggio. Per Miller il massimalismo, nella forma del grande romanzo sociale, è diventato il nuovo motivo di polemica rispetto alla direzione intrapresa dalla narrativa contemporanea, rimpiazzando così il minimalismo carveriano, che nei due decenni precedenti era stato considerato un sintomo del declino letterario. «La maggior parte delle persone che seguono la narrativa oggi – scrive Miller – possono senza alcun problema citare una serie di libri che rientrano in questa categoria e possono anche indicarne le caratteristiche: sono grandi, pieni di informazioni, idee e figure di stile; gli intrecci sono ricchi di eventi che s'inseriscono sullo sfondo di quello che viene spesso definito un “ampio ritratto sociale”; sperimentano con la forma e con le voci; sono apertamente (o forse soltanto eccessivamente) intelligenti. O per lo meno, così è come si ritiene che questi romanzi dovrebbero essere» (1). Miller considera DeLillo e Pynchon i due “pater familias” del massimalismo, mentre i loro discepoli sarebbero, fra gli altri, Rick Moody, Jonathan Franzen, Colson Whitehead, Jeffrey Eugenides, Dave Eggers, Richard Powers, Jonathan Lethem, Zadie Smith e David Foster Wallace. La narrativa massimalista non prevede necessariamente l'onniscienza, ma lo spazio di movimento e la libertà appannaggio del narratore onnisciente di certo consentono un'ampia esplorazione delle relazioni sociali, mentre la loquacità della voce narrante incoraggiata dal massimalismo diventa un modo per competere con il dinamismo di altri discorsi sul mercato delle opinioni e dell'intrattenimento.

Potremmo descrivere l'onniscienza contemporanea come una voce narrante loquace che un po' nostalgicamente invoca il sostegno dell'onniscienza classica, o che tenta disperatamente di colmare il silenzio lasciato dai personaggi postmoderni. Ma forse, in modo più produttivo, potremmo intendere questa voce narrante come una sorta di tecnica euristica, dove la forma è generata dalla funzione architettonica della frase come una specie di punto di fuga. L'idiosincrasia della prosa di Wolfe deriva dalla sua idea, esposta in *The New Journalism*, per cui i giornalisti che mettono le tecniche tipiche della finzione al servizio della non-fiction sarebbero liberi dai vincoli imposti dalla convenzione estetica che regola il punto di vista e gli altri elementi del racconto. «Per l'insaziabile barbaro – scrive – esiste soltanto, per quanto riguarda la tecnica, la regola del fuorilegge: prendi, utilizza, improvvisa» (48).

La forma narrativa, in questo senso, non è determinata da alcun senso di unità formale, o dalle categorie della teoria del racconto, ma dall'autorevolezza dello scrittore in quanto osservatore della cultura contemporanea. Per il commentatore sociale, la possibilità tentacolare offerta dall'onniscienza è sorretta da una libertà creativa a livello sintattico. Vorrei concludere citando Don DeLillo, che parla del modo in cui ha scritto *Underworld*: «Il prologo è scritto in una sorta di super-onniscienza. Ci sono frasi che possono iniziare in una parte del campo da baseball e finire dall'altra. Volevo aprire la frase. Le singole frasi sono diventate delle specie di giramondo; viaggiano dalla mente di un personaggio a quella di un altro. Se ho scelto di scrivere in questo modo è principalmente perché era piacevole. È stato il baseball stesso a suggerire un tipo di libertà che forse non avevo mai provato prima. È stato il gioco» (DePetrio 136).

Bibliografia

- Amis, Martin. *L'informazione* [1995]. Trad. Gaspare Bona. Torino: Einaudi, 1996. Stampa.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* [1985]. Seconda edizione. Toronto: Toronto University Press, 1997. Stampa.
- Barker, Nicola. *Darkmans* [2007]. London: Harper Perennial, 2008. Stampa.
- Beach, Joseph Warren. *The Method of Henry James*. New Haven: Yale University Press, 1918. Stampa.
- Berube, Michael. "Teaching Postmodern Fiction Without Being Sure That the Genre Exists." *The Chronicle of Higher Education* 46.37 (May 19, 2000): B4-B5. Stampa.
- Capote, Truman. *A sangue freddo* [1965]. Trad. Mariapaola Ricci Dettore. Milano: Garzanti, 1966. Stampa.
- Chatman, Seymour. "Characters and Narrators." *Poetics Today* 7.2 (1986): 189-204. Stampa.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds*. Princeton: Princeton University Press, 1978. Stampa.
- Culler, Jonathan. "Omniscience." *Narrative* 12.1 (2004): 22-34. Stampa.
- . "Knowing or Creating? A Response to Barbara Olson." *Narrative* 14.3 (2006): 347-48. Stampa.
- DeLillo, Don. *Underworld* [1997]. Trad. Delfina Vezzoli. Torino: Einaudi, 1999. Stampa.
- DePetrio, Thomas, ed. *Conversations with Don DeLillo*. Jackson: Mississippi University Press, 2005. Stampa.

- Edel, Leon. *The Modern Psychological Novel* [1955]. New York: Grove Press, 1959. Stampa.
- Etzioni, Amitai, and Alyssa Bowditch, eds. *Public Intellectuals: An Endangered Species?*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield Publishers, 2006. Stampa.
- Faber, Michel. *Il petalo cremisi e il bianco* [2002]. Trad. it. Elena Dal Pra e Monica Pareschi. Torino: Einaudi, 2003. Stampa.
- Finney, Brian. *English Fiction Since 1984: Narrating a Nation*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2006. Stampa.
- Fitzpatrick, Kathleen. *The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2006. Stampa.
- Fowles, John. *La donna del tenente francese* [1969]. Trad. Ettore Capriolo. Milano: Mondadori, 1970. Stampa.
- . "Notes on an Unfinished Novel" [1969]. *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction* [1977]. Ed. Malcolm Bradbury. Rev. ed. London: Fontana Press, 1990. 147-62. Stampa.
- Franzen, Jonathan. *Le correzioni* [2001]. Trad. Silvia Pareschi. Torino: Einaudi, 2002. Stampa.
- . "Perché scrivere romanzi?" *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa* [2002]. Trad. Silvia Pareschi. Torino: Einaudi, 2003. 55-96. Stampa.
- Friedman, Norman. "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept." *PMLA* 70 (1955): 1160-84. Stampa.
- Genette, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto* [1972]. Trad. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1976. Stampa.
- Goodheart, Eugene. *Novel Practices: Classic Modern Fiction*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2004. Stampa.
- Graham, Robert. *How to Write Fiction (And Think About It)*. Houndsmill: Palgrave Macmillan, 2007. Stampa.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988. Stampa.
- Jacoby, Russell. *The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academe*. New York: Basic Books, 1987. Stampa.
- James, Henry. "Review of *Far From the Madding Crowd* by Thomas Hardy" [1874]. *The Nineteenth Century Novel: A Critical Reader*. Ed. Stephen Regan. London: Routledge, 2001. 85-88. Stampa.
- Jones, Edward P. *Il mondo conosciuto* [2003]. Trad. Andrea Silvestri. Milano: Bompiani, 2005. Stampa.
- Jones, Gail. "Sulla pietosa morte di Mary Wollstonecraft." *La casa del respiro* [1992]. Trad. Roberta Buffi. Milano: Giovanni Tranchida Editore, 1999. 157-79. Stampa.
- . *Vite feticcio* [1997]. Trad. Roberta Buffi. Milano: Giovanni Tranchida Editore, 1998. Stampa.
- Keneally, Thomas. *La lista di Schindler* [1982]. Trad. Maria Castino. Milano: Frassinelli, 1985. Stampa.

- Lanser, Susan. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1981. Stampa.
- Letissier, Georges. "The Crimson Petal and the White: A Neo-Victorian Classic." *Rewriting/Reprising: Plural Intertextualities*. Ed. Georges Letissier. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009. 113-25. Stampa.
- Levitt, Morton P. *The Rhetoric of Modernist Fiction*. Hanover: New England University Press, 2006. Stampa.
- Lodge, David. "The Novelist at the Crossroads." *Critical Quarterly* 11.2 (1969): 105-32. Stampa.
- . *Pensieri, pensieri* [2001]. Trad. Mary Gislou e Rosetta Palazzi. Milano: Bompiani, 2002. Stampa.
- . *Dura, la vita dello scrittore* [2004]. Trad. Mary Gislou e Rosetta Palazzi. Milano: Bompiani, 2004. Stampa.
- Lubbock, Percy. *Il mestiere della narrativa* [1921]. Trad. Enrico Chierici. Firenze: Sansoni, 1984. Stampa.
- Margolin, Uri. "Character." *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 66-79. Stampa.
- Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca: Cornell University Press, 1986. Stampa.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987. Stampa.
- McLaughlin, Robert L. "Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World." *Symploke* 12.1-2 (2004): 53-68. Stampa.
- Miller, D. A. *The Novel and the Police*. Berkeley: California University Press, 1988. Stampa.
- Miller, J. Hillis. *The Form of Victorian Fiction*. Notre Dame: Notre Dame University Press, 1968. Stampa.
- Miller, Laura. "The War for the Soul of Literature." *Salon.com*. June 15, 2004. Web. June 9, 2008. <http://www.salon.com/2004/07/15/peck_wood/>.
- Moody, Rick. *Diviners. I raddomanti* [2005]. Trad. Licia Vighi. Milano: Bompiani, 2007. Stampa.
- Nelles, William. "Omniscience for Atheists." *Narrative* 14.2 (2006): 118-31. Stampa.
- Olson, Barbara K. "'Who Thinks This Book?' Or Why the Author/God Analogy Merits Our Continued Attention." *Narrative* 14.3 (2006): 339-46. Stampa.
- . *Authorial Divinity in the Twentieth Century*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1997. Stampa.
- Phillips, Brian. "Character in Contemporary Fiction." *The Hudson Review* 41 (2004): 629-42. Stampa.
- "The Prospect/FP Global public intellectuals poll-results." *Prospect Magazine*. Web. Novembre 2005. <<http://www.prospect-magazine.co.uk/intellectuals/results.htm>>.
- Richardson, Brian. *Unnatural Voices*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006. Stampa.

- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* [1983]. Seconda edizione. London: Routledge, 2002. Stampa.
- Royle, Nicholas. *The Uncanny*. New York: Manchester University Press, 2003. Stampa.
- Rushdie, Salman. *I versi satanici* [1988]. Trad. Ettore Capriolo. Milano: Mondadori, 1989. Stampa.
- . "Muslims Unite! A New Reformation Will Bring your Religion into the Modern Era." *The Times*. August 11, 2005. Web. June 15, 2008. <http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/columnists/guest_contributors/article553964.ece>.
- Scholes, Robert, e Robert Kellogg. *La natura della narrativa* [1966]. Trad. Rosanna Zelocchi. Bologna: il Mulino, 1970. Stampa.
- Seltzer, Mark. *Henry James and the Art of Power*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1984. Stampa.
- Shulevitz, Judith. "Real Thoughts and Fictional Thinking." *The New York Times*. February 23, 2003: B31. Stampa.
- Smith, Zadie. *Denti bianchi* [2000]. Trad. Laura Grimaldi. Milano: Mondadori, 2000. Stampa.
- Stanzel, Franz Karl. *A Theory of Narrative* [1979]. Trad. Charlotte Goedsche. Preface Paul Hernadi. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Stampa.
- Sternberg, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. Stampa.
- . "Omniscience in Narrative Construction." *Poetics Today* 28.4 (2007): 683-794. Stampa.
- Thirlwell, Adam. *Politics* [2003]. Trad. Riccardo Cravero. Parma: Guanda, 2003. Stampa.
- Updike, John. *Terrorista* [2006]. Trad. Silvia Piraccini. Parma: Guanda, 2007. Stampa.
- Wallace, David Foster. "Ottetto." *Brevi interviste con uomini schifosi* [1999]. Trad. Ottavio Fatica e Giovanna Granato. Torino: Einaudi, 2000. 131-61. Stampa.
- Walsh, Richard. *The Rhetoric of Fictionality: Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2007. Stampa.
- Wolfe, Tom. *A caccia della bestia da un miliardo di piedi* [1989]. Trad. Silvia Demichele. Milano: Leonardo, 1991. Stampa.
- . *La bestia umana* [2000]. Trad. Stefania Bertola. Milano: Mondadori, 2003. Stampa.
- . *Io sono Charlotte Simmons* [2004]. Trad. Marta Matteini. Milano: Mondadori, 2005. Stampa.
- Wolfe, Tom and E. W. Johnson, eds. *The New Journalism* [1975]. London: Picador, 1996. Stampa.
- Wood, James. *The Irresponsible Self: On Laughter and the Novel*. 2004. London: Pimlico, 2005. Stampa.
- . "Tell Me How Does it Feel?" *The Guardian*. October 6, 2001. Web. June 15, 2008. <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,,563868,00.html>>.