

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

12

20
19

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

STRATEGIE DELL'ONNISCENZA NEL ROMANZO ITALIANO CONTEMPORANEO

FILIPPO PENNACCHIO – IULM

A partire dai primi anni Duemila, sono stati pubblicati molti romanzi che ruotano intorno alla figura di un narratore onnisciente: a un narratore che cioè mostra di saperne di più dei personaggi, è in grado di tenere sotto controllo i vari aspetti della storia cui dà vita e spesso si rivolge al lettore per intrattenerlo con una serie di riflessioni su come gira il mondo. Scopo di questo intervento è indagare tali aspetti in relazione alla narrativa italiana più recente. In un primo momento, si prenderanno in esame tre romanzi pubblicati fra 2010 e 2018, ciascuno esemplare di un particolare modo di declinare, oggi, l'onniscienza. In seconda battuta, si rifletterà sui modelli che premono alle spalle dei narratori dei romanzi in questione, vale a dire sulle «figure autorevoli» a cui più o meno implicitamente rimandano. Infine, ci si interrogherà sulle possibili ragioni dietro all'attuale ritorno di un modo di raccontare che si credeva ormai superato.

A great number of novels published since the 2000s revolves around an omniscient narrator, i.e., an all-knowing figure able to manage all the different aspects concerning the story he gives voice to as well as to directly address the reader with comments about the fictional and the extra-textual world as well. The aim of this article is to investigate these issues within Italian contemporary literature. Firstly, I will examine three novels published between 2010 and 2018 that can be considered as paradigmatic examples of three different ways to stage an omniscient narrator. Secondly, I will reflect on the models behind the narrators of the three novels considered, that is, on the «authorial figures» to which they remind, whether implicitly or not. Finally, I will address the possible reasons behind the actual return of a narrative mode which is usually perceived as outdated.

I

«Parla la tua lingua, l'americano, e c'è una luce nel suo sguardo che è una mezza speranza».¹ Comincia così *Underworld*, di Don DeLillo: con una voce che introduce uno fra i suoi molti personaggi e che poi prosegue raccontando di come il personaggio in questione (un ragazzino quattordicenne che solo più avanti impareremo a conoscere meglio) stia a suo modo entrando nella storia. Non solo: sempre nello stesso giro di righe ci viene detto che nel qui e ora in cui gli eventi narrati si svolgono (siamo al Polo Grounds di New York, il 3 ottobre 1951, il giorno della storica finale di baseball fra Giants e Dodgers) si muove un'umanità vastissima, passata in rassegna sia attraverso delle specie di campi lunghissimi (le «anonime migliaia scese da autobus e treni, gente che in strette colonne attraversa marciando il ponte girevole sul fiume»)² sia attraverso zoomate su particolari apparentemente insignificanti (una «fila di gente davanti al baracchino degli hot dog al di là dei tornelli [...], con le mascelle al lavoro sulla carne sugosa e le bolle di grasso che turbinano sulla lingua»)³ E poi, proseguendo, siamo messi a parte di ciò che pensano gli spettatori presenti allo stadio (fra cui il capo dell'FBI Edgar J. Hoover, che «fissa la data odierna [...]. Se la imprime nella mente»)⁴, veniamo invitati a seguire le azioni salienti che stanno accadendo dentro e fuori dal campo («Guardate Mays che intanto trotterella

1 DON DELILLO, *Underworld*, trad. da DELFINA VEZZOLI, Torino, Einaudi, 1999, p. 5.

2 *Ibidem*.

3 *Ivi*, p. 7.

4 *Ivi*, p. 19.

verso il piatto trascinando la mazza per terra»; «Guardateli, questi quattro. Ognuno col suo fazzoletto ben piegato nel taschino»⁵ e insieme possiamo ascoltare, cioè leggere, una serie di considerazioni sul senso nascosto di ciò a cui stiamo assistendo («Sono i desideri su vasta scala a fare la storia»)⁶.

Come ha suggerito lo stesso DeLillo, questo modo di raccontare, con le singole frasi simili a «delle specie di giramondo» che «viaggiano dalla mente di un personaggio a quella di un altro», sarebbe motivato dai contenuti del romanzo, o almeno del suo prologo.⁷ Ma è significativo che dinamiche del genere si ritrovino anche in altri testi pubblicati all'incirca negli stessi anni. Per esempio nelle *Correzioni* di Jonathan Franzen, che inizia con un resoconto dettagliato di quanto avviene in uno fra i luoghi fondamentali in cui la storia si svilupperà, e che poi prosegue illustrando, attraverso il resoconto delle vite dei personaggi centrali alla storia, i molti possibili sensi dell'idea di "correzione". Oppure, più di recente, in *Fato e furia* di Lauren Groff, dove la storia della coppia protagonista è interrotta a più riprese da una serie di commenti con i quali chi racconta mette in prospettiva quanto stiamo leggendo. Oppure ancora, allontanandoci dalla narrativa statunitense, in romanzi come *2666* di Roberto Bolaño, dove al netto delle lacune centrali al testo personaggi ed eventi sono introdotti "dall'alto", o come *Le particelle elementari* di Michel Houellebecq, dove chi racconta non risparmia commenti *tranchant* sulle condizioni di vita in pieno tardocapitalismo.

Benché possa sembrare curioso, i romanzi in questione ruotano intorno allo stesso presupposto formale, vale a dire a una voce slegata, almeno apparentemente, da quanto racconta, in grado di muoversi liberamente nello spazio e nel tempo, di riferire ciò che i personaggi pensano e provano, ma anche di rivolgersi al lettore esponendo una serie di ragionamenti su come gira il mondo, non solo quello cui raccontando dà vita ma anche quello "là fuori", cioè il mondo in cui sono collocati autori e lettori reali. Semplificando al massimo, l'impressione è che in questi romanzi, così come in molti altri pubblicati grosso modo negli ultimi vent'anni, agisca una voce riconducibile a quel narratore che per convenzione viene detto onnisciente: quel narratore che per contratto tutto sa e spesso tutto può, e che proprio in virtù di questa facoltà racconta con un di più di autorevolezza.

In realtà, è probabile che si tratti di qualcosa di più di un'impressione, se è vero che c'è chi ha parlato di un ritorno del narratore onnisciente nella letteratura più recente,⁸ o meglio di una sua ripresa da parte di molti autori, i quali sarebbero tornati a impiegare in senso positivo, come una risorsa e non come un default narrativo, quel particolare tipo di narratore che sembrava essere uscito di scena da più di un secolo, anche sulla scorta delle molte accuse avanzate da critici, teorici e scrittori.⁹

⁵ *Ivi*, pp. II, 26.

⁶ *Ivi*, p. 5.

⁷ «È stato il baseball stesso – ha spiegato – a suggerire un tipo di libertà che non avevo mai provato prima» (DAVID REMNICK, *Exile on Main Street. Don DeLillo's Undisclosed Underworld*, in *Conversations with Don DeLillo*, a cura di THOMAS DEPETRIO, Jackson, Mississippi UP, 2005, p. 136; trad. mia).

⁸ Cfr. PAUL DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State UP, 2013.

⁹ Cfr. *ivi*, in particolare pp. 34-43, per una ricostruzione anche in chiave storica del dibattito intorno al concetto di onniscienza. Cfr. inoltre WAYNE BOOTH, *La retorica della narrativa*, trad. da ELEONORA ZORATTI e ALDA POLI, Scandicci, La Nuova Italia, 1996, in particolare la prima parte, per una rassegna delle posizioni

Il romanzo italiano, in questo senso, non fa difetto. Anche in molti testi pubblicati in Italia negli ultimi anni è possibile cogliere l'azione di un narratore che esibisce le marche tipiche dell'onniscienza. L'obiettivo delle prossime pagine è proprio quello di verificare questa impressione, prendendo in considerazione alcuni testi dati alle stampe fra 2010 e 2018 e riflettendo sulle strategie messe in gioco dai rispettivi autori. O meglio, su alcune strategie: non si intende infatti fornire una mappatura esaustiva, né mettere in luce tutti i modi in cui l'onniscienza è stata praticata. Si tratta semmai di mostrare alcune possibili declinazioni – tre, nello specifico – di questo modo di raccontare. Segnatamente, si prenderà in esame la tendenza da un lato a esasperare i tratti tipici del narratore onnisciente, dall'altro a recuperarli in maniera apparentemente pedissequa; infine, si rifletterà sulla tendenza a impostare un narratore che pur non rinunciando ad alcune fra le prerogative tipiche dell'onniscienza può lasciare spazio ai personaggi, al limite facendosi contagiare dal loro modo di pensare e agire. A partire dai rilievi emersi da questa indagine, si proverà poi a riflettere sui possibili modelli alle spalle dei narratori presi in esame e sui motivi del loro recupero – posto che abbia senso discutere di un vero e proprio recupero. Ma prima di entrare nel merito della questione, è forse il caso di ripartire dai testi.

2

Correvano nella folla, si voltavano a guardarsi, si prendevano per mano. Sapevano di avere la natura dalla loro parte, sapevano che era una forza. Perché in certi ambienti, per una ragazza, conta solo essere bella. E se sei una sfigata, non fai vita, se i ragazzi non scrivono sui piloni del cortile il tuo nome e non ti infilano i bigliettini sotto la porta, non sei nessuno. A tredici anni vuoi già morire.

Anna e Francesca schizzavano sorrisi di qua e di là. Nino, che se le portava a cavalcioni sulle spalle, sentiva il loro sesso caldo dietro la nuca. Massimo, prima di scaraventarle in acqua, le assediava con il solletico e i morsi. Davanti a tutti. E loro si facevano fare tutto dal primo che passa, senza il minimo scrupolo, senza la minima cognizione. Così, con il mondo a portata di mano, alla faccia di chi restava a guardare.

Ma non erano le sole, a provare certe cose nuove nel corpo. Anche le sfigate, le racchie come Lisa rintanata nel suo asciugamano, avrebbero voluto rotolarsi sul bagnasciuga davanti a tutti e correre a perdifiato nell'acqua. [...].

Correvano, la bionda e la mora, nel mare. Si sentivano frugare dagli occhi maschili. Era quello che volevano, essere guardate. Non c'era un perché preciso. Giocavano, si vedeva, ma facevano anche sul serio.

La mora e la bionda. Loro due, sempre e solo loro due. Quando uscivano dall'acqua si tenevano per mano come i fidanzati. E al bagno del bar entravano insieme. Sfilavano quando ricevevano un apprezzamento. Te la facevano pesare, la loro bellezza. La usavano con violenza. E se Anna, ogni tanto, ti salutava anche se eri sfigata, Francesca non salutava mai, non sorrideva mai. Tranne ad Anna.

teoriche che a partire dai primi decenni del Novecento hanno messo in discussione i modi di raccontare incentrati su un narratore onnisciente.

L'estate del 2001, nessuno la può dimenticare. Anche il crollo delle Torri fu, in fondo, per Anna e Francesca, parte dell'orgasmo che provarono nello scoprire che il loro corpo stava cambiando.¹⁰

La lunga citazione proviene da *Acciaio*, romanzo d'esordio di Silvia Avallone, e più precisamente dalle ultime pagine del primo capitolo. Siamo a Piombino, in piena estate, e al centro della sequenza in questione, così come dell'intero romanzo, ci sono Anna e Francesca, due adolescenti di «*tredici anni quasi quattordici*»¹¹ che assieme alle rispettive famiglie vivono in un quartiere popolare della città. Ma più che i contenuti, a interessarci è il fatto che chi racconta, sebbene inizialmente sembri guardarle dall'esterno, prima osservandole mentre corrono e giocano nell'acqua, poi mettendo a fuoco porzioni più limitate della spiaggia, nel giro di poche righe riferisca ciò che entrambe pensano, o meglio percepiscono: il fatto di avere gli occhi degli altri bagnanti puntati addosso, e di essere l'oggetto dei commenti della spiaggia. In gioco ci sono però anche le percezioni altrui: quelle di un coetaneo che sente il calore dei corpi delle due mentre le porta in spalla, e soprattutto quelle delle «sfigate», intorno al cui punto di vista sembra ruotare in particolare la seconda parte del testo, e più nello specifico la parte finale del penultimo capoverso, dove il ricorso al "tu" chiarisce come i giudizi su Anna e Francesca provengano da loro. Anche se, in effetti, questo punto di vista e questi giudizi sembrano essere astratti – si noti il passaggio dal passato al presente al termine del primo capoverso –: come se si trattasse di considerazioni senza tempo, di idee potenzialmente condivisibili tanto da chi è lì presente così come da chiunque sappia cosa significa o che immagina cosa significhi essere adolescente. Del resto, nell'ultimo capoverso si allude esplicitamente a un evento condiviso: un evento che allaccia i contenuti raccontati nel romanzo all'extra-testo, alla storia ufficiale, di cui tutti noi – così viene suggerito – non possiamo non avere fatto esperienza.

In poco meno di una pagina, insomma, vengono messi in gioco almeno quattro diversi punti di vista, dall'uno all'altro dei quali si trascorre senza soluzione di continuità. E si tenga conto che nelle pagine che precedono il passaggio in questione se ne possono individuare molti altri, a partire da quello del padre di una delle due protagoniste, che mentre dal balcone di casa spia con un binocolo i movimenti della figlia in spiaggia rimugina sul suo corpo e sulle presunte intenzioni – «quelli là si vogliono scopare mia figlia!»¹² – dei coetanei cui si accompagna. Ma soprattutto andrebbe tenuto conto del fatto che il brano appena commentato non costituisce un'eccezione. A essere raccontato in questo modo è tutto o quasi il romanzo, dove i commenti e le prese di posizione di chi racconta, le transizioni fra i punti di vista e gli slittamenti stilistici e linguistici che ne conseguono si realizzano in modo spesso rapidissimo; e dove in gioco sembra esserci una voce che smania per dire tutto e subito, quasi volesse esaurire, mentre racconta, tutti i contenuti della storia.

¹⁰ SILVIA AVALLONE, *Acciaio*, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 21-22.

¹¹ *Ivi*, p. 21 (i corsivi sono nell'originale).

¹² *Ivi*, p. 12.

Di tutti i ritrovi della costa fra Glencolumbkille e Cork l'Oca Rossa di Castlerough è fuor di dubbio il più rinomato. Tuttavia la sua fama non è precisamente di quelle cui aspirerebbe un onesto locandiere: chi ne dubitasse, entri a suo comodo nella taverna in questione in una sera qualsiasi, e dica se ha mai vista riunita in uno stesso luogo una simile risma di ciurmatore, marinai, carrettieri, vagabondi e ubriacconi. Accomunati dalla passione per le carte e per il rum molti di questi gentiluomini sembrano aver fatto dell'Oca Rossa il proprio domicilio elettivo, e alcuni fra loro vi sono così accostumati che si può ben dire facciano ormai parte dell'arredamento. L'origine di questo fenomeno, ove non ci si accontenti di spiegarlo con la forza dell'abitudine insita nell'essere umano, è verosimilmente la venustà, per non dire la procacità, delle cameriere che servono ai tavoli, intrattenendo gli avventori con ogni sorta di lazzi leciti e meno leciti. Alla scelta di tali consolatrici provvedeva personalmente il proprietario della locanda, quel famoso Jeremiah Jones di cui certo il mio informato lettore avrà sentito parlare, e non in modo particolarmente edificante.¹³

Si tratta stavolta di una delle prime pagine di *Roderick Duddle*, di Michele Mari; segnatamente, di un passaggio in cui il lettore viene introdotto, anzi invitato a entrare, in uno dei luoghi principali in cui si svolgerà la storia. E si consideri che questo invito ma soprattutto l'esplicito riferimento a chi legge in chiusura di brano sono solo due fra le molte allocuzioni presenti nel romanzo. Nelle quasi cinquecento pagine che seguono, il lettore è infatti chiamato in causa in numerosissime occasioni, di volta in volta designato – cito a campione – come «autorevole», «accorto», «esigente», «timorato», «indulgente», «integerrimo»,¹⁴ ma anche, in modo certo meno lusinghiero, e molto più spesso, come «volubile», «pavido», «ingenuo», «disagiato», «venale», «pudibondo», «sapido», «esoso», «micraginoso» e «reazionario». ¹⁵ E in effetti sorge il dubbio che chi formula queste allocuzioni, sulla cui identità qualcosa di più preciso dovremo cercare di dire, stia cercando non tanto di entrare in intimità con il lettore, ma piuttosto di sbeffeggiarlo, e insieme di attrarlo, irretendolo, in una rete di rimandi cui non è semplice venire a capo.

Così come non è semplice riassumere in poche parole la trama del romanzo, anzitutto per la quantità di eventi che coinvolgono il suo eponimo protagonista, un ragazzino decenne che si trova a contatto con criminali, marinai, prostitute dal cuore d'oro, loschi faccendieri e personaggi mostruosi (spesso sia moralmente che fisicamente): insomma con una serie di "elementi" tipicamente avventurosi, che rimandano al romanzo ottocentesco e certo anche settecentesco (che nell'invito contenuto nel brano qui considerato risuoni l'incipit del *Tom Jones* di Fielding, con il celebre parallelo fra il romanziere e «il padrone d'una taverna» e l'invito rivolto al lettore a partecipare al «banchetto»¹⁶ da quest'ultimo offerto, cioè a intraprendere la lettura del romanzo, non è del tutto da

¹³ MICHELE MARI, *Roderick Duddle*, Torino, Einaudi, 2014, p. 9.

¹⁴ Le citazioni sono tratte – nell'ordine – da *ivi*, pp. 15, 59, 78, 104, 106, 150.

¹⁵ *Ivi*, pp. 21, 43, 57, 123, 149, 175, 186, 281, 287, 311.

¹⁶ HENRY FIELDING, *Tom Jones. Storia di un trovatello*, cur. e trad. da ADA PROSPERO, Milano, Garzanti, 1997, p. II.

escludere). E poco importa, come vedremo, che a essere raccontati siano talvolta eventi e circostanze che il decoro dell'epoca è verosimile suggerisse di non trattare esplicitamente (a partire dalle *avances* di un sedicente precettore ai danni di un ragazzino, o ai sordidi commerci intavolati da uomini e, soprattutto, donne di chiesa).

Ma ciò che più c'interessa è che sette-ottocentesche sono le tecniche utilizzate da Mari. Oltre alle allocuzioni al lettore (ma in un caso anche alle «schifilose lettrici»¹⁷), abbondano infatti i commenti aforistici sulla corruttibilità morale dell'essere umano, o gli inserti registici tramite cui chi racconta rende palese il suo modo d'imbastire la storia;¹⁸ e poi andrebbero considerate la disinvoltura con cui si passa da un punto all'altro del mondo della storia, con i personaggi che vengono di colpo abbandonati per poi essere ripresi anche molte pagine dopo e senza che siano fornite troppe spiegazioni, oppure le anticipazioni sugli sviluppi della trama e le allusioni continue, più e meno dissimulate, al fatto che chi sta raccontando tiene salde le redini del patto narrativo, tanto da ricordarlo schiettamente al lettore («Ma tu non scapperai, mio lettore, perché sei avido di sapere, e perché ti ho scelto fra tanti, e perché, appunto, sei mio»¹⁹) e addirittura arrivando a minacciarlo apertamente: «augurati anzi che io non venga mai a spiarti, per narrare al mondo di te».²⁰ In altre parole, sembra di essere di colpo precipitati in pieno Sette-Ottocento, nell'epoca d'oro del romanzo, e di tutti i suoi contrassegni più tipici.

4

Ci sono persone a cui neanche una volta capita nella vita di essere amate. Tutto l'amore che provano torna loro indietro, come un'altalena vuota. L'unica cosa che chiedono al mondo è di poter dare amore, e che ciò sia gradito, quando non ricambiato; ma nessuno glielo concede. Tutti si scansano, come di fronte a venditori ambulanti di rognna. Li vedi camminare, la domenica mattina, lungo i bandoni serrati delle agenzie immobiliari, sui marciapiedi sporchi delle città, le mani in tasca e gli occhi distratti, ma poi nel pomeriggio già spariscono, mentre le strade sono invase dalle famiglie con i cani a passeggio, specchiati dalle vetrine delle caffetterie; loro si sono già rintanati nei propri appartamenti, da dove contano di vedere soltanto un minimo pezzo di cielo per sapere se sarà infuocato o no il tramonto.

Luciano era uno di loro. Uno di quelli che, nella vita, volendo soltanto essere, come tutti, benvenuti, e ogni tanto un po' amati, suscitano per lo più compassione. Si riconoscono, quando si incontrano, i membri di questa immensa comunità, ma come fanno, fra loro, a volersi bene? Vorrebbero ricevere l'amore degli altri, non quello degli esclusi come loro. È con fastidio, allora, che si riconoscono reciprocamente in continuazione, nelle sale d'aspetto e negli ambulatori, quando entrano

¹⁷ MARI, *Roderick Duddle*, cit., p. 307.

¹⁸ Poniamo, sempre da *ivi*: «Ma lasciamo suor Allison alle sue incursioni nel mito e al farsi carne della sua cultura» (p. 291), «Ma è tempo di tornare a quel soppalco» (p. 27), «invito ora il mio cortese lettore a trasferirsi con me in un luogo ormai famigliare» (p. 61), «Se ora il mio docile lettore avrà la bontà di seguirmi nella testa del terzo uomo si troverà di colpo in un paesaggio più semplice ma non per questo meno drammatico» (p. 84), «Ora assentiamoci, non spiamo ulteriormente gli umili e sacri gesti che si svolgono in questo tugurio» (p. 193).

¹⁹ *Ivi*, p. 142.

²⁰ *Ivi*, p. 150.

soli nei camerini dei negozi di abbigliamento, spaiati ai tavoli dei matrimoni, nei giorni di festa fuori dai bar, nelle pizzerie take-away, in coda alla cassa dei supermercati, nei treni, perché sempre, nell'istante dell'agnizione, provano il feroce disagio di chi è stato messo a nudo e rivelato nei propri segreti più riposti, che non hanno neppure il privilegio di essere originali. Soffrono in tanti per questa ragione, e con la stessa atrocità. E così diventano gelosi persino della propria sfortuna.²¹

Passaggi del genere – sorta di elucubrazioni lucide e impietose sulle vite di personaggi a diverso modo disfunzionali – puntellano tutto *Le vite potenziali*, di Francesco Targhetta, che racconta la storia di tre trentenni, tutti lavoratori di un'azienda di consulenza informatica a Marghera e tutti a loro modo posti di fronte a una sorta di impasse esistenziale. Nel caso specifico, al centro del discorso è Luciano, programmatore informatico che vive ancora con i suoi genitori, che s'innamora, non ricambiato, di una ragazza incinta di un ex-collega, e che si trova spesso a riflettere sulla sua condizione. Il passaggio in questione, del resto, è preceduto da una specie di introduzione in cui si racconta di come Luciano abbia risolto un banalissimo problema domestico, cioè la presenza di una scolopendra in cucina, annegandola nel lavello, «nella speranza che [...] potesse scivolare giù per uno dei fori e scendere lungo il sifone», proseguendo così i suoi giorni «laddove era di sua pertinenza – nei recessi, nelle cavità sotterranee, nelle tubature invisibili». ²² Mentre poco più avanti leggiamo che «certi giorni Luciano si sentiva finito. [...]. La gente continuava a fare figli soltanto perché non riusciva più a stare ferma, a sopportare la stagnazione, a essere in tregua con il mondo, e poi, per la stessa ragione, se si era sposata, divorziava, e poi ancora, con cattiveria crescente, com'era naturale, moriva, e tutta quella riproduzione dell'esistenza non era altro che un trionfo dell'estinzione. Nelle pause pranzo, mentre qualcuno gli parlava, gli capitava di pensare ai modi più efficaci di farsi fuori». ²³

Non diversamente succede agli altri due protagonisti: ad Alberto, il capo dell'azienda informatica in cui Luciano lavora, il quale non «si lamentava, per quanto sentisse lievitare in lui, anche dopo le buone notizie, un oscuro turbamento» ²⁴; ma anche a Giorgio De Lazzari, alias GDL, dei tre il più spregiudicato e cinico, perché in fondo «lo sapeva: al mondo non si può stare male. Si sta e basta. Stare male costa, isola, fa sentire in colpa, costringe a rimettere tutto in discussione. Essere felici, ormai, è un obbligo morale». ²⁵

Di tutti e tre i personaggi, in altre parole, ci viene detto a più riprese ciò che pensano e provano; spesso li cogliamo mentre rimuginano sulla loro condizione, sulle loro paure e speranze, immancabilmente tradite. Ma soprattutto siamo resi partecipi delle generalizzazioni cui queste riflessioni vengono sottoposte. Chi racconta sembra infatti intercettare pensieri e stati d'animo dei personaggi per poi astrarli e trarne conclusioni più generali, suscettibili di riguardare tutti: non solo tutti i personaggi, ma potenzialmente anche coloro che non fanno parte del mondo della storia, cioè i lettori che stanno tenendo in mano il libro in cui queste riflessioni sono contenute.

²¹ FRANCESCO TARGHETTA, *Le vite potenziali*, Milano, Mondadori, 2018, pp. 172-173.

²² *Ivi*, p. 172.

²³ *Ivi*, p. 180.

²⁴ *Ivi*, p. 43.

²⁵ *Ivi*, pp. 158-159.

5

I tre brani commentati, che costituiscono altrettanti estratti esemplari prelevati da romanzi pubblicati in Italia negli ultimi anni, sono con ogni evidenza molto diversi fra loro. In comune hanno il fatto di ruotare intorno a un narratore esterno al mondo della storia²⁶ che esibisce alcune fra le marche tipiche dell'onniscienza. Il che, se per un verso può apparire curioso, per l'altro consente di collocare i romanzi di Avallone, Mari e Targhetta su uno sfondo più ampio di quello in cui sono apparsi. Come si diceva più sopra, quel particolare tipo di narratore ricorre infatti in molti romanzi oggi ritenuti fra i più rappresentativi della contemporaneità letteraria non solo italiana. Ma non è il caso di insistere più di tanto sulla ricostruzione di questo panorama, che almeno in parte è già stato tracciato.²⁷ Né è il caso di interrogarsi sulla pertinenza teorica del concetto di onniscienza, o meglio sulla sua effettiva capacità di sintetizzare una serie di fenomeni molto diversi.²⁸ In fondo, con Dawson, è possibile accettare una certa vaghezza legata al concetto, soprattutto in quanto «nessuna delle alternative esistenti riesce a dare conto della libertà narrativa [...] che il tropo di un narratore “divino” porta con sé».²⁹

Piuttosto, per tornare ai testi, vale la pena interrogarsi sui diversi modi di impostare questa performance narrativa, di declinare cioè le convenzioni che ne sono alla base, tenendo conto che – ribadisco – si tratta di tre romanzi soltanto, che non riassumono né esauriscono la pluralità dei modi in cui l'onniscienza oggi si realizza. Qual è, insomma, lo specifico dell'onniscienza praticata da Avallone, Mari e Targhetta? E soprattutto, quale tipo di autorità, ma soprattutto di autorevolezza, preme alle spalle dei narratori imposta-

- 26 Anche se in tutti e tre i casi è in qualche modo implicato nei fatti narrati. Nel caso di Avallone, chi racconta sembra avere familiarità con i luoghi in cui la storia si svolge, e lo stesso si può dire nel caso di Targhetta: «Sostare a Marghera – leggiamo – fa sentire come quando si è al centro di un bosco profondo, ma per la ragione opposta: a causa del mastodontico oltraggio costruttivo perpetrato negli anni, la presenza umana, essenzialmente, disturba» (*ivi*, p. 57). Nel caso di Mari, invece, il narratore ammette chiaramente, benché come di sfuggita, quasi si trattasse di un dettaglio irrilevante, di fare parte del mondo della storia: «(più propriamente avrei dovuto menzionare l'ineguagliata precisione degli orologi fabbricati dal signore Dundee, ma fra essere sospettato di parzialità, essendo nota l'amicizia che mi lega al signor Dundee, ed essere banale, ho preferito in questa circostanza essere banale)» (MARI, *Roderick Duddle*, cit., pp. 116-117).
- 27 Oltre che allo stesso Dawson, mi permetto di rimandare a FILIPPO PENNACCHIO, *Il narratore, il tempo e lo spazio*, in *Narrare al tempo della globalizzazione*, a cura di STEFANO CALABRESE, Roma, Carocci, 2016, pp. 45-58 e al secondo capitolo di FILIPPO PENNACCHIO, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Biblion, 2018.
- 28 Jonathan Culler (in JONATHAN CULLER, *Omniscience*, in «Narrative», XII (2004), pp. 22-34, p. 23) ha in effetti notato come quello di onniscienza non sia «un concetto utile per lo studio delle tecniche narrative, in quanto mescola e confonde molti fattori che dovrebbero essere separati per essere meglio compresi». Per Culler, questi fattori sono: «(1) L'autorevolezza performativa di molte affermazioni narrative, che sembrano dare vita a ciò che viene descritto; (2) Il report dei pensieri e dei sentimenti più intimi, solitamente inaccessibili agli osservatori umani; (3) il racconto autoriale, in cui il narratore mostra la sua capacità divina nel determinare lo svolgimento dei fatti; (4) la narrazione impersonale e sinottica della tradizione realista» (26). Simili i rilievi di William Nelles (in WILLIAM NELLES, *Omniscience for Atheists. Or, Jane Austen's Infallible Narrator*, in «Narrative», XIV (2006), pp. 118-131), che parla dell'onniscienza nei termini di una «scatola degli attrezzi» cui i singoli autori attingerebbero in modi diversi. Secondo Nelles, i differenti attrezzi dentro questa scatola sarebbero l'onnipotenza, l'onnitemporalità, l'onnipresenza e la telepatia.
- 29 DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, cit., p. 50 (trad. mia).

ti dai tre autori? Se infatti è vero che i tratti formali alla base dell'onniscienza sono per così dire trans-storici, è vero anche che «possono essere stati adattati a diversi contesti storici, chiamando in causa una diversa figura autorevole [*a different figure of authorship*]».³⁰ Se il narratore onnisciente in azione nel romanzo sette-ottocentesco tiene sotto controllo il mondo della storia e racconta facendosi portavoce di una sorta di morale condivisa, quasi fosse il custode, per dirla con Benedict Anderson, di una comunità immaginata,³¹ e in generale agendo come se alle spalle avesse le figure contemporaneamente dello storico, del bardo e del creatore,³² è difficile pensare che dietro agli attuali narratori onniscienti agiscano ancora quei riferimenti. E va da sé che ragionare su quali siano queste figure autorevoli porta anche a interrogarsi sul nesso fra i narratori dei romanzi in questione e i rispettivi autori, se non altro perché, come sempre Dawson ha notato, «il narratore onnisciente è stato tradizionalmente visto come la “voce” dell'autore».³³ D'altra parte, non va dimenticato che prima dell'avvento della narratologia strutturalista l'onniscienza era considerata un attributo dell'autore e non del narratore;³⁴ e anche quando Franz Karl Stanzel parla di una *situazione narrativa autoriale*, cioè di un modo di raccontare incentrato su un narratore che adotta una prospettiva esterna per dare forma agli eventi, l'aggettivo “autorale” è utilizzato proprio a indicare la prossimità fra le figure di chi nella realtà scrive – *inventando* ciò che in un testo è contenuto – e chi, all'interno della cornice finzionale, racconta – mostrando di *conoscere* quei contenuti.³⁵

30 *ivi*, p. 2 (trad. mia). La traduzione italiana più prossima del termine *authorship* è probabilmente *autorità*, che tuttavia non restituisce del tutto l'idea di autorevolezza che l'originale inglese porta con sé. Sull'autorità e sull'autorevolezza, associate però alla figura dell'autore, importanti riflessioni sono contenute in MARIO BARENGHI, *L'autorità dell'autore*, prefazione di FRANCO BRIOSCHI, Milano, Unicopli, 2000.

31 BENEDICT ANDERSON, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, trad. da MARCO VIGNALE, prefazione di MARCO D'ERAMO, Roma-Bari, Laterza, 2018.

32 Cfr., per esempio, ROBERT SCHOLES, JAMES PHELAN e ROBERT KELLOGG, *The Nature of Narrative. Fortieth anniversary edition, revised and expanded*, New York, Oxford UP, 2006, pp. 265-272.

33 DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, cit., p. 12 (trad. mia). Dal canto suo, Susan Sniader Lanser (in SUSAN SNIADER LANSER, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca-Londra, Cornell UP, 1992, p. 16; trad. mia) nota che «laddove una distinzione tra l'autore (implicito) e un narratore eterodiegetico pubblico non è testualmente marcata, i lettori sono invitati a equiparare il narratore con l'autore e il narratorio con loro stessi (o con i loro equivalenti storici).»

34 Più in generale, il racconto che viene comunemente definito “in terza persona” era attribuito all'autore: cfr. SYLVIE PATRON, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Parigi, Armand Colin, 2009 (edizione e-book), “Introduction” e “Annexe 2”. D'altra parte, anche in *Figure III*, di Gérard Genette, si trovano passaggi del genere: «L'autore analista o onnisciente racconta la storia» (GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. da LINA ZECCHI, Torino, Einaudi, 1976, p. 234); «Fra l'informazione del protagonista e l'onniscienza del romanziere, vi è l'informazione del narratore» (*ivi*, p. 252); «Proust dimentica o trascura la finzione del narratore autobiografico [...] per trattare il suo racconto su un terzo modo, cioè, chiaramente, la focalizzazione-zero, ossia l'onniscienza del romanziere classico» (*ivi*, p. 256). Oggi, in una prospettiva che nega qualsivoglia pertinenza alla figura del narratore, Richard Walsh scrive che «l'“onniscienza” non è una facoltà posseduta da un particolare tipo di narratori, ma, a conti fatti, un aspetto legato all'immaginazione autoriale» (RICHARD WALSH, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio State UP, 2007, p. 74).

35 Cfr. FRANZ KARL STANZEL, *A Theory of Narrative*, prefazione di Paul HERNADI, trad. da CHARLOTTE GOEDSCHE, Cambridge, Cambridge UP, 1984.

6

Proviamo dunque a valutare la postura dei tre narratori qui considerati. E cominciamo dal caso apparentemente meno problematico, cioè *Roderick Duddle*, il cui narratore, come si è visto, agisce in modo conforme ai suoi antecedenti sette-ottocenteschi; talmente conforme da tradire l'operazione concettuale alla base del romanzo: Mari riprende tutti i contrassegni più distintivi della narrativa avventurosa e vittoriana, e nel farlo ammicca costantemente a un lettore in grado di cogliere la natura della sua operazione. In gioco, in fondo, c'è un meccanismo di *double coding*: *Roderick Duddle* è contemporaneamente un romanzo d'avventura e una parodia di un romanzo d'avventura, o forse, per utilizzare le categorie di Genette, una sorta di pastiche satirico, ovvero di caricatura.³⁶ E in effetti non è del tutto assurdo pensare al romanzo come a una riscrittura del *Roderick Random* di Tobias Smollett, pubblicato originariamente nel 1748 e incentrato anch'esso sulla vita e le peripezie (raccontate però in prima persona dal protagonista) di un giovane orfano. Ma Smollett a parte, il romanzo abbonda di riferimenti intertestuali. C'è il richiamo alla traduzione del 1811, a opera di Lazzaro Papi, del *Paradiso perduto* di Milton; un personaggio dice di chiamarsi William Bones, come il Billy Bones dell'*Isola del tesoro*, di Robert Louis Stevenson; si accenna all'«immortal Piranesi» e alla *Lettera rubata* del «signor Poe»;³⁷ un capitolo prende il titolo da *Uomini e topi*, di John Steinbeck, mentre un personaggio cerca di legittimare un acquerello eseguito maldestramente da un altro personaggio spiegando che «È l'impressionismo, l'ultimo grido parigino! Non devi dipingere quello che vedi, ma quello che ti sembra...».³⁸ Tutti riferimenti che sottintendono l'iperletterarietà dell'operazione di Mari, e che solo apparentemente sono in contraddizione con la pretesa originalità del romanzo, cioè con il fatto che quanto leggiamo si presenta come una specie di reperto d'epoca.

Qua e là nel testo, infatti, compaiono alcune note a piè di pagina (in particolare, la 1, la 4 e la 5, rispettivamente a pagina 32, 294 e 317) che alludono al fatto che il romanzo sarebbe la traduzione di un originale inglese. Solo un lettore del tutto sprovvisto può pensare che queste note siano autentiche, cioè che *Roderick Duddle* sia effettivamente un romanzo d'epoca, o che al limite si tratti di un vero e proprio romanzo storico, anche a dispetto di quelli che in questo senso potrebbero sembrare dei veri e propri errori (mi riferisco ai numerosi riferimenti a opere composte in epoche successive a quella dell'epoca in cui si sono svolti i fatti raccontati). Il lettore implicito cui Mari si rivolge, e certo anche il lettore empirico che lo conosce come traduttore, fra gli altri, proprio dell'*Isola del tesoro* e di *Uomini e topi*, o che ha familiarità con opere «pasticciate» come *Tutto il ferro della Torre Eiffel* o *Io vengo pien d'angoscia a rimirarti*, sa benissimo che non c'è alcuna incoerenza, ovvero che le incoerenze in questione sono volute, parte di un più ampio gioco che Mari costruisce sin dall'incipit del romanzo, in cui due personaggi che poi vedremo in azione nella prima parte della storia malmenano un altro personaggio che afferma di chiamarsi Michele Mari, per poi ricordargli che di lì in avanti il suo nome

36 GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. da RAFFAELLA NOVITÀ, Torino, Einaudi, 1997, pp. 23-36, 97-107.

37 MARI, *Roderick Duddle*, cit., pp. 177-211.

38 *Ivi*, p. 471.

sarà solo e soltanto Roderick, nei cui panni dovrà calarsi. Né è da escludere che nell'epilogo del romanzo, in cui specularmente all'inizio Roderick sogna di trovarsi a Milano e di essere rimbrottato da uno spazzino che prima lo riconosce come «il figlio di Iela ed Enzo Mari» e poi gli intima di correre in università «perché i corsi stanno per incominciare»³⁹ sia contenuta la chiave di lettura dell'intero romanzo, la cui scrittura è stata forse anche un *divertissement*: una fantasia, se non proprio un sogno, messo per iscritto da un professore universitario che si esercita a scrivere «alla maniera di». Ma al di là di un'ipotesi del genere e anche dei riferimenti intertestuali sparsi nel romanzo, è evidente che in gioco, in *Roderick Duddle*, c'è una forma di parossismo: troppa materia narrativa, troppa avventurosità, troppi interventi narratoriali, troppe giunture esibite, perfettamente in linea con un modo di procedere feuilletonistico, ma certo poco familiari al lettore odierno.

In definitiva, Mari sembra agire come un ironico affabulatore postmoderno, in grado di manipolare sapientemente tutti gli elementi propri dei generi letterari da cui trae ispirazione per scrivere una specie di romanzo iper-vittoriano, o forse – come lui stesso ha ammesso – un «unico meta-libro che comprendeva Stevenson, Thackeray, Wilkie Collins, Dickens e così via».⁴⁰

7

Diversissima, sotto tutti i punti di vista, l'operazione di Avallone. Rispetto al romanzo di Mari mancano del tutto o quasi, in *Acciaio*, le allocuzioni rivolte al lettore, così come assenti, cioè più occultate, sono le manovre registiche del narratore, che ci trascina da un personaggio all'altro, e da un luogo della storia all'altro, senza mai dichiararlo apertamente. Del resto, non c'è alcun intento parodico alla base del romanzo, quell'atteggiamento latamente ironico che consiste nel riprendere e praticare oggi una forma ostentatamente *agée*. Avallone manipola con la massima serietà la materia narrativa, utilizzando le risorse a disposizione per darle forma in modo quanto più realistico.

Ciò che colpisce, detto questo, è il fatto che l'autrice tende a esasperare le caratteristiche tipiche del narratore onnisciente. La voce che racconta in *Acciaio* è costantemente impegnata a commentare ciò che accade e a non lasciare zone d'ombra, come se ambisse a esaurire tutto il dicibile e a tenere sotto controllo ogni aspetto della storia. O almeno questa è l'impressione che emerge anche da un breve passaggio come il seguente, incentrato sulla rivelazione del rapporto sessuale appena consumato, fra Anna e Mattia, amico intimo di Alessio, il fratello di lei:

Anna sbucò dagli alberi, spettinata e sorridente. Come se niente fosse, come se non fosse sgualcita e in disordine.

Disse: «Non giurare, sono viva».

E dietro di lei c'era...

Ammutolirono tutti.

Anna sorrideva.

³⁹ *Ivi*, p. 480.

⁴⁰ CARLO MAZZA GALANTI, *Tutti gli scrittori di Michele Mari*, in «il Tascabile» (14 dicembre 2016), <https://www.iltascabile.com/linguaggi/intervista-a-michele-mari/>.

Alessio non sorrideva.

Mattia, che prima sorrideva, adesso non sorrideva più.

Dalla panchina Lisa cominciava a capire un po' di cose. Nino pensò che forse adesso sarebbe scoppiata una rissa e lui stava dalla parte di Alessio, senza dubbio. Massimo ebbe la conferma che Anna non sarebbe mai diventata la sua fidanzata. Sonia, Maria e Jessica pensarono che Anna l'avesse combinata enorme, e al contempo che aveva fatto un gran bel colpo. Cristiano, sbigottito, disse soltanto: «Merda».⁴¹

Qui il narratore dà conto di ciò che tutti i personaggi stanno pensando (o dicendo), senza lasciare alcunché di sottinteso: tutto può essere mostrato, espresso in modo schietto. Così come schiettamente, nel corso del romanzo, sono presentati i personaggi, sempre a rischio di apparire caricaturali: un padre rappresentato come un uomo «gigantesco», «fisso con il sigaro in mano», «con la canotta fradicia, l'occhio sbarrato», un altro che si sbottona la camicia e resta «a petto nudo, con la catenina d'oro e il crocifisso scintillante tra i peli», mentre le mogli hanno «i ricci arrotolati nei bigodini e le sopracciglia mal depilate» o indossano «ciabatte invernali sfondate sui talloni e un grembiule macchiato sopra una vestaglia nera»; e ancora, ci sono operai che in fabbrica girano le pagine di un calendario osé, giovani amanti che hanno vissuto «Anni di gambe dilatate contro le piastrelle dei cessi, nei ristoranti; contro gli armadietti delle palestre, nei letti matrimoniali di altri, tra i vestiti sparsi» e adolescenti che «Nonostante i brufoli, l'apparecchio, le labbra screpolate, le sopracciglia folte e unite al centro sembrano quasi belle».⁴² Senza contare i numerosi passaggi quasi oleografici nel riprodurre alcune scene madri: come quando, dopo un diverbio notturno in casa di Anna, l'idillio familiare si ricompone (e si tenga conto che il personaggio maschile è appena rientrato in casa dopo avere rubato «una quantità industriale di rame»):⁴³ «Alessio rise. Risero insieme, abbracciati e stanchi, alla luce della lampadina che pendeva dal soffitto e dell'alba che stava sorgendo. In quel momento, da dietro lo spigolo della porta, apparve Anna. Non disse niente. Rimase lì, pulita e scalza. Li guardava, non vista, come un piccolo angelo in pigiama. Nel suo alfabeto, quella era una cosa molto bella. La sua mamma con il viso nell'incavo tra il collo e la spalla di suo fratello, era forse la cosa più bella».⁴⁴ Qui, come nel resto del romanzo, in gioco sembra esserci una sorta di «*melodramma* dello sguardo»,⁴⁵ per cui tutto – parole, pensieri, azioni – viene teatralizzato, esibito nei suoi risvolti più patetici: messo in risalto da un narratore che spiega anche ciò che è di per sé evidente.

Ora, non è semplice identificare un modello alle spalle del narratore di Avallone: ma la scelta di rappresentare tutte le dinamiche che hanno luogo nel microcosmo provinciale in cui Avallone fa muovere i suoi personaggi, e più in generale il tentativo di raccontare una storia di formazione, lasciano trapelare l'immagine di una specie di cronista del disagio adolescenziale, impegnato a restituire attraverso i personaggi cui dà voce i turba-

41 AVALLONE, *Acciaio*, cit., pp. 179-180.

42 *Ivi*, rispettivamente pp. 12, 55, 18, 38-39, 190, 301.

43 *Ivi*, p. 107.

44 *Ivi*, p. 110.

45 PAOLO GIOVANNETTI, *Quel babbeo di David Copperfield*, in *Tirature '13. Le emozioni romanzesche*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, il Saggiatore, 2013, pp. 21-26, p. 23 (corsivo nell'originale).

menti di una generazione che a cavallo degli anni Zero è alle soglie dell'età adulta. Ma un cronista ben particolare, mosso com'è dall'ansia di mostrare e commentare tutto,⁴⁶ e che nel farlo sembra avere introiettato e fatto proprie modalità discorsive in fondo poco letterarie, come vedremo meglio a breve.

8

In modo non diverso, almeno apparentemente, stanno le cose nelle *Vite potenziali*. Anche l'intenzione di Targhetta sembra essere quella di tratteggiare un affresco generazionale, benché nel suo caso la generazione sia quella, in un certo senso, dei fratelli maggiori, diversamente provinciali e senz'altro più borghesi, ovvero imborghesiti, delle protagoniste di *Acciaio*. Questa intenzione si manifesta soprattutto in passaggi di stampo saggistico-sociologico analoghi a quello commentato più sopra, che mirano a sottolineare le condizioni, materiali ma soprattutto emotive, in cui vivono Luciano, Alberto e GDL, così come molti altri loro coetanei: posti di fronte a infinite possibilità di scelta (le vite potenziali di cui al titolo), ma paralizzati di fronte a esse. In questo senso, se è vero che nei testi in cui è possibile individuare le marche tipiche del racconto onnisciente «il commento intrusivo è probabile venga attribuito direttamente all'autore»,⁴⁷ le riflessioni che costellano *Le vite potenziali* non possono non rimandare al tentativo, da Targhetta portato avanti nei suoi precedenti testi, nessuno dei quali narrativo, almeno in senso stretto, di raccontare uno scorcio generazionale, il progressivo deteriorarsi delle speranze comuni a molti trenta-quarantenni. Del resto, i passaggi che nelle *Vite potenziali* descrivono il continuo auscultarsi dei tre protagonisti risultano consonanti a molti brani, non per caso imperniati intorno a una sorta di “noi” generazionale, di *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, dove i protagonisti non possono fare a meno di pensarsi, al pari delle sottomarche dei prodotti commerciali che consumano, a loro volta «brutte copie viventi, / duplicati scadenti dei padri».⁴⁸ Né sono estranei, i passaggi in questione, a poesie come questa:

Schiacci il tasto col tre e subito
ti chiedi cosa sarebbe successo
se avessi fatto le scale, guardi
la tua forma sfumata riflessa
sull'opaco della porta scorrevole,
pensi a un paio di banalità con sguardo
spettrale (se c'è del latte per domani

46 Sulla tendenza a “dire tutto” come uno dei tratti caratteristici della narrativa contemporanea, interessanti considerazioni si leggono in CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Modo epico e modo romanzesco nel sistema narrativo contemporaneo*, in *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di FRANCESCO DE CRISTOFARO, Pisa, Pacini, 2017.

47 DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, cit., p. 20 (trad. mia). Con «commento intrusivo» s'intende quel tipo d'intervento con cui il narratore interrompe il racconto degli eventi per introdurre una serie di considerazioni personali.

48 FRANCESCO TARGHETTA, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Milano, Isbn, 2012 (poi Milano, Mondadori, 2019), p. 27.

a colazione, perché te ne torni
sempre insoddisfatto, come hai fatto
a non accorgerti del pane già
indurito), e poi niente, solo un rinculo
allo stomaco, un istante di delusione
distratto e il viaggio è già finito.⁴⁹

D'altra parte, proprio l'affinità di passaggi come quelli precedentemente commentati a una poesia del genere consente di cogliere la distanza che separa Targhetta da Avallone. Generalizzando, si può dire che se Avallone enfatizza i toni e drammatizza ogni contenuto, Targhetta lavora smorzando i toni e liricizzando i contenuti, soffermandosi sulle pieghe di eventi minimi e a suo modo nobilitando dettagli apparentemente insignificanti. Ma al di là di questo aspetto, è evidente che Targhetta lavora, molto più che Avallone, sulla costruzione interiore dei personaggi. Uno dei *pattern* più frequenti di tutto *Le vite potenziali* è del resto costituito dalle continue domande (restituite, spesso, attraverso altrettanti indiretti liberi) con cui i personaggi si tormentano. Riflettendo se tradire l'amicizia di Alberto licenziandosi dall'azienda di quest'ultimo, Luciano si chiede per esempio se «Guadagnare di più doveva per forza essere un pro [...]. Com'era possibile essere razionali con la vita? [...]. Non era stata questa pretesa di controllo sul disordine, d'altronde, l'origine del suo disastro? Come aveva potuto investire una parte così importante delle sue energie in un esercizio tanto dissennato?»⁵⁰ Mentre Alberto si interroga in questo modo sulla possibilità di riferire o meno a una conoscente incinta (la stessa ragazza di cui Luciano è segretamente innamorato) un'informazione importante relativa al futuro padre di suo figlio: «Doveva dirlo a Matilde? Non sarebbe stata un'invasione illegittima della privacy altrui? Ma ogni tanto non era lecito farlo, se a fin di bene? Qual era, in questo caso, il bene? Chi aveva ingannato l'altro? Non era possibile che Matilde, percependo la crisi del loro rapporto, avesse cercato di rimanere incinta senza dirglielo? Non erano, in definitiva, cazzi loro, letteralmente?»⁵¹ Tant'è che non è forse del tutto assurdo descrivere il romanzo nel suo complesso nei termini di un'alternanza di focalizzazione zero e focalizzazioni legate principalmente ai tre protagonisti: come se il narratore lasciasse liberi i personaggi di esprimersi e al lettore di empatizzare con loro, per poi però prendere la parola, commentarne i pensieri e spiegare le ragioni del loro malessere.

In definitiva, rispetto ai romanzi di Avallone e in fondo anche di Mari, l'onniscienza messa in gioco da Targhetta è più sobria. Nelle *Vite potenziali* è riconoscibile sì una voce che racconta, ma che non arriva mai, come in *Acciaio* e *Roderick Duddle*, a sovrastare i personaggi, al contrario lasciandosi intaccare da questi ultimi. E forse anche per questo motivo viene da pensare che alle spalle del narratore di Targhetta agisca una specie di osservatore rassegnato, e certo anche un po' cinico, che riesce a oggettivare con distacco ciò che i personaggi patiscono, e che in un certo senso non sembra fare altro che celebrare un'epica della sconfitta, quella per cui «Solo nei luoghi desolati certe vite possono trovare la loro armonia: i bar decadenti, le panchine lungo la circonvallazione, le piazze

49 Francesco Targhetta, *L'ascensore*, in FRANCESCO TARGHETTA, *Fiaschi*, Milano, ExCogita, 2009, p. 86.

50 TARGHETTA, *Le vite potenziali*, cit., p. 218.

51 *Ivi*, p. 72.

di periferia con le fontane disseccate e il cemento dei palazzi a cintura, le strade sporche dietro la stazione. Marghera».⁵²

9

Diverse, insomma, le strategie messe in gioco da Avallone, Mari e Targhetta; così come diversi sono i modelli autorevoli che premono alle spalle dei rispettivi narratori: l'ironico affabulatore postmoderno a cui il narratore di Mari sembra rifarsi poco ha a che vedere con il cronista del disagio adolescenziale di *Acciaio*, il quale a sua volta è solo apparentemente simile all'osservatore disincantato che emerge dalle *Vite potenziali*. Sta di fatto che la notevole diversità di questi riferimenti complica il tentativo di spiegare perché i tre autori qui presi in esame, assieme a molti altri, abbiano fatto ricorso a narratori onniscienti, e costringe a mettere in gioco quelle che, per il momento, sono solo alcune ipotesi interpretative.

Intanto, secondo Dawson, per il quale, come abbiamo detto, l'onniscienza sarebbe uno dei tratti salienti della narrativa cosiddetta post-postmoderna, che avrebbe cioè stemperato i presupposti propri del postmodernismo entro strutture più convenzionalmente realistiche,⁵³ il recupero di questo modo di raccontare avrebbe a che fare col tentativo da parte di molti autori di reagire «a un declino percepito dell'autorevolezza culturale del romanzo nel corso degli ultimi due decenni».⁵⁴ Secondo Dawson, lo spazio sempre più ampio che *memoir, personal essays* e più in generale opere di non-fiction occupano nel mercato editoriale, ma anche la concorrenza di cinema, televisione, altri media e la possibilità che attraverso social network e blog chiunque possa esprimere la propria opinione, avrebbero messo in discussione la centralità del romanzo e l'autorevolezza degli scrittori. Si tratta di un punto su cui negli ultimi anni in molti hanno insistito. Da Jonathan Franzen, che ancora nel 1996 accusava la televisione di farsi carico delle tradizionali prerogative dei romanzieri,⁵⁵ passando per le considerazioni di Tzvetan Todorov sui pericoli cui la letteratura starebbe oggi andando incontro,⁵⁶ fino alle riflessioni più recenti di Sven Birkerts, per il quale «il nuovo ordine digitale» metterebbe fuori scena i concetti stessi di «competenza, autorevolezza e creatività individuale»,⁵⁷ più volte si è discusso, sebbene in modi diversi e con toni più o meno apocalittici, della crisi di autorevolezza che avrebbe colpito gli scrittori contemporanei, e più in generale del rischio di «decadenza degli intellettuali» già stigmatizzato da Zygmunt Bauman nei tardi anni Ottanta.⁵⁸ Ebbene, secondo Dawson, l'onniscienza impugnata oggi da molti autori andrebbe inter-

⁵² *Ivi*, p. 93.

⁵³ Cfr. DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, cit., pp. 4-5.

⁵⁴ *Ivi*, p. 5 (trad. mia).

⁵⁵ Cfr. JONATHAN FRANZEN, *Perché scrivere romanzi?*, in *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, trad. da SILVIA PARESCHI, Torino, Einaudi, 2002, pp. 55-96.

⁵⁶ Cfr. TZVETAN TODOROV, *La letteratura in pericolo*, trad. da EMANUELE LANA, Milano, Garzanti, 2008.

⁵⁷ SVEN BIRKERTS, *Changing the Subject. Art and Attention in the Internet Age*, edizione e-book, Minneapolis, Graywolf Press, 2015 (trad. mia).

⁵⁸ Cfr. ZYGMUNT BAUMAN, *La decadenza degli intellettuali: da legislatori a interpreti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

pretata come una reazione a questo stato di cose, come un tentativo, portato avanti per il tramite di figure narratoriali vicarie, di tornare a far sentire la propria voce.

L'ipotesi è suggestiva, benché non tenga più di tanto conto di altri aspetti in gioco. Intanto, va detto che se oggi si può raccontare impostando un narratore onnisciente senza temere di risultare fuori tempo massimo, liberi dall'idea, in fondo ancora modernista, per cui i testi «non sopravvivono che nella misura in cui hanno lasciato il passato alle loro spalle, ed annunciato l'avvenire»,⁵⁹ è proprio perché il postmoderno ha sdoganato i modi più diversi di raccontare, svincolandoli dalle tradizioni, e insieme dai retaggi ideologici, a cui erano legati, rendendoli delle specie di gusci vuoti che possono essere riempiti con i contenuti più diversi. Ma soprattutto il ragionamento di Dawson sembra non contemplare la possibilità che i fattori sopra elencati, in particolare quello relativo alla concorrenza dei nuovi media, siano coinvolti non soltanto in senso negativo nel ritorno dell'onniscienza.

Si tratta di un discorso complesso, che qui è possibile solo abbozzare, e che tuttavia è probabile aiuti a capire meglio certi aspetti che caratterizzano i testi presi in considerazione, e verosimilmente anche molti altri. Per esempio, non è da escludere che la quantità di informazioni stipata oggi in molti romanzi⁶⁰ e di cui a farsi carico è tendenzialmente il narratore abbia a che fare con le possibilità apparentemente infinite fornite dalla rete. Che Google o un qualsiasi altro motore di ricerca possa assolvere le funzioni che un tempo si ritenevano prerogativa di istanze sovranaturali, e che dunque qualsiasi utente possa confidare che ogni sua domanda, tramite una banalissima ricerca on-line, trovi risposta, è certo una *boutade*; così come è una provocazione tutto sommato innocua affermare che proprio questa idea invita a rimettere in discussione quello che secondo Jonathan Culler è il vero limite legato al concetto di onniscienza, vale a dire il fatto che al di fuori di un paradigma di tipo religioso è impossibile immaginare un'istanza che tutto sa e può.⁶¹ Il fatto, invece, che esista un legame fra la mole di informazioni di cui molti narratori oggi si fanno carico e la facilità con la quale è possibile recuperare in rete queste informazioni è un aspetto su cui forse vale la pena riflettere. Che poi il romanzo possa essere immaginato come una specie di equivalente cartaceo di un *cloud* virtuale, di uno spazio in cui

59 ALAIN ROBBE-GRILLET, *Il nouveau roman*, trad. da LUCIANO DE MARIA e MARCELLO MILITELLO, prefazione di LUCIANO DE MARIA, Milano, Sugar, 1965, pp. 41-42.

60 Nella *Letteratura circostante* Gianluigi Simonetti nota che «nei romanzi degli ultimi vent'anni risulta evidente una clamorosa proliferazione dei dati: non propriamente delle ambizioni teoretiche, ma più concretamente, e banalmente, sul piano delle informazioni, degli ambienti, degli stimoli: l'enciclopedismo post-moderno incontra Wikipedia» (GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 51).

61 «Pensare che la sola alternativa alla conoscenza consentita alle persone comuni è la consapevolezza infallibile di un dio significa trattare l'onniscienza divina come qualcosa di dato e di condiviso. Ma siccome da questo punto di vista possiamo basarci soltanto su voci e su ipotesi, e siccome non abbiamo alcun tipo di conoscenza attendibile degli "immortali" [...], possiamo immaginare molte versioni di questa conoscenza superiore, dall'abilità infallibile di predire il tempo alla capacità di leggere le menti degli animali fino alla compassione per gli anziani e gli ammalati. [...] La sola giustificazione all'idea per cui un narratore che può riportare i pensieri di un personaggio sia pienamente onnisciente è la fiducia in un Dio onnisciente come unica alternativa possibile alla conoscenza parziale degli esseri umani» (CULLER, *Omniscience*, cit., pp. 25-26; trad. mia).

quelle informazioni possono essere depositate senza necessariamente essere ordinate o gerarchizzate è forse un possibile corollario di questa ipotesi.

Ma soprattutto non è da escludere che in molti romanzi i cui autori ricorrono all'onniscienza agisca un principio in senso lato filmico-televisivo. Nel caso di *Acciaio*, i continui cambi di focalizzazione sembrano rifarsi a una logica di tipo registico, appunto filmica o televisiva. Come se le parole assecondassero, imitandoli, i movimenti di una telecamera che si sposta da un punto all'altro della storia, secondo un'estetica "a schiaffo" (*whip pan*, in gergo tecnico). E nelle *Vite potenziali*, l'azione di una voce che fa da contro-canto a quelle dei personaggi, e più in generale l'azione di un narratore che costantemente tende a metterne in prospettiva i punti di vista per trarre osservazioni più generali può ricordare le voci *over* – oggi sempre più diffuse – del cinema e della serialità televisiva: quelle voci collocate fuori dal mondo della storia, anzi *sopra* il mondo della storia, ma che al suo interno ci trascinano, mettendoci spesso a nostro agio e a ogni modo facendoci intuire la presenza, dietro quella voce, di qualcuno che racconta e che può riaffacciarsi per commentare a nostro favore quanto abbiamo appena visto, cioè letto. Ma in questo senso non è escluso che anche l'iperletterario *Roderick Duddle* si rifaccia in parte a tecniche filmiche, anche al di là di ciò che Mari ha dichiarato.⁶² Si pensi, oltre al procedere per brevi sequenze alternate,⁶³ a un passaggio come il seguente, dove la corsa in calesse di un personaggio sembra essere accompagnata da una colonna sonora: «La sera stessa, guidando come un forsennato al ritmo tempestoso della *Notte sul Monte Calvo* di Musorgskij, ritornò all'Oca Rossa per quella che sperava fosse una resa dei conti»;⁶⁴ mentre in un passaggio brevissimo del genere: «I due marinai guardarono Amos, poi si guardarono fra di loro, poi guardarono per terra»,⁶⁵ è forse possibile cogliere quel tipo di gioco di sguardi, ovvero di campi e controcampi, che il cinema ha contribuito a codificare.

IO

Detto questo, è evidente che cinema e televisione agiscono – se agiscono – in modi molto diversi nei tre autori considerati; così come è evidente che il discorso va messo in prospettiva, cercando di evitare i luoghi comuni critici in base ai quali il romanzo, oggi, sarebbe necessariamente influenzato da altri media, oggetto di un'inevitabile "cinemizzazione". Del resto, i modi di mediare i contenuti narrativi nel romanzo e al cinema o in televisione possono essere radicalmente diversi; e il concetto stesso di onniscienza ha poca pertinenza in relazione al piccolo e grande schermo, nella misura in cui alcuni dei tratti costitutivi associati a questa forma possono essere tradotti in immagine soltanto appross-

62 «A volte vedo certe scene come fossero film, o certi personaggi li immagino come attori» (MAZZA GALANTI, *Tutti gli scrittori di Michele Mari*, cit.).

63 Paolo Giovannetti ha riflettuto per esempio sulla «divisione in capitoletti piuttosto brevi in cui i filoni della storia sono portati avanti secondo i procedimenti del montaggio alternato», e sul fatto che in un caso del genere «il riferimento più che cinematografico è, oggi, soprattutto, *televisivo*» (PAOLO GIOVANNETTI, *Ermafroditi, supereroi, picari mancati*, in *Tirature '15. Gli intellettuali che fanno opinione*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, il Saggiatore, 2015, pp. 73-79, p. 77 (corsivo nell'originale).

64 MARI, *Roderick Duddle*, cit., p. 416.

65 *Ivi*, p. 415.

simativamente e in modo indiretto: si pensi agli sforzi che cinema e televisione devono fare per restituire l'interiorità dei personaggi, e a come, quando ciò avviene, quando per esempio ascoltiamo una voce che racconta o che riproduce i pensieri dei personaggi, entrambi i media siano a rischio di letterarizzarsi, di tendere verso la letteratura, e quindi, in certo senso, di snaturarsi, di perdere il loro specifico mediale.⁶⁶

D'altra parte, e in modo apparentemente contraddittorio rispetto a quanto appena affermato, andrebbe tenuto presente un altro dato, per certi versi ovvio: vale a dire che prima il cinema e poi la televisione hanno desunto alcune delle loro tecniche, fra cui la voce *over* e procedimenti come il montaggio, proprio dalla letteratura.⁶⁷ Come ha scritto recentemente Jonathan Foltz riflettendo sulla dialettica fra parola scritta e immagini in movimento, è sì vero che molti film non rappresentano altro che «configurazioni nuove e patinate delle vecchie forme di sorveglianza sociale, legate a un tipo di conoscenza basata sull'osservazione e sul giudizio autoritario – aspetti a cui il romanzo ha dato dignità estetica»; e tuttavia – continua Foltz – il cinema ha anche «spiazzato la tradizione narrativa in modi che sono stati probabilmente percepiti nella loro forza diromponente in particolare da quegli scrittori che proprio a seguito dell'avvento del cinema hanno sperimentato nuovi modi di raccontare». Secondo Foltz, per questi scrittori il cinema è stato anzitutto «un mezzo attraverso cui osservare il romanzo dall'esterno», un mezzo – anzi «un prisma che affascina e insieme disorienta» – che lo avrebbe rivelato «come qualcosa di morente e insieme di ancora indefinito».⁶⁸ In altre parole, se è vero che il cinema ha ripreso una serie di aspetti originariamente letterari, è vero anche che nel farlo li ha deformanti, piegandoli alla sua logica, appunto spiazzandoli. Tant'è che se dietro ad alcune soluzioni formali del cinema, anche di quello più recente, è possibile immaginare l'azione di un principio in senso lato onnisciente, quel principio può apparire, di fatto, irriconoscibile, tradotto com'è in figure, tecniche e forme proprie di un altro sistema mediale.

Ma il punto è proprio questo: è cioè probabile che oggi molti autori, nell'impostare i rispettivi narratori, si rifacciano proprio a quelle figure, tecniche e forme, e che dunque l'onniscienza di cui fin qui si è discusso sia un'onniscienza – per così dire – di secondo grado, mediata dall'esperienza del cinema e di altri media.

Sotto questo punto di vista, è forse possibile affermare che nelle voci di tanti nuovi narratori onniscienti percepiamo qualcosa di vecchio e insieme di nuovo, l'azione di un modo di raccontare che ha origini lontane ma anche nuove declinazioni; un modo, in ogni caso, non del tutto comprensibile senza tenere conto del fatto che i presupposti epistemologici dei narratori onniscienti “classici” sono oggi erosi, che qualsiasi tentativo

66 In fondo, attenendoci in modo rigoroso alla terminologia narratologica “classica” – che proprio perciò, forse, rivela la sua insufficienza quando si tratta di ragionare su testi non letterari –, si potrebbe dire che l'unica focalizzazione praticabile dal cinema è quella esterna. Del resto, il concetto stesso di *camera eye*, spesso utilizzato come sinonimo di focalizzazione esterna, rimanda proprio al cinema, all'occhio di una telecamera che restituisce oggettivamente la realtà che ha di fronte

67 Per un inquadramento generale dei rapporti fra cinema e letteratura, cfr. il “classico” KEITH COHEN, *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*, trad. da ANNA MARIA CARDILLI, introduzione di GRAZIELLA PAGLIANO UNGARI, Torino, ERI, 1982.

68 JONATHAN FOLTZ, *The Novel After Film. Modernism and the Decline of Autonomy*, New York, Oxford UP, 2018, p. 229 (trad. mia).

di affermare verità universali è destinato a rimanere frustrato. Il che non significa che tutti i testi che oggi presentano le marche formali proprie dell'onniscienza siano frutto di una negoziazione virtuosa fra le idee di cui si è detto. Perché se da un lato l'influsso di cinema e altri media, assieme allo scetticismo diffuso, penetrato sotto pelle, rispetto a qualsiasi feticcio che riconduca all'idea di una grande narrazione, tende a fare regredire sullo sfondo ogni immagine pienamente autorevole e che in modo paternalistico veicola i contenuti narrativi, dall'altro è vero anche che in molti dei testi in questione è possibile cogliere un atteggiamento in ultima analisi regressivo, dettato dalla scarsa fiducia che le storie raccontate parlino da sé, che giungano al lettore senza bisogno dell'azione esplicita, ovvero della mediazione, di qualcuno che le trasmette chiaramente, di un narratore che non si limita a presentare i contenuti ma anche li commenta, sgombrando il campo da potenziali equivoci.

È forse in questo campo di tensioni che si muovono oggi molti scrittori: fra l'esigenza di far sentire la propria voce, l'inevitabile compromissione con altri media e probabilmente anche la percezione se non di un declino di autorevolezza almeno del relativismo cui è condannata ogni voce nell'arena sociale, o forse, soprattutto, *social*. Ciò che è invece certo, è che in tutti e tre i casi analizzati, così come in molti altri ancora, il lettore rischia di ritrovarsi in una posizione tutto sommato defilata, marginale o peggio passiva, schiacciato dalle molte voci che sempre più insistentemente si fanno avanti per raccontare una storia. In modi tanto diversi da risultare incompatibili, gli autori di *Acciaio*, *Roderick Duddle* e *Le vite potenziali* sembrano alludere a un lettore implicito più simile a un ascoltatore, o forse a uno spettatore: ma in un senso molto diverso da quello prospettato dagli autori modernisti e dai loro precursori tardo-ottocenteschi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDERSON, BENEDICT, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, trad. da MARCO VIGNALE, prefazione di MARCO D'ERAMO, Roma-Bari, Laterza, 2018. (Citato a p. 375.)
- AVALLONE, SILVIA, *Acciaio*, Milano, Rizzoli, 2010. (Citato alle pp. 370, 378.)
- BARENGHI, MARIO, *L'autorità dell'autore*, prefazione di FRANCO BRIOSCHI, Milano, Unicopli, 2000. (Citato a p. 375.)
- BAUMAN, ZYGMUNT, *La decadenza degli intellettuali: da legislatori a interpreti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992. (Citato a p. 381.)
- BIRKERTS, SVEN, *Changing the Subject. Art and Attention in the Internet Age*, edizione e-book, Minneapolis, Graywolf Press, 2015. (Citato a p. 381.)
- BOOTH, WAYNE, *La retorica della narrativa*, trad. da ELEONORA ZORATTI e ALDA POLI, Scandicci, La Nuova Italia, 1996. (Citato a p. 368.)
- COHEN, KEITH, *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*, trad. da ANNA MARIA CARDILLI, introduzione di GRAZIELLA PAGLIANO UNGARI, Torino, ERI, 1982. (Citato a p. 384.)
- CULLER, JONATHAN, *Omniscience*, in «Narrative», XII (2004), pp. 22-34. (Citato alle pp. 374, 382.)
- DAWSON, PAUL, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State UP, 2013. (Citato alle pp. 368, 374, 375, 379, 381.)
- DELILLO, DON, *Underworld*, trad. da DELFINA VEZZOLI, Torino, Einaudi, 1999. (Citato alle pp. 367, 368.)
- FIELDING, HENRY, *Tom Jones. Storia di un trovatello*, cur. e trad. da ADA PROSPERO, Milano, Garzanti, 1997. (Citato a p. 371.)
- FOLTZ, JONATHAN, *The Novel After Film. Modernism and the Decline of Autonomy*, New York, Oxford UP, 2018. (Citato a p. 384.)
- FRANZEN, JONATHAN, *Perché scrivere romanzi?*, in *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, trad. da SILVIA PARESCHI, Torino, Einaudi, 2002, pp. 55-96. (Citato a p. 381.)
- GENETTE, GÉRARD, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. da LINA ZECCHI, Torino, Einaudi, 1976. (Citato a p. 375.)
- *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. da RAFFAELLA NOVITÀ, Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 376.)
- GIOVANNETTI, PAOLO, *Ermafroditi, supereroi, picari mancati*, in *Tirature '15. Gli intellettuali che fanno opinione*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, il Saggiatore, 2015, pp. 73-79. (Citato a p. 383.)
- *Quel babbeo di David Copperfield*, in *Tirature '13. Le emozioni romanzesche*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, il Saggiatore, 2013, pp. 21-26. (Citato a p. 378.)
- LANSER, SUSAN SNIADER, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca-Londra, Cornell UP, 1992. (Citato a p. 375.)
- MARI, MICHELE, *Roderick Duddle*, Torino, Einaudi, 2014. (Citato alle pp. 371, 372, 374, 376, 377, 383.)

- MAZZA GALANTI, CARLO, *Tutti gli scrittori di Michele Mari*, in «il Tascabile» (14 dicembre 2016), <https://www.iltascabile.com/linguaggi/intervista-a-a-michele-mari/>. (Citato alle pp. 377, 383.)
- NELLES, WILLIAM, *Omniscience for Atheists. Or, Jane Austen's Infallible Narrator*, in «Narrative», XIV (2006), pp. 118-131. (Citato a p. 374.)
- PATRON, SYLVIE, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Parigi, Armand Colin, 2009 (edizione e-book). (Citato a p. 375.)
- PENNACCHIO, FILIPPO, *Il narratore, il tempo e lo spazio*, in *Narrare al tempo della globalizzazione*, a cura di STEFANO CALABRESE, Roma, Carocci, 2016, pp. 45-58. (Citato a p. 374.)
- *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Biblion, 2018. (Citato a p. 374.)
- REMICK, DAVID, *Exile on Main Street. Don DeLillo's Undisclosed Underworld*, in *Conversations with Don DeLillo*, a cura di THOMAS DEPETRIO, Jackson, Mississippi UP, 2005. (Citato a p. 368.)
- ROBBE-GRILLET, ALAIN, *Il nouveau roman*, trad. da LUCIANO DE MARIA e MARCELLO MILITELLO, prefazione di LUCIANO DE MARIA, Milano, Sugar, 1965. (Citato a p. 382.)
- SCHOLES, ROBERT, JAMES PHELAN e ROBERT KELLOGG, *The Nature of Narrative. Fortieth anniversary edition, revised and expanded*, New York, Oxford UP, 2006. (Citato a p. 375.)
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018. (Citato a p. 382.)
- STANZEL, FRANZ KARL, *A Theory of Narrative*, prefazione di Paul HERNADI, trad. da CHARLOTTE GOEDSCHE, Cambridge, Cambridge UP, 1984. (Citato a p. 375.)
- TARGHETTA, FRANCESCO, *Fiaschi*, Milano, ExCogita, 2009. (Citato a p. 380.)
- *Le vite potenziali*, Milano, Mondadori, 2018. (Citato alle pp. 373, 374, 380, 381.)
- *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Milano, Isbn, 2012 (poi Milano, Mondadori, 2019). (Citato a p. 379.)
- TIRINANZI DE MEDICI, CARLO, *Modo epico e modo romanzesco nel sistema narrativo contemporaneo*, in *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di FRANCESCO DE CRISTOFARO, Pisa, Pacini, 2017. (Citato a p. 379.)
- TODOROV, TZVETAN, *La letteratura in pericolo*, trad. da EMANUELE LANA, Milano, Garzanti, 2008. (Citato a p. 381.)
- WALSH, RICHARD, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio State UP, 2007. (Citato a p. 375.)

PAROLE CHIAVE

Onniscienza, narratore, autore, autorevolezza, cinema.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Filippo Pennacchio è assegnista di ricerca in Letteratura italiana contemporanea all'Università IULM. Si occupa principalmente di narratologia e di romanzo contemporaneo. Suoi articoli sono apparsi in vari volumi e riviste. È parte della redazione di «Enthymema», rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura, di «Comparatismi», rivista della Consulta di Critica letteraria e Letterature comparate, e di «Testo a fronte», semestrale di teoria e pratica della traduzione. Ha recentemente pubblicato *Il romanzo global. Uno studio narratologico* (Biblion, Milano, 2018).

filippo.pennacchio@gmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FILIPPO PENNACCHIO, *Strategie dell'onniscienza nel romanzo italiano contemporaneo*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 367–388.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – XII (2019)

“EL SUEÑO DE LA NADA”

(A VALENTE EN LOS NOVENTA AÑOS DE SU NACIMIENTO)

a cura di Pietro Taravacci, Julio Pérez Ugena, Jordi Doce

	v
<i>Introducción</i>	vii
ANTONIO PRETE, <i>In dialogo con la poesia di José Ángel Valente</i>	I
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>José Ángel Valente: nueve poemas</i>	7
EVA VALCÁRCEL, <i>Valente y lo incomprensible. Fragmentos de una lectura a tientas</i>	25
ÁNGEL LUIS PRIETO DE PAULA, « <i>Maquiavelo en San Casciano</i> » de José Ángel Valente: <i>los artefactos de una retórica al revés</i>	41
PAUL CAHILL, <i>Un reino de ceniza al alcance del viento: José Ángel Valente y la división del canto (1961-1982)</i>	57
CARLOS PEINADO ELLIOT, <i>Descenso órfico y batalla discursiva en Palais de Justice, de José Ángel Valente</i>	79
STEFANO PRADEL, <i>Máscaras del desamor: nota a Palais de Justice</i>	107
MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, <i>Ceniza y forma. Huellas de Góngora en la poesía de José Ángel Valente</i>	119
ADRIAN VALENCIANO, <i>Gottfried Benn y José Ángel Valente: fragmentos traducidos de Das späte ich en el poema xvii (el yo tardío) de Treinta y siete fragmentos</i>	147
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ, <i>María Zambrano y José Ángel Valente: la santidad del entendimiento</i>	173
SAGGI	195
FAUSTO CIOMPI, <i>S.T. Coleridge: eros demoniaco e processo iracundo. Per l'interpretazione tipologica di Christabel</i>	197
EMILIO MARI, <i>Masse e pseudo-folklore di villeggiatura (da fonti pietroburghesi di fine XIX-inizio XX sec.)</i>	229
FEDERICA D'ASCENZO, <i>Le Figaro d'Edmond de Goncourt. Défense et illustration d'un théâtre fin de siècle</i>	247
GENNARO SCHIANO, <i>Prima della fine. Immagini di città e memoria in Alberti e Semprún</i>	265
ANITA FRISON, <i>Sul sincretismo in Andrej Belyj: il pamphlet Una dimora nel regno delle tenebre</i>	285
DAVIDE SAVIO, <i>Italo Calvino tra saggismo e “silenzio” della narrativa. Il caso della Nota al Castello dei destini incrociati (1973)</i>	309
CLAUDIA CROCCO, <i>La poesia in prosa nel modernismo italiano</i>	325
FILIPPO PENNACCHIO, <i>Strategie dell'onniscienza nel romanzo italiano contemporaneo</i>	367
GIACOMO RACCIS, « <i>Il lavoro è ovunque</i> »: <i>forme del racconto e forme del potere nella narrativa di Giorgio Falco</i>	389

TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	403
GIUSEPPE SOFO, <i>Errore creatore. La notion d'erreur dans la théorie, la pratique et la didactique de la traduction</i>	405
MADDALENA LA ROSA, <i>Dall'erudizione al gusto : Cesarotti professore e la traduzione dal greco</i>	429
PAULINE JACCON, « <i>a strange new kind of / inbetween</i> » : <i>Anne Carson et l'impulsion créative en traduction</i>	449
REPRINTS	469
ADALGISA MINGATI, <i>Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica</i>	471
MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, <i>La morfologia del Colpo di pistola di Puškin</i> (a cura di Adalgisa Mingati)	493

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento


<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013
Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI
ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero VII (2017) della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.