

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

02

20
14

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 2 - OTTOBRE 2014

*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),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento – Paris Ouest Nanterre La Défense*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli SUN*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Trento – Montpellier 3*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Trento*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA 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.

 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.

AUTORIALITÀ *RELOADED*. QUALCHE NOTA (E UN'IPOTESI) SUL NARRATORE DEL ROMANZO GLOBALIZZATO

FILIPPO PENNACCHIO – *IULM Milano*

Il saggio si propone d'indagare un tratto comune a molti romanzi pubblicati negli ultimi vent'anni su scala mondiale. E cioè la particolare autorevolezza delle voci narranti e dei narratori a esse sottesi. Se il romanzo cosiddetto postmodernista ci aveva consegnato una serie di narratori evanescenti, disgregati e autocontraddittori, oggi, sempre più spesso, capita d'imbattersi in narratori particolarmente autorevoli, solidi e "udibili". Attitudine onnisciente al racconto, incorporazione di istanze saggistiche, facoltà di commentare i contenuti della storia: queste alcune delle caratteristiche comuni a tanti narratori d'oggi, a rigore collocabili – per riprendere la terminologia di Franz Karl Stanzel – al centro di una *situazione narrativa autoriale*.

Dopo una breve premessa di stampo metodologico, si prenderanno in esame testi di tre scrittori globalmente noti – Michel Houellebecq, Jonathan Franzen e Roberto Bolaño – attraverso i quali s'indagherà questa particolare morfologia e ci si interrogherà sul perché della sua emersione. Altresì, si cercherà di mostrare come ciò non implichi di per sé la restaurazione di un narratore simil-ottocentesco, garante ultimo del senso del testo, e come anzi quell'immagine questi testi tendano a problematizzare, se non addirittura a mettere in crisi.

The essay focuses on an aspect shared by many novels published in the last twenty years. That is, the authoritativeness of the narrative voices and thus of the narrators hidden behind them. If the so-called postmodernist novel displayed a series of disappearing and self-contradictory narrators, the contemporary novel often displays authoritative and "audible" narrators. Omniscients, essayists in tone, prone to comment on the events and the characters in the storyworld, these narrators could well be placed at the centre of an *authorial narrative situation*, to adopt a term coined by Franz Karl Stanzel.

After a brief methodological introduction, the essay examines three texts by globally known authors: Michel Houellebecq, Jonathan Franzen and Roberto Bolaño. Through the study of their novels it is possible not only to highlight many important aspects of this narrative morphology, but also to understand the reasons of its emergence in recent years. Moreover, the essay attempts to explain why the appearance of this kind of narrator does not imply the restoration of a classical, XIXth century one; on the contrary, this "old" narrator is often criticized and put under discussion.

I

Sono ormai quasi vent'anni che la comunità comparatistica s'interroga intorno alla letteratura mondiale. Cosa si designa di preciso con questo sintagma? È un sinonimo di letteratura-mondo? O equivale a parlare di letteratura globale, globalizzata o forse mondializzata, come preferiscono dire gli studiosi francofoni? Non si tratta di questioni puramente nominalistiche. Non soltanto, quantomeno. Sono piuttosto i problemi da esse sollevati a essere al centro di un ampio dibattito, che riguarda fra l'altro le conseguenze indotte sulla letteratura dai processi di globalizzazione, la plausibilità di contrapporre un numero esiguo di *great literatures* a una moltitudine di letterature minori, la pertinenza e l'attualità dell'idea di letteratura nazionale, e magari anche l'opportunità di aggiornare quella di *Weltliteratur*.

Le risposte sono state le più diverse, qui riassumibili soltanto in maniera superficiale.¹ Basti dire che se da un lato alcuni studiosi hanno insistito sulla necessità di rivolgere l'attenzione soprattutto a testi e autori eccentrici, letteralmente lontani dal "centro",

¹ In questo senso, per una sintesi più esaustiva (in lingua italiana) di quest'intrico di questioni, si rimanda a

altri hanno invece ipotizzato l'avvento di una letteratura del tutto de-nazionalizzata, insensibile ai localismi. E mentre si realizzavano ambiziosi (benché problematici) progetti antologici, c'è chi ha parlato di letteratura mondiale come di un problema risolvibile adottando un approccio in grado di tenere i testi a distanza.² Questioni nient'affatto scontate, insomma, che spesso peraltro rischiano di mettere in serio imbarazzo lo studioso che intenda mettervi ordine. Tant'è che a oggi non si è ancora giunti a un consenso, e anzi, a seconda dei contesti, con un certo sintagma – letteratura globale, poniamo – sarà possibile designare qualcosa – l'apertura del canone alle letterature minori – e contemporaneamente il suo opposto – cioè la letteratura commerciale nel senso più deteriore del termine, globale ovvero globalizzata.

2

Né quest'intrico si sbrogia se l'attenzione viene rivolta a un "oggetto" di dimensioni – si fa per dire – più ridotte. Anche a proposito di romanzo, infatti, si è assistito a un'analogia proliferazione nomenclatoria. Limitandoci all'ambito italiano, in sede critica si è etichettata come «mondiale» la produzione degli scrittori migranti.³ Ma con una formula in parte analoga, vale a dire *romanzo mondo*, si è parlato all'opposto di un romanzo «adatto alla lettura mondiale, perché calato in modelli riconoscibili ovunque o perlomeno a valenza transnazionale».⁴ D'altra parte, parlando di *global novel* Stefano Calabrese ha posto l'attenzione su un romanzo capace di rispecchiare, nei temi e nelle forme, l'attuale panorama socio-culturale, ma anche in grado di segnare una discontinuità rispetto al romanzo postmodernista: mitigandone il nichilismo, tornando a raccontare storie nel senso pieno del termine, rendendosi più agevolmente intelligibile da un punto di vista linguistico.⁵

Proposte suggestive, indubbiamente, e che sollecitano una lunga serie di domande. Per dirne una, è certo che quanto rende un testo appetibile a un'audience globale dal punto di vista estetico – chissà: l'adozione di un impianto ipertestuale, la presenza di temi in vario modo riconducibili alla contemporaneità – ne determini, di questo testo, il successo? È un testo strutturato in maniera più tradizionale, che tematicamente contempla solo una porzione del mondo globalizzato, non può essere ovunque tradotto? Discorso analogo per la lingua. Quale coerenza in un (macro)sistema letterario che contemporaneamente "tollera" il successo presso platee vaste e multilingue di un autore "semplice" quale Michel Houellebecq e di un autore viceversa molto complesso come David Foster

GIULIANA BENVENUTI e REMO CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012. Mi permetto inoltre di rimandare, per una proposta metodologica e teorica affine a quella qui presentata, anche se legata alla sola narrativa italiana degli anni Duemila, a FILIPPO PENNACCHIO, *Un ossimoro duemillesco. Appunti intorno a globalizzazione e narrativa italiana*, in «Testo a fronte», XLVIII (2013), pp. 69-87.

2 Il riferimento è rispettivamente a DAVID DAMROSCH and DAVID L. PIKE, *The Longman Anthology of World Literature*. 2nd ed., 6 vols. New York-London, Pearson-Longman, 2009 e a FRANCO MORETTI, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», I (2000), pp. 54-68.

3 Importanti in questo senso gli studi di Giuliana Benvenuti (cfr., ultimo in ordine di tempo, *Who Needs 'Italianness'? Postcolonial and Migration Italian Literature*, in «Transpostcross», III (2013)).

4 VITTORIO COLETTI, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 10.

5 STEFANO CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.

Wallace? L'impressione, in altri termini, è che osservandola dal punto di vista delle dinamiche editoriali piuttosto che dello *status* del singolo autore o della forma assunta dai testi la questione possa variare sensibilmente, e le categorie teoriche sfaldarsi non appena messe alla prova. Come venire a capo di questi cortocircuiti?

3

Intanto, io credo, cominciando ad accettare la *fuzziness* dei concetti in gioco: riconoscendo che con essi si possono designare più fenomeni contemporaneamente. Del resto, uno fra i più autorevoli studiosi di tali questioni, David Damrosch, interrogandosi su cosa sia la letteratura mondiale ha sì risposto ipotizzando che «nel suo senso più ampio, [la letteratura mondiale] potrebbe includere qualsiasi opera che è circolata oltre i confini entro cui è stata concepita», ma ha anche suggerito come essa, più che «un canone di opere infinito e inafferrabile», sarebbe «un modo di circolare e di leggere, applicabile tanto a opere singole quanto a loro più vasti insiemi; un modo che funziona sia che si tratti di testi classici che di testi più recenti [...]». La variabilità di un'opera di letteratura mondiale è uno dei suoi tratti costitutivi». ⁶ Dove decisivi sono i concetti di *circolazione* e *variabilità*: da un lato, il fatto che un testo possa essere etichettato come «mondiale» se gode o ha goduto di una certa risonanza internazionale: se è entrato a far parte di un sistema letterario diverso da quello di origine; dall'altro, la possibilità che lo studioso o il lettore applichino questa etichetta a nuovi testi. Di modo che la letteratura mondiale consista sempre e comunque nel risultato di una sorta di compromesso o negoziazione attiva.

Ma soprattutto, restringendo il discorso all'ambito romanzesco, andrebbe data forse qualche chance alla prospettiva opposta a quella sopra esposta, per cui oggi esisterebbe qualcosa di simile a un format globale, del tutto svincolato dalle singole tradizioni letterarie. La rapidità dei flussi traduttivi, la maggiore circolazione dei testi e più in generale la possibilità che il nome e l'opera di un autore, anche attraverso la Rete, risulti più «visibile» che in passato, ⁷ sono tutti fattori che è da credere consentano non a una sola, ma a più forme romanzesche, quindi a più modi di raccontare, di circolare contemporaneamente. Che il romanzo si sia *globalizzato*, in altri termini, potrebbe significare proprio questo: che a fronte dei mutamenti occorsi al contesto sia venuto costituendosi un patrimonio di forme globalmente condivise: forme che coesistono e non per forza si elidono, ma anzi possono essere riprese, alterate e di nuovo reimmesse in circolazione da scrittori provenienti dalle latitudini più diverse. E dunque, lo studio del romanzo su scala mondiale potrebbe consistere proprio nell'esplorazione di questo patrimonio, nella ricerca di forme ricorrenti, o nella mappatura di percorsi più di altri battuti.

⁶ DAVID DAMROSCH, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 18 e p. 5. In questo come nei casi successivi di citazioni tratte da testi teorici e critici, la traduzione è mia, salvo dove diversamente segnalato.

⁷ Su tutti questi aspetti, contraddizioni annesse, cfr. GISÈLE SAPIRO éd., *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde, 2009.

Nelle prossime pagine si cercherà di lavorare in questo senso. Preso un numero limitato di testi pubblicati nell'arco degli ultimi vent'anni,⁸ tutti tradotti nelle principali lingue veicolari e fatti oggetto della dinamica virtuosa di cui parla Damrosch – testi dunque leggibili sullo sfondo delle rispettive letterature nazionali, ma andati incontro a un successo che ne oltrepassa i confini –, si proverà a ragionare su un tratto formale, o meglio su un particolare modo di raccontare, oggi diffuso presso più scrittori. Per svolgere quest'analisi, gli strumenti saranno quelli della narratologia, sia classica che post-classica, specie nella sua declinazione cognitivista. Del resto, la consapevolezza, ovvero la sfida di questo studio, è che un discorso intorno al romanzo, oggi, possa realizzarsi soltanto sforzandosi di tenere assieme e di bilanciare questi diversi aspetti: il framework globale, il *close reading* sui testi e il ruolo – la mediazione decisiva – del lettore.

4

L'aspetto al centro di questa indagine sarà la voce narrante, o meglio il narratore, l'istanza che cioè, con Genette, tramite il suo atto di enunciazione dà vita ai contenuti di una storia.⁹ C'è qualcosa che accomuna i narratori del romanzo più recente, qualcosa che in particolare li caratterizza? La risposta, va da sé, è tutto fuorché ovvia, appunto perché il panorama odierno è alquanto frastagliato – somiglia a un «arcipelago plurale», per riprendere una metafora di Guido Mazzoni.¹⁰ Tuttavia ciò di per sé non implica – lo si diceva – che entro questo arcipelago sia impossibile individuare modi che più di altri ricorrono, o ragionare su affinità che legano tra loro testi diversi.

In effetti, quanto all'argomento in questione, l'impressione per così dire epidermica è che “entrando” in molti romanzi recenti ci s'imbatta in figure narranti la cui fisionomia – e la cui voce – si staglia in modo netto. Se il romanzo cosiddetto postmodernista ci aveva consegnato una serie di narratori evanescenti, disgregati e autocontraddittori, oggi, sempre più spesso, abbiamo a che fare con narratori particolarmente autorevoli, solidi

8 Quando cioè – sempre tenendo fede alle indicazioni fornite in Sapiro – le condizioni qui sopra esposte si sono radicalizzate.

9 Cfr. GÉRARD GENETTE, *Figure III*, trad. da Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976. Specifico «con Genette» poiché non per tutti narratologi è pacifico che un testo di finzione sia sempre e comunque veicolato da un narratore, o che sia del tutto legittimo parlare di «voce» a proposito di testi romanzeschi. Se così la pensa appunto Genette, e con lui larga parte dei narratologi di prima generazione, di diverso parere sono, anche se su basi diverse – anzitutto linguistiche –, Käte Hamburger, Ann Banfield e S.-Y. Kuroda (e più di recente, fra gli altri, anche Monika Fludernik e Richard Walsh, di cui cfr., rispettivamente, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London, Routledge, 1993, in particolare le pp. 433-438 e *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2007, in particolare il quarto capitolo, *The Narrator and the Frame of Fiction*, alle pp. 69-85). Per un'approfondita disamina di questo dibattito, cfr. SYLVIE PATRON, *Le Narrateur. Introduction à la théorie du récit*, Paris, Armand Colin, 2009, e le osservazioni di RICHARD ACZEL, *Hearing Voices in Narrative Texts*, in «New Literary History», XXIX (1998), pp. 467-500. Nel presente intervento non s'intende entrare nel merito della questione, che necessiterebbe, data la sua complessità, di molte più pagine per essere articolata. Se si riparte dal presupposto per cui è il narratore a mediare i contenuti della storia è perché il più condiviso in sede critica (nonché il più conosciuto e divulgato), e perché “tiene” a fronte di un alto numero di testi narrativi; ovviamente, ciò non significa che questo presupposto non possa essere messo in discussione, ampliato, rivisto.

10 GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 359-364.

e “udibili”. Attitudine onnisciente al racconto, incorporazione di istanze saggistiche, facoltà di commentare i contenuti della storia: queste alcune delle caratteristiche comuni a tanti narratori d’oggi, a rigore collocabili – per riprendere la terminologia di Franz Karl Stanzel – al centro di una *situazione narrativa autoriale*.¹¹

Ma si tratta appunto di un’impressione, per sostanziare la quale a breve s’introdurranno alcuni esempi. Non prima, però, anche per fugare eventuali equivoci, di avere aggiunto un paio di precisazioni. In primo luogo, il fatto che ciò non implica il netto distacco da quell’insieme di esperienze che per comodità si è definite postmoderniste. Come avremo modo di vedere, queste ultime continuano ad agire nei testi al centro dell’analisi. Semmai, si vuole suggerire che un modo di raccontare per lungo tempo, nel corso del Novecento, ritenuto obsoleto, fatto oggetto di accuse d’ideologia¹² quando non apertamente parodiato,¹³ è stato oggi ripreso da scrittori tra loro anche molto diversi, e non solo per provenienza geografica. Ripreso e *attualizzato*, meglio. In secondo luogo, va infatti sottolineato che il recupero di questo modo narrativo non implica di per sé la restaurazione di un narratore simil-ottocentesco, garante ultimo del senso del testo, autorevole e autoritario quasi fosse uno storico. Anzi: quell’immagine tanti narratori d’oggi tendono a problematizzare, se non addirittura – vedremo anche questo – a mettere in crisi. Né ciò implica l’uniformità di questo modo di raccontare: benché l’autorialità, in senso stanzeliano, appaia oggi come qualcosa di condiviso, tanti e diversi sono i modi di praticarla.

¹¹ Di un tipo di racconto dove cioè «il narratore è al di fuori del mondo dei personaggi» (FRANZ KARL STANZEL, *A Theory of Narrative*, trans. by Charlotte Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 5) e dove questa collocazione gli garantisce la facoltà di esercitare le prerogative di cui sopra. Se nel saggio si ricorre alla terminologia e soprattutto ai concetti stanzeliani, spesso preferendoli a quelli più noti (in ambito italiano quantomeno) di Genette, è perché consentono di dare conto in modo immediato ed efficace degli aspetti più significativi dei principali modi di raccontare. In particolare, il concetto di *situazione narrativa (autoriale, figurale* – cfr. nota 38 a pagina 20 – o *in prima persona*) racchiude e valuta nella loro interconnessione quegli aspetti (in particolare il modo e la voce) che nel sistema genettiano sono presi in considerazione separatamente. Tale concetto è inoltre utile, anche in ottica cognitivista, nella misura in cui suggerisce che il lettore, mentre legge, percepisce il complesso del racconto, l’amalgama che si crea appunto tra voce, prospettiva e modo narrativo, e non questi elementi singolarmente. Di più, di fronte a determinate caratteristiche ed effetti testuali (nel caso in questione, una voce in terza persona, autorevole, che fornisce numerosi ragguagli circa il mondo della storia e i personaggi che lo abitano), il lettore si porrebbe in un particolare atteggiamento ricettivo (attiverebbe un certo tipo di *frame*, direbbero i cognitivisti), elaborando di conseguenza le informazioni di volta in volta ricevute. Per quanto invece riguarda la terminologia, l’aggettivo “autoriale” che compare nella formula *situazione narrativa autoriale* sta a indicare, nelle intenzioni di Stanzel, il fatto che in quei testi dove ricorrono le caratteristiche sopra indicate (e qui discusse) a parlare sia un narratore talmente libero di esercitare come meglio gli aggrada le proprie prerogative da somigliare all’autore che quel testo ha scritto. E in effetti – è lo stesso Stanzel a suggerirlo – in casi del genere l’impressione che il lettore deriva può essere proprio quella che a parlare sia l’autore del testo.

¹² Nota la diagnosi di Roland Barthes, che ne *Il grado zero della scrittura*. Seguito da *Nuovi saggi critici*, trad. da Giuseppe Bartolucci *et al.*, Torino, Einaudi, 1982 (pp. 25, 27) pone sotto accusa il racconto che combina terza persona e *passé simple*: «Il passato narrativo fa dunque parte di un sistema di sicurezza delle Belle Lettere. Immagine di un ordine, esso costituisce uno dei tanti contratti formali stabiliti tra lo scrittore e la società, per la giustificazione dell’uno e la serenità dell’altra»; «La terza persona, come il passato remoto [...] fornisce ai suoi consumatori la sicurezza di una fabulazione credibile e tuttavia continuamente espressa come falsa».

¹³ Cfr. BRIAN McHALE, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987, pp. 210-213.

5

A partire dalla pubblicazione di *Estensione del dominio della lotta*, nel 1994, la produzione romanzesca di Michel Houellebecq è stata inquadrata dalla critica all'insegna di due presupposti. Da un lato, ipotizzando che fosse indissolubile dalla figura dell'Houellebecq autore reale; dall'altro, considerandola strettamente legata a un format narrativo realistico, pienamente ottocentesco, addirittura balzachiano. Così, se in un saggio datato 2007 si invita il lettore a mettere da parte ogni buon senso narratologico e a non prendere parte a «questa sorta di nascondino [*ce petit jeu de cache-cache*] consistente nel dire che un autore non si fa carico di tutto ciò che i suoi personaggi dicono, e che non bisogna confondere autore e narratore»,¹⁴ più di recente è stato scritto che «Un realismo sghembo e antipsicologico è la modalità base della sua [di Houellebecq] scrittura», e che i vari elementi che la definiscono confluirebbero «entro una generica struttura realista».¹⁵

In effetti, lo si dirà, le cose non stanno esattamente in questo modo. Vero è però che giudizi del genere sembrano giustificarsi alla luce di una lunga serie di circostanze testuali. Se per esempio prendiamo l'opera più conosciuta dello scrittore francese, cioè *Le particelle elementari*, e ci concentriamo in particolare sugli aspetti relativi all'enunciazione della storia in essa raccontata, è forse possibile trarre qualche rilievo utile in questo senso.

Per raccontare la storia di Bruno e Michel, i due *demi-frères* protagonisti del romanzo, Houellebecq imbastisce infatti un narratore che – fatta eccezione per la sezione incipitaria, dove a prendere la parola è un interlocutorio «noi»¹⁶ – sembra esibire tutti i tratti più tipici (vedi sopra) dell'autorialità. Si potrebbe per esempio notare quanto avviene a livello temporale, dove il racconto è spesso interrotto da lunghe pause, durante le quali il narratore sembra trasformarsi in una specie di saggista, e a volte addirittura in una specie di storiografo. Come quando, mentre è impegnato a rievocare il rientro di un giovane Bruno in collegio a Meaux, ne approfitta per segnalare come il parlato del collegio medesimo sia decorato con bassorilievi raffiguranti due celebri ex alunni, Courteline e Moissan. Il primo dei quali, aggiunge, «è l'autore di commedie che presentano con ironia l'assurdità della vita borghese e burocratica», mentre il secondo, Henri Moissan, «chimico francese (premio Nobel 1906) perfezionò l'uso del forno elettrico e

14 BRUNO VIARD, *Faut-il en rire ou en pleurer? Michel Houellebecq du côté de Marcel Mauss et du côté de Balzac*, in *Michel Houellebecq sous la loupe*, sous la dir. de Murielle Lucie CLÉMENT et Sabine VAN WESEMAEL, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 31-42, p. 32.

15 CAROLE SWEENEY, *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*, London-New York, Bloomsbury, 2013, p. xi.

16 Il romanzo si apre infatti con queste parole: «Questo libro è innanzitutto la storia di un uomo, di un uomo che passò la maggior parte della propria vita in Europa occidentale nella seconda metà del Ventesimo Secolo», prosegue puntualizzando che «Al momento della sua scomparsa, Michel Djerzinski [uno dei due fratellastri] era unanimemente considerato un biologo di altissima levatura», e poi si conclude con una poesia (forse un salmo) enunciato da un soggetto plurale – un «noi» – che afferma di vivere «in un nuovissimo regno», parla di alcuni «uomini d'un tempo» la cui vita sarebbe stata costituita da un «ordito di dolore e gioia», e infine si arroga il diritto di poter «descrivere – Oggi / Per la prima volta – la fine del regno antico» (MICHEL HOUELLEBECQ, *Le particelle elementari*, trad. da Sergio Claudio Perroni, Milano, Bompiani, 1999, pp. 7, 9-10).

isolò il silicio dal fluoro».¹⁷ Poco prima, del resto, ci aveva ragguagliato circa il fatto che Crécy-en-Brie, la cittadina dove Michel trascorre parte dell'infanzia, «si trova a una cinquantina di chilometri da Parigi, e all'epoca era ancora campagna. Il paese è grazioso, composto quasi esclusivamente di case antiche; Corot vi ha ambientato alcuni dipinti. Un sistema di canali irreggimenta le acque del Grand Morin, il che procura a Crécy, in alcuni opuscoli turistici, l'abusiva qualifica di *Venezia del Brie*».¹⁸

Beninteso, si tratta soltanto di due fra i molti passaggi in cui a manifestarsi è questa sorta di tendenza saggistica – insieme a quella pulsione all'incorporazione di materiale extra-letterario, al limite del copia-incolla, che sarà portata al parossismo nella *Carta e il territorio*. A questi ne andrebbero affiancati altri in cui il narratore si fa carico di commenti di tipo scientifico, riassumendo (o forse, meglio, divulgando) formulazioni teoriche anche piuttosto complesse, oppure si produce in veri e propri commenti socio-filosofici circa la condizione della razza umana alle soglie del XXI secolo:

Una morale osservabile nella pratica è sempre il risultato della combinazione, in proporzioni variabili, di elementi di morale pura e di altri elementi di origine più o meno oscura, solitamente religiosi. Più sarà importante la quota di elementi di morale pura, e più la società-supporto della morale considerata avrà un'esistenza lunga e felice. Al limite, una società governata dai puri principi della morale universale durerebbe quanto il mondo.¹⁹

Ma più in generale, un po' come il Balzac di cui discute Genette, il narratore sembra avere «delle teorie su tutto»,²⁰ a cominciare dai mutamenti cui la società è andata incontro a partire dagli anni Sessanta, passando per le trasformazioni economiche al loro interno avvenute, fino a considerazioni valide per un tipico – a suo dire – «occidentale contemporaneo», per il quale «anche quando gode di buona salute, il pensiero della morte costituisce una sorta di rumore di fondo che si insinua nel suo cervello man mano che progetti e desideri vanno sfumando».²¹

Molto ci sarebbe da dire, in effetti, su passaggi del genere, talvolta massimamente impersonali talaltra animati da un'autentica vis polemica. Ai fini del nostro discorso, però, importa piuttosto sottolineare come detti passaggi spostino l'attenzione del lettore dai contenuti della storia verso la *performance* del narratore, nel contempo ponendoci di fronte al suo sistema di valori. Per tener fede al parallelo genettiano, il «*background* ideologico» di Houellebecq non è esposto «per il solo piacere di teorizzare», bensì, letteralmente, messo «al servizio del racconto»:²² utilizzato fra l'altro per esplicitare la tesi alla base dell'intero romanzo, vale a dire che con il Sessantotto – la grossolanità è dell'autore – si sarebbe data «la distruzione progressiva dei valori morali»,²³ quindi la corru-

¹⁷ *Ivi*, p. 48.

¹⁸ *Ivi*, pp. 35-36.

¹⁹ *Ivi*, p. 37.

²⁰ GÉRARD GENETTE, *Verosimiglianza e motivazione*, in *Figure II. La parola letteraria*, trad. da Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1972, pp. 43-69, p. 52 (l'espressione citata tra virgolette Genette la riprende da Claude Roy).

²¹ HOUELLEBECQ, *Le particelle elementari*, cit., p. 83.

²² GENETTE, *Verosimiglianza e motivazione*, cit., p. 52.

²³ HOUELLEBECQ, *Le particelle elementari*, cit., p. 210.

zione dell'intera società, di lì in poi destinata ad atomizzarsi. E infatti, a riprova di questa tendenza alla semplificazione ideologica, nel quarto capitolo viene proposta una vera e propria teoria sociologica, tramite cui il narratore ambisce addirittura a riformulare i principî alla base della convivenza civile.²⁴

In definitiva, l'impressione è quella di essere costantemente posti a contatto con un narratore intrusivo, che a noi sembra direttamente rivolgersi, magari anche per provocarci; un narratore che spesso dà l'impressione di disinteressarsi dei contenuti della storia per salire in cattedra, e che nel far questo finisce per riecheggiare, quanto inconsapevolmente non è dato sapere, la voce del suo stesso autore. Se ne dirà meglio nelle prossime pagine, ma – anticipando la questione – è in effetti difficile immaginare che la presenza “mediale” di Houellebecq, le dichiarazioni rilasciate a televisioni e giornali, spesso consonanti, quando non perfettamente sovrapponibili, a quelle dei suoi personaggi, non vengano prese in considerazione dal lettore, giudicate rilevanti, e dunque non influiscano sull'interpretazione dei singoli testi.²⁵ Detto altrimenti, non è da escludere che a fronte di queste circostanze il lettore sia indotto in maniera tutta sommato naturale allo strabismo di cui sopra: ad attribuire la paternità della voce che nel testo parla a Michel Houellebecq.

6

Ma lo scrittore francese non è il solo ad adottare questo genere di soluzioni, o a indurre simili effetti. Figure di narratore similmente profilate ricorrono anche presso altri autori. Con oscillazioni vocali più e meno lievi, e diversi gradi di “presenza”: ma sempre e comunque in grado – questi narratori – di enunciare in modo autorevole i contenuti della storia.

Si pensi per esempio a *Le correzioni*, di Jonathan Franzen, romanzo che per raccontare la storia dei Lambert, una famiglia del Midwest i cui membri sono divorati dall'ansia di correggere la propria o l'altrui vita, pone a capo del mondo della storia un narratore il quale, come nel caso del “collega” houellebecquiano, presenta tutti i principali contrasegni autoriali. Come sopra, il catalogo è vasto – troppo vasto, in effetti, per essere qui elencato. A mo' d'esempio, si potrebbe prendere in esame il modo in cui viene tratteggiato lo sfondo sul quale si muovono i personaggi: «Quelli erano anni in cui in America – si legge circa a metà del primo capitolo – era quasi impossibile non fare soldi, anni in cui le segretarie firmavano assegni MasterCard ai loro broker con un tasso del 13,9 per cento annuo e riuscivano comunque a guadagnarci, anni di rialzi e speculazioni».²⁶ Oppure si potrebbe osservare il ricorso insistito alla metafora della correzione, allo scopo sia

24 Proponendo di suddividere i membri di una data società in tre diverse categorie a seconda del ruolo in essa ricoperto: i cosiddetti «sintomatici», cioè coloro che «Sostenuti dall'evoluzione storica della propria epoca, cui peraltro hanno accettato di aderire, hanno generalmente un'esistenza semplice e felice»; i «precursori», «Da un lato fortemente adattati al modo di vivere prevalente della loro epoca, e dall'altro ansiosi di superarlo “dall'alto” preconizzando nuovi comportamenti ancora poco praticati»; infine, i «rivoluzionari» o «profeti», coloro che possono «imprimere una nuova direzione agli avvenimenti» (*ivi*, pp. 26-27).

25 Cfr. in questo senso l'analisi di LIESBETH KORTHALS ALTES, *Slippery Author Figures, Ethos, and Value Regimes. Houellebecq, A Case, in Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, ed. by Gillis J. Dorleijn *et al.*, Leuven, Peeters, 2010, pp. 95-117.

26 JONATHAN FRANZEN, *Le correzioni*, trad. da Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2002, p. 109.

di mettere in luce certe disfunzioni della famiglia nordamericana contemporanea, sia di interpretare la crisi del mercato finanziario nei tardi anni Novanta. Se infatti dapprima viene detto che l'intera esistenza di un personaggio (Gary, il maggiore dei fratelli Lambert) «era costruita come una correzione di quella di suo padre», o che «L'ultimo figlio era l'ultima occasione per imparare dai propri errori e correggersi», nelle prime righe dell'epilogo si legge che «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, una contrazione troppo graduale per fare notizia e troppo prevedibile per danneggiare seriamente qualcuno a parte gli sciocchi e i lavoratori poveri». ²⁷ Commenti o giudizi, in altre parole, che rivelano un narratore interessato a raccontare la società, mosso dal desiderio di interpretare lo sfondo sociale sul quale agiscono i personaggi. Un *social commentator*, com'è stato definito, la cui autorità «funziona attraverso la messa in rilievo della capacità di analizzare la cultura postmoderna»: ²⁸ e che agendo in questo modo sembra prendere alla lettera certe prese di posizione perorate dallo stesso Franzen – il tentativo di realizzare con *Le correzioni* un affresco sociale degli Stati Uniti al volgere del millennio. ²⁹

Tuttavia, sarebbe fuorviante leggere attraverso questo unico filtro l'autorialità esibita dal narratore di Franzen. Anzitutto perché passaggi come quelli qui isolati non arrivano a occupare l'interesse del racconto. E poi perché a qualificarlo in quanto autoriale sono soprattutto altri fattori, di natura più tecnica. La prospettiva “olimpica”, per esempio, dalla quale la storia è spesso raccontata, o la mole d'informazioni che ci fornisce – ciò che ha portato alcuni critici a parlare di una specie di onniscienza *google-driven*, cioè della sensazione, vagamente sgradevole, che i contenuti siano posticci, «come se Franzen li avesse appena googlati». ³⁰ Oppure ancora i commenti riservati ai singoli personaggi e il modo in cui di questi ultimi vengono resi parole e pensieri. Spazio permettendo, sarebbe interessante, in questo senso, soffermarsi su uno o più fra i molti passaggi in indiretto libero che ricorrono nel romanzo, al fine di mostrare come il particolare amalgama che si crea tra voci e punti di vista di narratore e personaggi sia quasi sempre a scapito di questi ultimi. È verosimile, intendo dire, che quelli che seguono siano per davvero i pensieri di un bambino nemmeno decenne (cioè di Chip, il secondo dei fratelli Lambert, che molti anni addietro rispetto al presente della storia è costretto a passare la notte davanti una pietanza “punitiva” preparatagli dalla madre)?

Il mucchietto di purè di rutabaga posato sul piatto rilasciava un liquido giallo chiaro simile a plasma o al pus di una vescica. Le erbette lessate spandevano una sostanza cuprica, verdastra. L'azione capillare e la crosta di farina assetata attirava-

²⁷ *Ivi*, pp. 189 e 593.

²⁸ PAUL DAWSON, *The Return of Omniscience in Contemporary Fiction*, in «Narrative», xvii (2009), pp. 143-161, p. 155.

²⁹ Mi riferisco ai saggi JONATHAN FRANZEN, *Perchance to Dream. In an Age of Images, a Reason to Write Novels*, in «Harper's Magazine», ccxcii, 1751 (1996), pp. 35-54 e *Perché scrivere romanzi?*, in *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, trad. da Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2003, pp. 55-96. Quest'ultimo saggio, di fatto, è una versione ridotta e nei toni edulcorata del primo.

³⁰ JAMES WOOD, *The Digressionist*, «The New Republic», 9 August 2004, pp. 26-30, p. 26.

no entrambi i liquidi sotto il fegato. Sollevandolo si udiva un debole risucchio. La crosta inferiore inzuppata era indescrivibile. [...]

Il cibo si allontanò, oppure venne offuscato da una nuova malinconia.³¹

Passaggio in cui al punto di vista del personaggio al centro della scena si associano un lessico e delle metafore con ogni evidenza più tipiche del narratore, il quale, invece di mettere da parte le sue prerogative, si riserva il diritto di trasfigurare liricamente una situazione quotidiana, apparentemente insignificante.

Certo, per risultare pienamente convincente l'analisi andrebbe condotta più a fondo: ma anche alla luce di un passaggio breve come questo non appare del tutto illegittimo il giudizio di chi ha imputato a Franzen una certa *maladresse* nella gestione dei suoi personaggi, i quali sono occasionalmente parlerebbero «nel modo in cui sono fatti. Più spesso, parlano e pensano come Franzen, la cui gestione del discorso indiretto libero è compromessa dall'entusiasmo per l'incursione narratoriale»; cosicché «al lettore solo di rado è concesso di fare esperienza immediata di una scena, o del modo in cui questa è vissuta da un certo personaggio; piuttosto, deve sempre strizzare gli occhi e allungare il collo per individuare il personaggio nascosto dietro al primo piano di Franzen».³² Ovviamente, chi emette un giudizio tanto severo sta confondendo – di nuovo – l'autore reale, Jonathan Franzen, con la voce che nel testo parla, ma il discorso è nondimeno chiaro: sempre e comunque a prevalere, a spese dei personaggi, è la voce del narratore.

La voce ma non solo, in effetti. Il contesto entro cui s'inserisce il passaggio in questione vede infatti il narratore impegnato in uno sforzo virtuosistico nel tentativo di dare conto di ciò che in quegli stessi istanti stanno pensando gli altri Lambert. Già, perché mentre Chip si appresta a passare la notte seduto di fronte al piatto incriminato, Alfred – il padre – prima rimugina sui suoi problemi di lavoro, poi, in camera da letto, prende a discutere piuttosto animatamente con la moglie, Enid. La quale gli intima di abbassare la voce per non farsi udire da Gary – che tuttavia «(sentiva e si beveva ogni parola)» –, ma nulla può rispetto alla sorella più piccola, Denise, implicata nella scena ancorché allo stato fetale: «Quando la casa era molto, molto buia, la nascita poteva vedere come tutti gli altri [...]. Conosceva già le brame principali». E mentre tra le mura di casa Lambert si consuma questa piccola grande tragedia, «In una camera da letto buia nella casa accanto, Chuck Meisner penetrava Bea immaginando che fosse Enid [...]. Enid era incinta e portava reggiseni sempre più grandi: chissà come sarebbe stata al nono mese, pensò Chuck. Il seno le cresceva come un'obbligazione vicina alla scadenza».³³ Tutto succede contemporaneamente. Il narratore penetra dentro la mente di ciascun personaggio, e ai singoli punti di vista aderisce per poi subito abbandonarli. Non senza concedersi la possibilità di astrarsi del tutto, assumendo il punto di vista di un ipotetico passante, a quell'ora della notte in giro per le strade di St. Jude: «Dalle finestre che davano sulla strada, guardando con attenzione, si vedeva la luce attenuarsi quando il trenino di Gary o il ferro di Enid o

³¹ FRANZEN, *Le correzioni*, cit., pp. 267 e 275.

³² BRIAN PHILLIPS, *Character in Contemporary Fiction*, in «The Hudson Review», LVI (2004), pp. 639-640.

³³ FRANZEN, *Le correzioni*, cit., p. 291.

gli esperimenti toglievano corrente al circuito. Ma, a parte quello, la casa sembrava senza vita». ³⁴

Difficile, insomma, non immaginare che in un caso del genere ad agire sia un narratore onnisciente (e forse anche, a tratti, onnicomunicativo³⁵): capace d'introdursi nella mente di ciascun personaggio, interessato a commentarne pensieri, parole e azioni, in grado di fornire generalizzazioni gnomiche, sempre e comunque portato a monopolizzare la totalità del racconto. Un narratore che – in definitiva –, proprio per questa sua tendenza ad amplificare a mettere in evidenza i suoi tratti più distintivi, risulta una sorta di *upgrade* del classico narratore ottocentesco da cui verosimilmente discende.

7

Quelli descritti, ripeto, non sono i soli modi di articolare, oggi, la narrazione autoriale. Ai romanzi di Franzen e Houellebecq si potrebbero per esempio affiancare testi in cui un'attitudine in senso lato onnisciente al racconto si combina con altri modi di raccontare, oppure testi densi di eventi e personaggi, che al loro interno stipano grosse moli narrative – e che proprio perciò necessitano di un narratore in grado di gestirle.

2666, l'ultimo romanzo di Roberto Bolaño, rappresenta un caso in questo senso esemplare: per l'ampiezza, per la varietà dei modi di raccontare, per la compresenza di più voci. Quelle dei personaggi che lo popolano, quelle interiori che lentamente li divorano, e ovviamente anche quella che dà origine al racconto e che si fa carico di reggere il complesso della storia: una voce ambigua, difficile da inquadrare, ma che mostra inflessioni caratteristiche, tratti specifici, a partire dai quali è possibile ricostruirle intorno la figura di un narratore stabile, impegnato nel tentativo di tenere sotto controllo la materia narrativa.

Si tratta di un aspetto misurabile su più livelli. Fra l'altro, come nel caso di Houellebecq, su quello temporale. Solo che se lì, tra le pagine dello scrittore francese, la figura che ricorreva più spesso era quella della pausa, qui a prevalere è il suo esatto opposto, cioè il riassunto, per cui a un tempo della storia molto vasto corrispondono poche parole. Valga a esempio l'*incipit* della *Parte dei critici*, quindi dell'intero romanzo, dove in poche righe Pelletier (uno dei critici sulle tracce di Arcimboldi, lo scrittore tedesco intorno a cui ruota buona parte del plot) viene introdotto da una voce che prima ricorda come «La prima volta che lesse Benno von Arcimboldi fu all'età di diciannove anni, durante le feste di Natale del 1980»,³⁶ poi racconta della sua travolgente passione per l'opera dello scrittore, dei suoi viaggi per recuperarne la bibliografia, e infine di alcune sue traduzioni. Nel giro di nemmeno due pagine viene insomma ricostruita la fulminea carriera di Pelletier: «A quel punto [nel 1984] Pelletier aveva già letto quindici libri dell'autore tedesco, ne aveva tradotti altri due ed era considerato, quasi unanimemente, il maggior specialista di Benno von Arcimboldi che ci fosse in tutta quanta la Francia». ³⁷ È un tipo di operazione, quella di contrarre in poco spazio ampie porzioni di storia, che il narratore

³⁴ *Ivi*, p. 281.

³⁵ La distinzione si legge in MEIR STERNBERG, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978, pp. 236-275.

³⁶ ROBERTO BOLAÑO, *2666*, trad. da Ilide Carmignani, Milano, Adelphi, 2009, p. 15.

³⁷ *Ivi*, p. 16.

realizza a più riprese. Fatta eccezione per la seconda e terza parte, inquadrabili in termini figurali e dunque più “sceniche”,³⁸ lungo tutto il romanzo contenuti anche molto vasti sono riassunti in poche righe – alle volte anche in poche battute. Gli assassini compiuti a Santa Teresa, di cui si compone quasi interamente la quarta parte, la vita di Lotte, sorella di Hans Reiter, cioè di Arcimboldi non ancora *en artiste*, la fuga di Lola, ex-moglie di Amalfitano (il personaggio cui è intitolata la seconda parte del romanzo): tutti esempi di come i sommari arrivino a occupare ampie porzioni testuali, contribuendo così ad aumentare sensibilmente la velocità del racconto,³⁹ ma anche a porre in rilievo un narratore che sulla storia esercita un’egida quasi tirannica, se con Chatman è vero che l’inserzione di un riassunto – in questo caso, la sua estensione a larghe parti del testo – «non può che attirare l’attenzione sulla persona che si è sentita in dovere di darlo».⁴⁰

Ma a indicare la volontà del narratore di sottoporre la materia narrativa a un rigido controllo non sono soltanto la minuzia e la puntualità con le quali è gestito l’asse temporale. Questa impressione è corroborata, fra l’altro, anche dai commenti al presente che ne puntellano il discorso, o dai modi in cui sono gestite parole e pensieri dei personaggi. Non mi riferisco tanto al fatto – già di per sé indicativo – che i rari passaggi dialogati (ma non diversamente, quasi sempre, succede con i discorsi indiretti) siano incorporati anche da un punto di vista grafico alle parole del narratore, e che dunque con queste debbano sempre e comunque comprometersi.⁴¹ Né è decisivo che l’interiorità dei per-

38 Dove l’aggettivo “figurale” rimanda alla *situazione narrativa figurale* di cui parla Stanzel (cfr. sempre la sua *A Theory of Narrative*, cit., p. 5): situazione in cui «il narratore in quanto mediatore è sostituito da un riflettore: un personaggio del romanzo che pensa, sente e percepisce, ma che – a differenza del narratore – non si rivolge al lettore [...]. Poiché in questo caso nessuno “racconta”, la presentazione sembra essere diretta». Nello specifico, il personaggio-riflettore intorno a cui si costruisce la seconda parte di *2666* è Amalfitano, mentre nel terzo è Fate (ma si tenga presente che la figuralizzazione, in entrambi i casi, può tollerare alcune infrazioni: momentaneamente possono infatti essere riportati pensieri e percezioni anche di altri personaggi).

39 Un rilievo quantitativo consentirebbe di giungere a conclusioni in questo senso più precise. Ma si consideri, a riprova, come a fronte della seconda e terza parte, dove la dimensione scenica impone una certa sincronia tra tempo della storia e tempo del racconto, nelle restanti tre parti si dia un netto sbilanciamento: nella prima parte per raccontare eventi svoltisi grosso modo tra 1980 e 1997 vengono impiegate 192 pagine; nella quarta (la *Parte dei crimini*) quattro anni (1993-1997) sono raccontati in 348 pagine; nella quinta e ultima parte (la *Parte di Arcimboldi*) quasi un secolo (1920-2001) è raccontato in 324 pagine (il riferimento è al testo originale, pubblicato da Anagrama, Barcelona, nel 2004).

40 SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. da Elisabetta Graziosi, Milano, il Saggiatore, 2003, p. 243.

41 Significativa, in effetti, la disposizione della pagina bolafiana. Quasi sempre il racconto è diviso in blocchi testuali di lunghezza variabile, ma all’interno dei quali le parole dei personaggi non sono introdotte da alcun segno grafico, mentre l’“a capo” viene utilizzato molto di rado. Cfr. il seguente passaggio, che riproduce il dialogo tra Amalfitano e Inma, amica di Rosa, sua ex-moglie (ma dove pure si prelude ai tormenti vocali che affliggeranno il personaggio maschile): «Alle sei del mattino suonò il citofono e Lola fece un salto. Sono venuti a prendermi, disse, e vista la sua immobilità Amalfitano dovette alzarsi e chiedere chi era. Sentì una voce molto fragile rispondere sono io. Chi è?, ripeté Amalfitano. Aprimi, sono io, disse la voce. Chi?, insisté Amalfitano. La voce, senza perdere quel tono di fragilità assoluta, parve irritarsi per l’interrogatorio. Io io io, disse» (BOLAÑO, *2666*, cit., p. 185). Allo stesso modo, appunto, succede nel caso dei discorsi indiretti: «La Norton lo guardò negli occhi e gli chiese se pensava di conoscerla. Espinoza rispose che non lo sapeva, forse sotto certi aspetti sì e altri no, ma che sentiva un gran rispetto per lei, oltre ad ammirazione per il suo lavoro come studiosa e critica dell’opera arcimboldiana. Allora lei gli disse che era stata sposata e che ora era

sonaggi sia restituita in modo che sia sempre avvertibile la mediazione del narratore.⁴² Il fenomeno più vistoso in questo senso è dato piuttosto dalla gestione dei discorsi altrui; dal fatto cioè che il narratore, mentre dà voce a quanto i personaggi hanno detto o pensato, assuma un atteggiamento tutt'altro che neutrale, assumendo anzi piena voce in capitolo. Non è semplice, in poche righe, mostrare come tecnicamente ciò avviene. Ma un esempio significativo può essere isolato all'interno della quarta parte, in uno dei pochi passaggi che non riguardano in modo diretto gli omicidi di Santa Teresa. Vi si parla di un giornalista argentino giunto in città per scrivere un articolo sulle donne assassinate, e che attraverso i suoi contatti viene a conoscenza di un presunto giro d'affari al centro del quale ci sarebbero alcuni *snuff-movies*. Queste indiscrezioni sono inserite nell'articolo che sta scrivendo, assieme alla testimonianza di un certo J.T. Hardy, un cameraman che nel 1972 avrebbe lavorato con una coppia di registi statunitensi a un film *snuff*. Ebbene, il narratore dà conto del contenuto dell'articolo in maniera apparentemente limpida e oggettiva:

L'articolo era centrato sull'industria del cinema porno e sul sottosettore clandestino degli *snuff-movies*. Il termine *snuff-movie*, secondo l'argentino, era stato inventato in Argentina, anche se non da uno del posto ma da una coppia di cittadini statunitensi che erano andati laggiù a girare un film. I due si chiamavano Mike e Clarissa Epstein e avevano ingaggiato due attori di Buenos Aires piuttosto famosi, anche se in declino, e vari giovani, alcuni dei quali divennero poi molto noti. Anche i tecnici erano argentini, salvo il cameraman, J.T. Hardy, un amicone di Epstein che arrivò a Buenos Aires il giorno prima che iniziassero le riprese. Questo successe nel 1992.⁴³

Proseguendo, tuttavia, aggiunge che il cameraman «lesse la sceneggiatura accanto alla piscina degli Epstein», che al quarto giorno di viaggio «credeva di essere in un incubo», che una sera «scoprì che Clarissa faceva le corna a Mike con uno degli attori».⁴⁴ Come può essere a conoscenza il giornalista di tali particolari (e qualora lo fosse, perché inserirli nell'articolo)? Non solo. Nelle pagine successive il narratore si disinteressa dei contenuti dell'articolo e racconta come le cose si sono svolte sul *set* del film a partire dal punto di vista del personaggio che compare nel racconto secondo: punto di vista con ogni evidenza inaccessibile a chi ha scritto l'articolo. Il narratore finge cioè di raccontare oggettivamente, restando fedele ai contenuti dell'articolo stesso: ma in realtà questi contenuti vivacizza attraverso le sue facoltà – di nuovo – onniscienti.

«Bell'esempio di egocentrismo narrativo»,⁴⁵ direbbe Genette: e in effetti, un caso del genere, rubricabile alla voce *pseudodiegesi*, palesa la tendenza del narratore a intromettersi anche laddove dovrebbe limitarsi a cedere la parola, o tutt'al più – è questo il caso – a svolgere un mero resoconto di quanto detto (ovvero *scritto*) da altri. Come nel caso di

divorziata» (*ivi*, p. 47).

42 Si osservino questi brevi passaggi, estratti a campione da punti diversi del romanzo: «[Morini] pensò che la Norton era in errore» (*ivi*, p. 58), «[Norton] pensò che fosse il televisore e lo spense» (*ivi*, p. 127), «[Haas] immaginò il tipo che si copriva la testa con il guanciale» (*ivi*, p. 523).

43 *Ivi*, p. 587.

44 *Ivi*, p. 588.

45 Cfr. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 290.

Franzen, a trasparire dal racconto solo raramente, o comunque per brevi sprazzi, sono le parole (e i punti di vista) dei personaggi. Piuttosto, le storie che gradualmente si affastellano prendono tutte forma e assumono consistenza attraverso la stessa voce: quella del narratore “primario”.

8

Tre modi diversi, dunque, di intendere, o meglio, di praticare, la narrazione autoriale. Da una parte, con *Le particelle elementari*, la dominante saggistica; dall'altra, con *Le correzioni*, l'esibizione di un'attitudine onnisciente al racconto; infine, con *2666*, la capacità di tenere sotto controllo grandi moli narrative, sia lavorando sulla dimensione temporale – contraendola a proprio piacimento – sia “addomesticando” in vario modo il discorso dei personaggi. Ma ripeto, a questi testi se ne potrebbero affiancare molti altri, a dimostrazione tanto della natura proteiforme del fenomeno quanto della sua diffusione mondiale.

Quale il motivo di questo ritorno? Rispondere non è semplice, sia per la vicinanza del fenomeno sia – appunto – per la sua varietà. In via ipotetica, si potrebbe sostenere che l'adozione di modi autoriali sia consustanziale a romanzi stipati di informazioni, spesso oltremodo ambiziosi. In altri termini, che solo una voce esterna al mondo della storia e che racconta “dall'alto” sia in grado di reggere la mole di informazioni in questi romanzi contenuta. Oppure – se ne accennava in apertura – andrebbe considerata la possibilità che l'emergenza di questo tipo di narratori sia inquadrabile nei termini di una reazione. Le voci fin qui descritte si contrapporrebbero a certi silenzi o a certe disarticolazioni narrative secondonecentesche, al tentativo di sgretolare i modi di raccontare ereditati dalla tradizione.

Ripeto: si tratta soltanto di ipotesi, peraltro non esenti da contro-argomentazioni. Se infatti da un lato consentono di descrivere in modo convincente soltanto un certo tipo di romanzo – quello cosiddetto *massimalista* –, dall'altro è probabile che colgano sì, anche se a costo di generalizzare, un sentire diffuso, ma nel farlo trascurano il fatto che sotto più punti di vista – lo si vedrà a breve – i narratori in queste pagine presi in considerazione discendono da quell'insieme di esperienze, ne sono, per certi versi, la prosecuzione.

Più convincente, sotto questo punto di vista, l'ipotesi messa in gioco da Paul Dawson, il quale discutendo, benché in relazione al solo contesto della narrativa anglo-americana, di un ritorno dell'onniscienza, ha sostenuto che questo ritorno sarebbe legato a un'esigenza di tipo sociale. Insistendo sulla natura contingente, cioè storicamente determinata del fenomeno – ovvero di questa *performance narrativa* –, Dawson ha sottolineato come

Gli attuali narratori onniscienti non possono più permettersi il lusso di immaginarsi portavoce autorevoli, in grado di asserire verità universali in nome di una sorta di consapevolezza condivisa. L'attuale narratore onnisciente può essere meglio descritto come una sorta di pubblico intellettuale: un pensatore e uno scrittore capace di parlare delle questioni più disparate a un vasto pubblico sulla base di competenze specifiche.⁴⁶

46 DAWSON, *The Return of Omniscience in Contemporary Fiction*, cit., p. 149.

Diverso insomma sarebbe lo statuto del narratore autoriale contemporaneo da quello sette-ottocentesco – perché diverso sarebbe il contesto alle loro spalle (e il pubblico al quale si rivolgono). Se lì, tra il XIII e il XIX secolo, era possibile immaginare il narratore come una sorta di storico, come portavoce di una *general consciousness*, cioè come un'istanza a tal punto autorevole da confondersi, agli occhi del lettore (e forse non solo), con la figura dell'autore reale, oggi è difficile ipotizzare che le sue prerogative siano analoghe, o che il pubblico manifesti un atteggiamento similmente devoto. L'orientamento commerciale delle case editrici, l'*exploit* del settore *non-fiction*, la possibilità che attraverso la Rete l'opinione pubblica trovi una valvola di sfogo, sono tutti fattori – spiega Dawson – che determinerebbero la marginalità sociale del romanzo. Ebbene, «L'emergere attuale dell'onniscienza è una risposta degli scrittori al declino cui l'autorità letteraria è andata incontro a fronte di queste condizioni».⁴⁷

In buona sostanza, preso atto di tali condizioni, i romanzieri, sorta di intellettuali *engagés*, al pubblico noti e visibili anche in virtù della propria presenza mediatica, nonché per le rispettive produzioni saggistiche, creerebbero figure narratoriali plenipotenziarie: dotate di un "di più" di conoscenza, ma anche in grado di garantire «un'esplorazione minuziosa delle relazioni sociali»;⁴⁸ e a tal punto loquaci da rendersi competitive rispetto ad altri discorsi mediali. In questo modo, secondo Dawson, l'autore si garantirebbe la possibilità di stabilire «un rapporto comunicativo con il lettore, al fine di mostrare a un pubblico vasto ed extra-letterario l'importanza dei contenuti narrativi».⁴⁹ Tanto che non è da escludere – ciò che si è già detto a proposito di Michel Houellebecq – che avendo familiarizzato, fra gli altri, con il Jonathan Franzen critico, saggista e polemico, il lettore non ipotizzi che quella voce che nelle *Correzioni* lamenta la perdita di valori del cittadino americano contemporaneo abbia con l'autore da cui discende più di qualcosa a che spartire. In altre parole, che a parlare sia davvero l'autore.

9

Ma è un discorso, questo, che qui c'interessa solo tangenzialmente, e che peraltro rischia di portarci fuori strada. Non tanto perché le parole di Dawson sono a stento generalizzabili; per esempio, non funzionano se applicate a *2666*, che pure, come si è visto, al vaglio di un'analisi narratologica classica presenta tutti i tratti fondativi di una situazione narrativa di tipo autoriale. E nemmeno perché l'utilizzo del concetto di onniscienza porta con sé una serie di problemi non sempre facilmente risolvibili.⁵⁰ Il fatto, semmai, è che insistere sulla (presunta) crisi di narratore e autore rischia di mettere in ombra un risvolto importante (e forse, al momento, ancora non sufficientemente indagato) del ragionamento di Dawson. E cioè che l'autorialità esibita da tanti odierni narratori non è

47 *Ivi*, p. 150. Cfr. anche, sempre di Dawson, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2013.

48 DAWSON, *The Return of Omniscience in Contemporary Fiction*, cit., p. 158.

49 *Ivi*, p. 149.

50 Su alcuni di questi problemi cfr. l'analisi svolta in JONATHAN CULLER, *Omniscience*, in «Narrative», XII (2004), pp. 22-34, e la replica di MEIR STERNBERG, *Omniscience in Narrative Construction. Old Challenges and New*, in «Poetics Today», XXVIII (2007), pp. 683-794.

di per sé garanzia di attendibilità, di autorevolezza e autorità. Le condizioni in cui oggi si esercita l'onniscienza, e più in generale l'autorialità, sono incompatibili con la morfologia di un narratore che tutto sa o pretende di sapere e che *top-down*, per così dire, veicola i contenuti della storia. Non sempre (quasi mai, in realtà) gli odierni narratori autoriali garantiscono la perfetta tenuta dei testi cui danno voce, l'assenza al loro interno di falle, di discontinuità, quindi la loro piena intelligibilità. Sotto questo punto di vista, al limite, il loro stesso profilo può apparire ambiguo, contraddittorio.

Se per esempio riprendiamo *Le particelle elementari*, potremmo rilevare che l'identità del narratore è tutt'altro che stabile e univoca, e che anzi è del tutto plausibile il lettore sia spinto a (ri)modellarla costantemente. Lo ha notato Liesbeth Korthals Altes, ipotizzando che dal romanzo possano essere desunte, o meglio costruite, tre «diverse *personae*»: ⁵¹ quella del «classico» narratore autoriale detentore di un sapere tecnico-scientifico; ma quella anche di una sorta di *testimone empatico*, che condivide con i personaggi una serie di valori, sentimenti e stati d'animo; ⁵² infine, quella ben più ambigua di un narratore non-umano. Non va infatti trascurato il fatto che nelle ultime pagine ricompaia il «noi» iniziale: il quale, dopo una considerazione di natura generica, ⁵³ chiarisce come il suo (il loro?) atto di enunciazione si collochi nel 2079, o forse nel 2080, quando grazie alle scoperte di Michel si è giunti a clonare la razza umana. Dietro questo «noi», in altre parole, si celerebbe un clone, che possedendo lo stesso corredo genetico dei suoi simili è autorizzato a parlare a loro nome: rivelazione che porta a mettere in discussione la natura – con Genette – eterodiegetica dell'enunciazione, ma anche, verosimilmente, a leggere sotto un'altra luce le pagine precedenti, ⁵⁴ quindi a scendere a patti con la massima personalizzazione della voce narrante.

Diversamente nelle *Correzioni*, dove non si assiste a oscillazioni vocali tanto vistose:

51 LIESBETH KORTHALS ALTES, *Voice, Irony and Ethos. The Paradoxical Elusiveness of Michel Houellebecq's Polemic Writing in Les particules élémentaires*, in *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, ed. by Andreas Blödorn et al., Berlin, de Gruyter, 2006, pp. 165-193, p. 182.

52 Di fatto, nel corso del romanzo ricorrono anche passaggi in cui il narratore si mostra massimamente consonante rispetto ai valori, ai sentimenti e agli stati d'animo dei personaggi (per raccontare i quali – per lo più – è adottata una focalizzazione interna). Per esempio, quando Michel accorre al capezzale della nonna, il narratore ripercorre la vita di quest'ultima, sottolineando la tempra con la quale ne ha affrontato le numerose difficoltà, e concludendo che «Qualsiasi anche approssimativa analisi dell'umanità dovrebbe necessariamente tener conto di casi come questo. È storico: esseri umani di questo tipo esistono. Esseri umani che lavorano per tutta la vita, e lavorano duro, solo per abnegazione e per amore; che per spirito di abnegazione e di amore danno letteralmente la propria vita al prossimo; che tuttavia non hanno mai in alcun modo la sensazione di sacrificarsi; che in realtà non hanno mai immaginato maniera di vivere diversa da quella di dare la propria vita al prossimo per spirito di abnegazione e di amore. In pratica, questi esseri umani sono generalmente delle donne» (HOUELLEBECQ, *Le particelle elementari*, cit., p. 92).

53 «[Q]uesto libro andrà considerato più come una fiction [...]. Ciò che segue, invece, appartiene alla Storia» (*ivi*, p. 307).

54 Se in effetti assumiamo che a parlare sia il portavoce di una specie che ha sublimato le umane passioni, trova forse spiegazione il perché del tono alle volte del tutto anaffettivo assunto dalla voce narrante, talmente distaccato da porre tra virgolette concetti quali «anima» e «dignità umana». A un clone che vive alle soglie del XXI secolo, e dal quale sono state espunte passioni e sentimenti, il punto di vista di un umano è per definizione precluso. «Come può un clone – scrive Altes – fornire una rappresentazione empatica dei sentimenti di un personaggio umano se l'esperienza di quegli stessi sentimenti gli difetta?» (KORTHALS ALTES, *Voice, Irony and Ethos*, cit., p. 183).

ma dove l'onniscienza che promana – diciamo – dal complesso del racconto dev'essere costantemente rinegoziata alla luce dei continui scarti focali e prospettici intorno ai quali la storia si costruisce. Certo, la voce narrante dissemina le sue tracce un po' ovunque, entra ed esce dai singoli personaggi, alterandone spesso il discorso: ma è vero anche che ciascuno dei cinque capitoli di cui il romanzo si compone ruota quasi integralmente intorno a un singolo membro della famiglia Lambert, per raccontare il quale è adottata prevalentemente una focalizzazione interna. La sfera interiore dei personaggi, così come i rispettivi punti di vista e percezioni, hanno modo di emergere, di assumere – agli occhi del lettore – una loro autonomia. In termini cognitivisti, si potrebbe dire che il *macro-frame* onnisciente convive con una serie di *sub-frames* di tipo figurale. O forse, con Monika Fludernik, che a essere attivati durante la lettura siano due diversi *script* – due diversi modelli d'orientamento cognitivo, all'insegna dei quali i contenuti testuali vengono processati: quello del TELLING – di un puro narrare – allorché a prendere la parola, in modo distinto, è il narratore; e quello invece dell'EXPERIENCING – del vivere un'esperienza – in quei passaggi dove a emergere in modo im-mediato, cioè non mediato, è invece il punto di vista dei singoli personaggi.⁵⁵ Anzi, è da credere sia proprio nella dissonanza tra il modo – spesso lapidario – con il quale chi racconta presenta e giudica i personaggi e l'*engagement* che a questi ultimi ci lega che si giocano gli equilibri dell'intero romanzo.

In *2666*, d'altra parte, non c'è nemmeno bisogno di mobilitare concetti e paradigmi neuronarratologici per realizzare come a fronte dell'autorialità con la quale il racconto è condotto la storia sia in più punti fallata. Il romanzo è letteralmente costellato di *blanks*, di silenzi, di false piste. Dov'è finito Arcimboldi? quale strano demone s'impossessa di tutti coloro che si mettono sulle sue tracce? perché, poi, un narratore che ha tutte le facoltà di penetrare nella mente dei personaggi e di sunteggiare la storia non rivela il mistero che si cela dietro gli omicidi di Santa Teresa, e piuttosto si comporta come uno spettatore impassibile, adottando, per darne conto, una prospettiva rigorosamente esterna? Beninteso, è assolutamente legittimo che un narratore onnisciente possa omettere certe informazioni e per converso indulgere su altre; oscillazioni del genere sono in linea con le dinamiche di uno *storytelling* di tipo autoriale. Ciò che stupisce, semmai, è il fatto che queste oscillazioni riguardino non informazioni accessorie, bensì elementi cruciali, decisivi alla piena decifrabilità della storia. Di qui l'impressione che il narratore non sia del tutto in grado di controllare la materia narrativa, che la storia gli sfugga di mano. Come nella quinta parte, dove la parabola di Arcimboldi s'annacqua, e con essa l'intero romanzo: i racconti di secondo (e ulteriore) grado proliferano, personaggi improbabili compaiono in scena per poi dissolversi nel nulla e la storia si dissemina per i più reconditi anfratti dell'Europa novecentesca, quasi che il romanzo potesse proseguire all'infinito, come sospinto da un moto inerziale (un po' come avviene nell'opera dello stesso Arcimboldi, il cui stile, così come lo percepisce la sorella nel momento in cui per caso ne legge un romanzo, «era strano, la scrittura era chiara e a volte persino trasparente ma il modo in cui si susseguivano le storie non portava da nessuna parte»)⁵⁶.

55 MONIKA FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology*, London-New York, Routledge, 1996.

56 BOLAÑO, *2666*, cit., p. 957.

IO

La cosa, in effetti, può apparire paradossale. Da un punto di vista formale i narratori qui descritti si presentano, sulla carta, come pienamente *autoriali*: in grado di raccontare presidiando dall'alto il mondo della storia, osservando nella mente dei personaggi, riservandosi ampia facoltà di commento. Cionondimeno, questa autorialità non si traduce nella garanzia di una perfetta decifrabilità dei contenuti testuali. Lacune, discontinuità vocali, “infedeltà” narrative sono elementi comuni ai romanzi analizzati, suscettibili di incrinare tale immagine paradigmatica. La quale, beninteso, è frutto di una semplificazione teorica: si tratta di una rappresentazione idealtipica, che non si realizza mai appieno. Anche nel più autoriale dei romanzi c'è spazio per il non detto, per il rimosso, per l'agio concesso all'attività interpretante del lettore, ovvero per una potenziale plurivocità. La differenza sta però nel fatto che qui – oggi – i *gap* narrativi, le dissonanze vocali, le alterazioni prospettiche sembrano essere consustanziali alla morfologia di un narratore che non può più pretendere di esercitare un controllo totale sul complesso del racconto. L'autorialità in queste pagine discussa è un'autorialità spuria: l'immagine narrativa che i testi analizzati ci restituiscono non è sovrapponibile a quella ottocentesca – balzachiana – da cui verosimilmente deriva. Com'è ovvio, del resto: i narratori qui descritti discendono dalla messa in crisi della retorica realista, dal programmatico rifiuto dei modi di raccontare ereditati dalla tradizione, dalle *unnatural voices* evocate dai testi postmodernisti,⁵⁷ e non da ultimo dai processi intentati all'autore (e alla figura a lui più prossima: il narratore autoriale, appunto). Sono, di fatto, il risultato di tutto ciò: mossi sì dalla volontà di raccontare una storia, desiderosi di farci ascoltare la loro voce (di darci questa illusione), mettendo in mostra il proprio bagaglio di conoscenze, opinioni e giudizi, magari alludendo all'extra-testo, a uno spazio condiviso da noi lettori: ma al contempo consapevoli della friabilità epistemologica – per così dire – sul cui sfondo s'inseriscono.

D'altro canto, dal punto di vista del lettore, sta diventando normale confrontarsi con testi in cui queste diverse pulsioni convivono, dove voci pienamente udibili non sono garanzia di autorevolezza, e anzi possono essere messe in discussione. Questo apparente paradosso sembra essere alla base del patto che i testi qui discussi ci invitano a stipulare. Anche quando massimamente autoriale, anche in quella situazione che il lettore dovrebbe mettere a suo agio, guidandolo, indirizzando la sua attenzione e magari anche un po' istruendolo, il romanzo chiede la sua collaborazione. E anche laddove, leggendo, l'impressione è che a parlarci sia qualcuno di molto simile a chi quel testo ha scritto, anche questa impressione, appunto, si presta a essere ridiscussa, rinegoziata. L'emergere, in filigrana, dell'avatar dell'autore non è in contraddizione rispetto al ruolo, sempre più preponderante, del lettore. Anzi, sembra essere proprio nello spazio di questa loro convergenza che oggi si sta giocando su scala *global* la scommessa di tanto romanzo contemporaneo.

⁵⁷ Cfr. BRIAN RICHARDSON, *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2006.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACZEL, RICHARD, *Hearing Voices in Narrative Texts*, in «New Literary History», XXIX (1998), pp. 467-500. (Citato a p. 12.)
- BARTHES, ROLAND, *Il grado zero della scrittura*. Seguito da *Nuovi saggi critici*, trad. da Giuseppe Bartolucci et al., Torino, Einaudi, 1982. (Citato a p. 13.)
- BENVENUTI, GIULIANA, *Who Needs 'Italianness'? Postcolonial and Migration Italian Literature*, in «Transpostcross», III (2013). (Citato a p. 10.)
- BENVENUTI, GIULIANA e REMO CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012. (Citato a p. 10.)
- BOLAÑO, ROBERTO, *2666*, trad. da Ilide Carmignani, Milano, Adelphi, 2009. (Citato alle pp. 19-21, 25.)
- CALABRESE, STEFANO, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005. (Citato a p. 10.)
- CHATMAN, SEYMOUR, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. da Elisabetta Graziosi, Milano, il Saggiatore, 2003. (Citato a p. 20.)
- COLETTI, VITTORIO, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011. (Citato a p. 10.)
- CULLER, JONATHAN, *Omniscience*, in «Narrative», XII (2004), pp. 22-34. (Citato a p. 23.)
- DAMROSCH, DAVID, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003. (Citato a p. 11.)
- DAMROSCH, DAVID and DAVID L. PIKE, *The Longman Anthology of World Literature*. 2nd ed., 6 vols. New York-London, Pearson-Longman, 2009. (Citato a p. 10.)
- DAWSON, PAUL, *The Return of Omniscience in Contemporary Fiction*, in «Narrative», XVII (2009), pp. 143-161. (Citato alle pp. 17, 22, 23.)
- *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2013. (Citato a p. 23.)
- FLUDERNIK, MONIKA, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London, Routledge, 1993. (Citato a p. 12.)
- *Towards a 'Natural' Narratology*, London-New York, Routledge, 1996. (Citato a p. 25.)
- FRANZEN, JONATHAN, *Le correzioni*, trad. da Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2002. (Citato alle pp. 16-19.)
- *Perchance to Dream. In an Age of Images, a Reason to Write Novels*, in «Harper's Magazine», CCXCII, 1751 (1996), pp. 35-54. (Citato a p. 17.)
- *Perché scrivere romanzi?*, in *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, trad. da Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2003, pp. 55-96. (Citato a p. 17.)
- GENETTE, GÉRARD, *Figure III*, trad. da Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976. (Citato alle pp. 12, 21.)
- *Verosimiglianza e motivazione*, in *Figure II. La parola letteraria*, trad. da Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1972, pp. 43-69. (Citato a p. 15.)
- HOUELLEBECQ, MICHEL, *Le particelle elementari*, trad. da Sergio Claudio Perroni, Milano, Bompiani, 1999. (Citato alle pp. 14-16, 24.)

- KORTHALS ALTES, LIESBETH, *Slippery Author Figures, Ethos, and Value Regimes. Houellebecq, A Case*, in *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, ed. by Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttenmeier, and Liesbeth Korthals Altes, Leuven, Peeters, 2010, pp. 95-117. (Citato a p. 16.)
- *Voice, Irony and Ethos. The Paradoxical Elusiveness of Michel Houellebecq's Polemic Writing in Les particules élémentaires*, in *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, ed. by Andreas Blödorn, Daniela Langer, and Michael Scheffel, Berlin, de Gruyter, 2006, pp. 165-193. (Citato a p. 24.)
- MAZZONI, GUIDO, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011. (Citato a p. 12.)
- MCMALE, BRIAN, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987. (Citato a p. 13.)
- MORETTI, FRANCO, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», I (2000), pp. 54-68. (Citato a p. 10.)
- PATRON, SYLVIE, *Le Narrateur. Introduction à la théorie du récit*, Paris, Armand Colin, 2009. (Citato a p. 12.)
- PENNACCHIO, FILIPPO, *Un ossimoro duemillesco. Appunti intorno a globalizzazione e narrativa italiana*, in «Testo a fronte», XLVIII (2013), pp. 69-87. (Citato a p. 10.)
- PHILLIPS, BRIAN, *Character in Contemporary Fiction*, in «The Hudson Review», LVI (2004), pp. 639-640. (Citato a p. 18.)
- RICHARDSON, BRIAN, *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2006. (Citato a p. 26.)
- SAPIRO, GISÈLE éd., *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde, 2009. (Citato a p. 11.)
- STANZEL, FRANZ KARL, *A Theory of Narrative*, trans. by Charlotte Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press, 1984. (Citato alle pp. 13, 20.)
- STERNBERG, MEIR, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978. (Citato a p. 19.)
- *Omniscience in Narrative Construction. Old Challenges and New*, in «Poetics Today», XXVIII (2007), pp. 683-794. (Citato a p. 23.)
- SWEENEY, CAROLE, *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*, London-New York, Bloomsbury, 2013. (Citato a p. 14.)
- VIARD, BRUNO, *Faut-il en rire ou en pleurer? Michel Houellebecq du côté de Marcel Mauss et du côté de Balzac*, in *Michel Houellebecq sous la loupe*, sous la dir. de Murielle Lucie CLÉMENT et Sabine VAN WESEMAEL, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, pp. 31-42. (Citato a p. 14.)
- WALSH, RICHARD, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2007. (Citato a p. 12.)
- WOOD, JAMES, *The Digressionist*, «The New Republic», 9 August 2004, pp. 26-30. (Citato a p. 17.)

PAROLE CHIAVE

Autorialità, romanzo globalizzato, narratologia, onniscienza, Michel Houellebecq, Jonathan Franzen, Roberto Bolaño.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Filippo Pennacchio ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Letterature comparate presso la Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM, di Milano, discutendo una tesi dal titolo *Per una narratologia del romanzo globalizzato* (1996- 2006). I suoi interessi principali ruotano intorno alla narratologia, al romanzo secondonovecentesco e agli intrecci di letteratura e altri media. Ha pubblicato un libro su *Infinite Jest* di David Foster Wallace (*What Fun Life Was*, Arcipelago, 2009) e si è occupato, attraverso interventi saggistici e traduzioni, delle teorie del racconto di Franz Karl Stanzel e di Monika Fludernik. Suoi contributi intorno alla letteratura mondiale e ai rapporti tra romanzo e globalizzazione sono apparsi in riviste e atti di convegni. Attualmente collabora con le riviste «Enthymema» e «Testo a fronte».

filippo.pennacchio@gmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FILIPPO PENNACCHIO, *Autorialità reloaded. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2 (2014), pp. 9–29.

L'articolo è reperibile al sito 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 – II (2014)

LETTERATURA MONDO E DINTORNI	
a cura di S. Calabrese, A. Coiro e A. Loda	I
<i>Ipotesi per una letteratura mondo: contatti, circolazioni, intersezioni</i>	3
FILIPPO PENNACCHIO, <i>Autorialità reloaded. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato</i>	9
PAOLA LORETO, <i>The Causality of Casualness in the Translations of World Poetry: Jorie Graham vs Mary Oliver in Italy</i>	31
GIORGIA FALCERI, <i>Nancy Huston, Self-Translation and a Transnational Poetics</i>	51
ANNE-LAURE RIGEADE, <i>A Room of One's Own, Un Cuarto propio, Une chambre à soi : circulations, déplacements, réévaluations</i>	67
ANDREA CHIURATO, <i>Gates Wide Shut. Un'ipotesi comparatistica per lo studio delle gated communities</i>	83
ROSANNA MORACE, <i>Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel</i>	103
S. CALABRESE, R. ROSSI, S. UBOLDI, T. VILA, E. ZAGAGLIA, <i>Hot cognition: come funziona il romanzo della globalizzazione</i>	123
SAGGI	147
VALENTINA GRITTI, <i>Come lavorava Boiardo volgarizzatore. Il caso della Pedia de Cyro</i>	149
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	167
JEAN-CHARLES VEGLIANTE, <i>En langue étrange (ou presque)</i>	169
JOHN MCGAHERN, <i>Una letteratura senza qualità</i> (trad. di Nadia Tomaselli)	179
REPRINTS	185
ALEKSANDR VORONSKIJ, <i>L'arte di vedere il mondo. Il nuovo realismo</i> (a cura di Adalgisa Mingati e Cinzia De Lotto)	187
INDICE DEI NOMI	219
CREDITI	223