

Il volume è stato pubblicato con contributo ricevuto dal DILL, Dipartimento di Lingue e letterature, comunicazione, formazione e società – Università degli Studi di Udine.

I contributi del volume sono stati sottoposti a *double-blind peer review*.

Impaginazione
Elisa Widmar

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2023.
Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-5511-427-1 (print)
ISBN 978-88-5511-428-8 (online)

EUT Edizioni Università di Trieste
via Weiss 21, 34128 Trieste
<https://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Celui qui parle, c'est
aussi important!
Forme e declinazioni
della funzione-autore
tra linguistica, filologia e
letteratura

a cura di
Dario Capelli
Bianca Del Buono
Elena Gallo
Elena Pepponi

Indice

I Introduzione

DARIO CAPELLI, BIANCA DEL BUONO, ELENA GALLO,
ELENA PEPPONI

SEZIONE I

- 1 Chi racconta il racconto? Strategie enunciative nelle Saghe degli Islandesi
FULVIO FERRARI
- 21 At snúa - At setja saman. The Authorial Status of the Medieval
Translator in the Composition of Old Norse Saints' Sagas
DAVIDE SALMOIRAGHI
- 45 Ciò che Orosio (non) dice. *Auctoritas* e autorialità nella traduzione
antico inglese delle *Storie contro i pagani*
OMAR KHALAF
- 67 Oswald von Wolkenstein's Kl. 109a and 109b: Reconsidering a
Problematic Bond
DARIO CAPELLI
- 87 *Cogitosus, imperitus*. Sull'autorialità di un testo agiografico
iberico-latino
FABIO MANTEGAZZA
- 105 Molte persone sotto lo stesso nome: Mandeville come autore-
personaggio nel *Livre* e nelle sue rielaborazioni
OLENA IGORIVNA DAVYDOVA
- 123 *Guidonista, Marchettista, Hotbbista, Gaphurista*. Maestri e *auctores*
nell'insegnamento musicale tra Medioevo e Rinascimento
GIACOMO PIRANI

SEZIONE II

- 143 Autore, autore implicito e autotraduzione
LUCIA BERTOLINI
- 161 «Words in their forge». Autorialità, poetica, traduzione e autotraduzione in *Sleep* di Amelia Rosselli
FRANCESCO BRANCATI
- 185 Una postura autorial-editoriale: “Libri unici” e “irrazionale” nella memoria di Roberto Calasso
MARCO DE CRISTOFARO
- 203 L’autore ineffabile. *Good Old Neon* e i paradossi del linguaggio
STEFANO BALLERIO
- 221 Dal blog all’opera letteraria. I diari online di Giuseppe Caliceti e Giulio Mozzi
ANTONIO GALETTA
- 241 L’autore al centro. Su una svolta recente della narratologia
FILIPPO PENNACCHIO

SEZIONE III

- 263 «È una questione di qualità»: riflessioni su un grecismo d’autore
OTTAVIA CEPRAGA
- 277 Parole d’autore nel lessico LGBT+
ELENA PEPPONI
- 293 Il nuovo lessico italiano di videogiocatori e videogiocatrici di oggi. Un esempio di innovazione linguistica e co-autorialità
DELIA AIROLDI
- 329 (In)visibile: la figura dell’autore nel web 2.0
CECILIA VALENTI
- 347 Indice dei nomi

L'autore al centro. Su una svolta recente della narratologia

FILIPPO PENNACCHIO
Università IULM

1. INTRODUZIONE

Vorrei iniziare con una citazione tratta da un classico della narratologia, mai tradotto in italiano, cioè *Narrative Fiction* di Shlomith Rimmon-Kenan:

Nel mondo reale, l'autore è l'agente responsabile della produzione del racconto e della sua comunicazione. Tuttavia, per lo studio del racconto di finzione il processo empirico tramite cui questa comunicazione avviene è meno importante di quello che si realizza all'interno del testo. Qui il processo comunicativo prevede che un narratore finzionale trasmetta un racconto a un narratario finzionale.¹

Rimmon-Kenan sta affermando due idee relative ai testi narrativi, e nello specifico a quelli di finzione. La prima è che autore e narratore sono due realtà distinte: l'autore è la persona in carne e ossa che scrive, il narratore è un'istanza interna al testo che racconta la storia, che ne trasmette i contenu-

¹ S. RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London-New York, Routledge, 2002, p. 3. Con *racconto* traduco l'inglese *narrative*. Qui come nel resto del saggio la traduzione di testi stranieri mai tradotti in italiano è mia.

ti. La seconda idea è che per spiegare le dinamiche testuali l'autore va lasciato da parte. Solo il narratore dev'essere chiamato in causa.

Non sono idee isolate, e Rimmon-Kenan non è la prima né l'ultima ad affermarle. Si tratta di due caposaldi della narratologia "classica", di matrice strutturalista. Ma in fondo anche chi di narratologia non è un esperto li condivide e quasi li dà per scontati. Almeno in Italia, già nel primo biennio della scuola secondaria superiore, quando non prima, ogni studente dovrebbe imparare che il narratore non va confuso con l'autore, che è bene mettere quest'ultimo da parte quando si studiano le dinamiche narrative alla base di un romanzo o di una *short-story*, e che bisogna sempre chiedersi "che tipo di narratore è" a raccontare la storia.

Ora, negli ultimi anni questo ordine di idee è stato contestato con forza. In molti hanno sostenuto che il narratore non è indispensabile per spiegare come funzionano i testi narrativi; in certi casi sarebbe addirittura deleterio. L'autore, invece, andrebbe reintegrato nell'analisi del racconto: sarebbe, lui sì, indispensabile per capirne le dinamiche di fondo. E non sto parlando dell'autore implicito, cioè di un'idea astratta di autore prodotta dell'attività interpretativa del lettore. Si tratta dell'autore reale, cioè della persona che ha effettivamente scritto i testi che leggiamo.

Altrove ho già affrontato la questione, mettendo in luce i vari modi in cui si è concretizzata la rivalutazione dell'autore e ragionando sul perché ciò sta avvenendo.² Se qui torno sull'argomento è per due motivi. In primo luogo, perché da quando ho chiuso la mia ricerca (intorno a novembre 2019) sono stati pubblicati altri contributi che insistono sull'esigenza di porre l'autore al centro della riflessione narratologica. In particolare, nei primi mesi del 2021 è uscito un libro in cui lo stato di cose che ho sommariamente descritto si coagula in una vera e propria teoria. Sto parlando di *Optional-Narrator Theory*, una raccolta di saggi curata da Sylvie Patron in cui tredici studiosi e studiose, muovendo da prospettive diverse, mettono in discussione l'idea che il narratore sia un concetto indispensabile, e insieme sottolineano l'importanza di porre l'autore al centro dell'indagine narratologica.³

In secondo luogo, ho deciso di tornare sull'argomento per riflettere con un minimo di sistematicità in più rispetto a quanto avevo fatto a suo tempo sulle conseguenze di un approccio al racconto che fa perno sull'autore.

² Mi riferisco all'ultimo capitolo di *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, a cui rimando anche per la bibliografia su autore e narratore. Nelle prossime pagine torneranno alcuni ragionamenti che li ho proposto.

³ S. PATRON (edited by), *Optional-Narrator Theory. Principles, Perspectives, Proposals*, Lincoln, Nebraska UP, 2021.

Insomma, come cambia il modo di interpretare i testi? Cosa si guadagna da un punto di vista ermeneutico? E varrebbe la pena lasciar perdere ciò che i manuali di narrativa insegnano? Ovvero, perché un docente non dovrebbe più redarguire lo studente che alla domanda «Chi racconta la storia dei *Promessi sposi*?» risponde «Manzoni!»?

2. OPTIONAL-NARRATOR THEORY VS. PAN-NARRATOR THEORY

Per vederci più chiaro, è il caso di partire da due definizioni, entrambe al centro del volume che ho appena ricordato. L'*optional-narrator theory* (letteralmente, *teoria del narratore opzionale*) prevede che «si possa parlare di un narratore finzionale solo in quei casi in cui l'autore crea o costruisce quest'ultimo attraverso un processo interpretato come intenzionale».⁴ Questa teoria si oppone alla cosiddetta *pan-narrator theory* (*teoria pan-narratoriale* o – potremmo dire – *teoria del narratore indispensabile*). L'idea di fondo, in questo caso, è che tutti i racconti di finzione hanno un narratore distinto dall'autore. Si tratta della posizione sostenuta da Rimmon-Kenan e più in generale dalla narratologia “classica”, benché né Rimmon-Kenan né altri abbiano mai utilizzato l'aggettivo *pan-narratoriale* per definire il proprio orientamento teorico.

In realtà, bisognerebbe puntualizzare che esiste, o quantomeno è esistita, una *no-narrator theory*, cioè una teoria in base alla quale «certe frasi dei testi di finzione non possono darsi nella lingua parlata e non si può sostenere che siano enunciate da un narratore».⁵ Ma di fatto, come spiega Patron nell'introduzione al volume da lei curato, questa teoria è “contenuta” nella teoria del narratore opzionale, nel senso che il *no* a inizio formula non si riferisce, come capita di leggere in sintesi troppo sbrigative, a tutti i testi di finzione, ma ad alcuni testi in particolare, che sono gli stessi a cui pensano gli studiosi opzionalisti. Più ancora precisamente, andrebbe sottolineato che il *no* non si riferisce a un certo tipo di testi ma a singole frasi, come suggerisce in modo piuttosto eloquente il titolo del libro più importante che legittima questo modo di vedere le cose.⁶

⁴ EAD., *Introduction*, in EAD. (edited by), *Optional-Narrator Theory...*, cit., p. 1.

⁵ A. BANFIELD, *No-narrator Theory*, in D. HERMAN – M. JAHN – M.-L. RYAN (edited by), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Abingdon-New York, Routledge, 2005, p. 396.

⁶ Sto parlando di EAD., *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Abingdon-New York, Routledge, 2015.

Ma veniamo alle ragioni del contendere. Come dicevo, gli studiosi opzionalisti sostengono che solo in alcuni casi è legittimo parlare di un narratore distinto dall'autore. I casi in questione coincidono con tutti quei testi in cui a raccontare è un personaggio parte della storia. Salvo letture aberranti, quando apro *Il fu Mattia Pascal* e ne leggo l'attacco: «Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal»,⁷ capisco subito che a raccontare è un personaggio chiamato Mattia Pascal e non Luigi Pirandello, l'autore che ha scritto il romanzo. L'opzione della *optional-narrator theory* è tutta qui: solo in casi del genere, cioè di fronte a quei testi che solitamente definiamo "in prima persona", sarebbe legittimo parlare di un narratore distinto dall'autore. Al limite, ci si potrebbe spingere a dire, come fa il più radicale fra gli studiosi pro-autoriali, cioè Richard Walsh, che non è necessario definire *narratore* un personaggio che racconta.⁸ Ma il succo del discorso non cambia: l'autore crea una figura chiaramente distinta da lui e gli affida il compito di raccontare la storia.

Fin qui, niente di strano: il racconto in prima persona mette tutti d'accordo. È di fronte ad altri testi che le interpretazioni divergono. Ecco l'incipit del *Capolavoro sconosciuto* di Honoré de Balzac:

Sul finire dell'anno 1612, in una fredda mattina di dicembre, un giovane dagli abiti piuttosto dimessi gironzolava davanti a una porta di rue des Grands-Augustins, a Parigi. Dopo aver camminato a lungo su e giù per la via con l'irresolutezza di un amante che non trova il coraggio di presentarsi nell'appartamento della sua, pur compiacente, prima conquista, si decise infine a varcare la soglia di quella porta e a domandare se il maestro François Porbus era in casa.⁹

In un caso del genere, la narratologia ci ha abituato a parlare di un narratore "in terza persona". A raccontare non sarebbe un personaggio parte della storia, ma qualcuno di esterno a essa. Genette parla di un narratore *extra-eterodiegetico*, estraneo alla diegesi (cioè, semplificando, alla storia) e il cui atto di raccontare non ha un fondamento interno alla storia stessa. E soprattutto precisa che questo tipo di narratore non coincide con l'autore reale: Balzac

⁷ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Mondadori, 1979, p. 47.

⁸ Cfr. R. WALSH, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio State UP, p. 72.

⁹ H. DE BALZAC, *Il capolavoro sconosciuto*, in ID., *La Commedia umana*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Milano, Mondadori, 2013, vol. III, p. 1063.

inventa la storia; il narratore ne riporta i contenuti, dà loro voce, ovvero li restituisce come se ne fosse venuto a conoscenza.¹⁰

La polemica, a ben vedere, potrebbe aprirsi già qui: come fa il narratore a essere venuto a conoscenza dei fatti che racconta se è estraneo alla storia? Ma almeno per ora mettiamo da parte questa domanda, anche perché le obiezioni mosse dagli studiosi opzionalisti riguardano aspetti più profondi. Dal loro punto di vista, il passaggio appena letto non contiene alcun elemento che legittimi l'idea di un narratore distinto dall'autore. Chi racconta non si presenta come un personaggio. Ovvero, la voce che leggendo ci sembra di percepire, posto che la si percepisca, non è riconducibile a un'istanza chiaramente individuabile. In assenza di questa condizione, non si può parlare di un narratore. A raccontarci dell'anonimo passante parigino e a offrirci il suo giudizio sull'insicurezza degli innamorati può essere solo colui che ha inventato la storia, vale a dire il suo autore, Balzac.

Se poi si considera l'attacco della *Signora Dalloway* di Virginia Woolf l'impressione di una voce che ci guida nel mondo della storia tende a svanire del tutto:

La signora Dalloway disse che i fiori li avrebbe comprati lei.

Perché Lucy aveva fin troppo da fare. Bisognava togliere le porte dai cardini, stavano arrivando gli uomini di Rumpelmayer. E poi, pensò Clarissa Dalloway, che mattina – fresca come se fosse scaturita per dei bambini su una spiaggia.

Che allegria! Che tuffo! Aveva sempre avuto quella sensazione quando, con un sommesso cigolio dei cardini, lo stesso che udiva ora, spalancava le portefinestre a Bourton e si tuffava nell'aria aperta.¹¹

Qui siamo da subito proiettati dentro la storia, messi a contatto con i pensieri di un personaggio e con le sue sensazioni. Fatta eccezione per il primo periodo e per un inciso («pensò Clarissa Dalloway») chi racconta non lascia tracce. La storia sembra farsi da sé, come se si irradiasse dal personaggio al centro della scena. Più che il racconto di una serie di azioni, come nel passo tratto da Balzac, nell'attacco della *Signora Dalloway* si può cogliere la rappresentazione di una soggettività, ovvero di un'attività percipiente; e questa rappresentazione – sostengono gli opzionalisti – non può che essere stata realizzata dall'autore.

¹⁰ Cfr. il capitolo sulla “voce” in G. GENETTE, *Discorso del racconto*, in ID., *Figure III*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 2006.

¹¹ V. WOOLF, *La signora Dalloway*, trad. it. di A. Nadotti, Torino, Einaudi, 2012, p. 3.

Eppure, anche in un caso del genere i narratologi pan-narratoriali suggeriscono che dovremmo chiamare in causa un narratore; un narratore che non si palesa, ma che è appostato dietro le quinte, a orchestrare silenziosamente il racconto. Del resto, Rimmon-Kenan spiega che «anche quando un testo narrativo presenta passaggi di puro dialogo, manoscritti nella bottiglia o lettere dimenticate e diari c'è sempre, oltre a chi parla o scrive, un'autorità narratoriale "più alta" responsabile della "citazione" dei dialoghi o della "trascrizione" del materiale scritto».¹²

Insomma, se gli studiosi pan-narratoriali ipotizzano che in ogni testo agisca un narratore, chi oggi contesta questa idea pensa che un narratore si dia solo in presenza di un personaggio che racconta e che non può essere confuso con l'autore. In tutti gli altri casi, a raccontare è l'autore stesso.

Detto questo, nell'introduzione a *Optional-Narrator Theory* Patron arriva a elencare dieci argomenti (alcuni dei quali presentano sottoargomenti) contro la posizione pan-narratoriale. Non credo sia il caso di passarli in rassegna a uno a uno, anche perché alcuni sono piuttosto ridondanti. Mi limito a dire che accanto ad argomenti «di tipo generale o sociale», in base ai quali, fra le altre cose, l'«ubiquità dei narratori finzionali» si fonderebbe su un'«asserzione dottrinale invece che teorica», cioè a un'idea la cui «verità» non viene mai messa in discussione, ce ne sono altri «di tipo scientifico e teorico». Nello specifico, da un punto di vista linguistico il paradigma comunicativo alla base di una visione come quella di Rimmon-Kenan, per cui dev'essere sempre individuato «qualcuno» che racconta a «qualcun altro», consentirebbe di descrivere solo alcuni tipi di testo (per esempio, non funziona se applicato alla *Signora Dalloway*, e più in generale a tutti quei testi che mettono al centro l'esperienza di un personaggio); in ottica transmediale, il narratore può apparire un concetto sfuggente, nel senso che in un film, in un videogioco o in un fumetto è molto difficile identificare un'istanza narrante; dal punto di vista della teoria della finzione, il narratore «ubiquo» sarebbe una costruzione «inconsistente» e gli argomenti a favore della teoria pan-narratoriale sarebbero «indifendibili, o quantomeno insufficienti», mentre a livello interpretativo il ricorso al narratore genererebbe interpretazioni «forzate, erranee, insensate, non rilevanti e a volte anche in contraddizione con i testi presi in esame». E poi ci sono argomenti «di tipo storico», il principale dei quali vuole che testi di periodi storici che precedono la mo-

¹² RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction...*, cit., p. 91.

dernità non possano essere adeguatamente descritti ricorrendo al concetto di narratore.¹³

Su tutto ciò, in realtà, ci si dovrebbe soffermare a lungo, anche per valutare nel suo complesso un discorso che ha il tenore insieme del consuntivo e della requisitoria. Perché se è ammirabile lo sforzo con cui Patron sistematizza i vari argomenti contro l'ubiquità del narratore e denuncia le crepe di una teoria che il narratore non ha mai messo in discussione, d'altra parte l'impressione è che i sostenitori di questa posizione vengano guardati con aperta ostilità. Del resto, non va dimenticato che il primo della lunghissima serie di testi dedicati da Patron all'argomento si apre chiarendo come il suo lavoro nasca da un risentimento, anzi da un'indignazione: quella suscitata dal giudizio – in effetti non molto equilibrato – espresso da Genette nel *Nuovo discorso del racconto* a proposito della teoria di Ann Banfield poco sopra ricordata.¹⁴

Appunto: bisognerebbe riflettere meglio su tutto questo. Ma dato che lo scopo di queste pagine è anzitutto quello di ragionare su cosa comporta l'adozione della prospettiva opzionalista, credo sia più utile soffermarsi sui suoi presunti punti di forza – cioè su quegli aspetti che, a detta dei suoi sostenitori, la rendono più efficace della teoria a cui si oppone.

3. DUE MODI DIVERSI DI PENSARE IL RACCONTO

Prima di proseguire, apro e rapidamente chiudo una parentesi.

Patron contrappone frontalmente la teoria pan-narratoriale a quella opzionalista, suggerendo che ci si possa schierare o dall'una o dall'altra parte della barricata. Allo stesso tempo, sostiene che l'«espansione degli studi sul racconto [...] ha decretato il dominio della teoria pan-narratoriale a livello internazionale».¹⁵

Non sono del tutto convinto che le cose stiano così. Se è vero che oggi sono ancora in molti ad adottare una visione pan-narratoriale, è vero anche

¹³ La presentazione degli argomenti che ho sintetizzato si trova a pp. 4-23 di PATRON, *Introduction*, cit.

¹⁴ EAD., *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009. Il passaggio incriminato del *Nuovo discorso del racconto* (Torino, Einaudi, 1987) si trova alle pp. 85-87, dove fra le altre cose si legge che «il racconto senza narratore, l'enunciato senza enunciazione mi sembrano pure chimere, e, come tali, "infalsificabili"».

¹⁵ EAD., *The Narrator. A Historical and Epistemological Approach to Narrative Theory*, in EAD. (edited by), *Optional-Narrator Theory...*, cit., p. 114.

che chi intende affrontare con serietà le questioni relative all'enunciazione narrativa e ai vari modi di raccontare una storia non può evitare di confrontarsi con quanto i teorici opzionalisti stanno affermando. Che esista un altro modo di vedere le cose rispetto a quello che è stato, e forse è ancora, il modello dominante, è una consapevolezza che non credo sia appannaggio di uno sparuto numero di studiosi. Del resto, sono sempre di più coloro che mettono in discussione i presupposti della teoria pan-narratoriale per condividere gli assunti alla base della teoria opzionalista.¹⁶

D'altra parte, non sono nemmeno convinto che la contrapposizione fra le posizioni appena illustrate sia così netta come Patron suggerisce. Esistono posizioni intermedie. Per esempio, Monika Fludernik sostiene che si possa parlare di *racconti senza narratore* nel caso in cui manchino «segnali linguistici che possono portare [il lettore] a immaginarsi che qualcuno stia parlando». ¹⁷ I racconti in cui la storia è filtrata a partire dal punto di vista dei personaggi, come *La signora Dalloway*, per Fludernik sarebbero da considerarsi *narratorless*, mentre in testi in terza persona alla Balzac un narratore, sebbene non "personificato", sarebbe presente, cioè immaginabile. E ci sono anche altri narratologi per i quali il narratore non è un fattore indispensabile per determinare la narratività di un testo, ma che pure non ritengono che tutti i testi in terza persona ne siano privi.

Il panorama, insomma, è più frastagliato di quanto il bilancio di Patron suggerisce. Ma fingiamo, per arrivare al cuore della questione, che le cose siano più semplici, e che a contrapporsi siano due fazioni.

Quali sono, dunque, i punti di forza della teoria del narratore opzionale?

Anzitutto, come in parte ho già detto, il fatto di mettere in discussione quell'«atto di fede» – così lo definisce Jonathan Culler –¹⁸ in base al quale ogni testo deve avere un narratore. Invece che postularne per contratto l'esistenza, si tratta di verificare se ci sono tracce testuali che indichino la presenza di una figura che racconta e che è chiaramente distinta dall'autore. La fedeltà a una petizione di principio lascia il posto a un approccio che fa piazza pulita di ogni astrazione, a partire da quella di una voce narrante anonima e disincarnata.

¹⁶ A riprova, cfr. gli interventi raccolti in D. BIRKE – T. KÖPPE (edited by), *Author and Narrator. Problems in the Constitution and Interpretation of Fictional Narrative*, Berlin-München-Boston, de Gruyter, 2015.

¹⁷ M. FLUDERNIK, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, London-New York, Routledge, 2005, e-book, cap. 9.2.2.

¹⁸ J. CULLER, *Some Problems Concerning Narrators of Novels and Speakers of Poems*, in PATRON (edited by), *Optional-Narrator Theory...*, cit., p. 37.

In secondo luogo, la teoria del narratore opzionale consente di assecondare ciò che intuitivamente tutti i lettori possono cogliere. Come ha scritto Patron, l'ipotesi che in un testo in terza persona sia l'autore a raccontare è conforme «all'esperienza cognitiva e immaginativa dei lettori»; in un caso del genere, «immaginiamo i personaggi e gli eventi del racconto direttamente», «non immaginiamo che qualcun altro [di diverso dall'autore] sia responsabile [del racconto]». ¹⁹ Ovvero, «la teoria pan-narratoriale è controintuitiva», in quanto costringerebbe a immaginare che ci sia qualcuno di diverso dall'autore a raccontare anche laddove non ci sono indicazioni incontrovertibili in questo senso. ²⁰

Va poi da sé che mettere da parte il narratore offre un vantaggio "economico". Culler scrive che una teoria che ruota intorno al narratore e non all'autore «che ci offre una storia scritta» «è perversa, una violazione del principio alla base del rasoio di Occam». ²¹ E sulla stessa falsariga Brian Boyd afferma che «[t]utto ciò di cui abbiamo bisogno per comprendere le dinamiche centrali all'arte del racconto sono i concetti di *autore, storia e pubblico*». ²² Del resto, le storie sarebbero dei «giochi ad alta intensità innescati dall'immaginazione di chi li ha creati [...] per stimolare la nostra immaginazione e le nostre emozioni». ²³ Insomma, il narratore sarebbe un inutile di più, una superfetazione teorica che non consente di accedere a una comprensione più profonda dei testi.

Tanto più che si tratta di un'istanza in sé problematica e contraddittoria. Passando in rassegna le definizioni di narratore che nel tempo sono state formulate, ci si può rendere conto di come non siano pacificamente sovrapponibili. Figura narrante, voce del testo, funzione linguistica, principio narrativo ecc.: il narratore rischia davvero di risultare un concetto «fuzzy», ²⁴ che non mette d'accordo nessuno. E se si rileggono certe pagine "fondative" di Genette la confusione rischia solo di aumentare. Quando per esemplificare il tipo del narratore extra-eterodiegetico indica «Omero, narratore di

¹⁹ PATRON, *The Death of the Narrator and the Interpretation of the Novel. The Example of Pedro Páramo by Juan Rulfo*, in «Journal of Literary Theory», 4 (2), 2010, p. 265.

²⁰ EAD., *Introduction*, cit., p. 4.

²¹ CULLER, *Some Problems...*, cit., p. 44.

²² B. BOYD, *Implied Authors and Imposed Narrators – or Actual Authors?*, in PATRON (edited by), *Optional-Narrator Theory...*, cit., p. 53.

²³ *Ivi*, p. 68.

²⁴ J. BRENKMAN, *Voice and Time*, in PATRON (edited by), *Optional-Narrator Theory...*, cit., p. 89.

primo grado che racconta una storia da cui è assente»,²⁵ Genette sembra sovrapporre i concetti di autore e narratore, suggerendo indirettamente che quest'ultimo non è una figura separata dall'autore, ma una sua particolare configurazione: l'autore nell'atto di raccontare.

E poi c'è il fatto che l'idea del narratore come di qualcuno che riporta, ovvero rievoca i contenuti narrativi è incompatibile con alcuni aspetti caratteristici dei racconti di finzione, primo fra tutti la restituzione dell'interiorità dei personaggi. Non per caso, il narratore onnisciente è visto dai narratologi opzionalisti come una contraddizione in termini, se non come un vero e proprio «mostro».²⁶ Se si pensa al racconto in termini comunicativi, e se si ipotizza che chi riporta i contenuti narrativi agisca in modo conforme alle norme in vigore nel mondo reale, allora dovremmo immaginare, come scrive Walsh, che il narratore che riferisce i pensieri dei personaggi sia dotato del potere di osservare ciò che avviene nella mente altrui. Molto più semplice – spiega Walsh – constatare che i contenuti mentali sono inventati dall'autore, ovvero che l'onniscienza «non è una facoltà posseduta da un certo tipo di narratore, ma, a tutti gli effetti, una qualità dell'immaginazione autoriale».²⁷

Non solo. La teoria del narratore opzionale permette di cogliere il fatto che esistono differenze sostanziali fra vari tipi di racconto. Un conto è creare un personaggio che racconta la propria o l'altrui storia e che nel farlo si attiene, o dovrebbe attenersi, a un modello (auto)biografico; un conto è prescindere da una figura intermedia fra chi scrive e chi legge per generare l'illusione di un mondo altro, popolato da personaggi che sembrano prendere vita sotto i nostri occhi. Detto in altre parole, la differenza fra racconti in prima e terza persona sarebbe molto più profonda di quanto la teoria pan-narratoriale suggerisce.

Ma soprattutto, la messa in discussione del narratore si lega a una visione del racconto molto diversa rispetto a quella promossa dai narratologi pan-narratoriali. Per questi ultimi i contenuti di un testo narrativo configurano un mondo altro, separato alla radice da quello reale. Il mondo "primo" in cui si scrive e si legge è escluso dal campo d'indagine; a contare è solo il mondo della storia. E ciò che avviene all'interno di questo mondo è preso in esame "come se fosse vero". Le storie raccontate nel *Fu Mattia Pascal*, nel *Capolavoro sconosciuto* e nella *Signora Dalloway* sono considerate alla stregua

²⁵ GENETTE, *Discorso del racconto*, cit., p. 296.

²⁶ PATRON, *Introduction*, cit., p. 4.

²⁷ WALSH, *The Rhetoric of Fictionality...*, cit, p. 73.

di storie che potrebbero essere davvero accadute e studiate tenendo presenti le convenzioni anzitutto comunicative che regolano la vita di tutti i giorni.

Il narratore è organico a questo modo di vedere le cose. Se si mettono fra parentesi le circostanze concrete dell'enunciazione, cioè l'atto "inventivo" che ha generato il racconto, e se il racconto stesso è inteso come un atto comunicativo, emerge l'esigenza di attribuire a qualcuno la responsabilità di questo atto. Se poi si finge, strumentalmente, che la storia raccontata sia davvero accaduta, allora questo qualcuno avrà la "mera" funzione di riattivarne i contenuti. In un certo senso, il narratore è una soglia simbolica, che regge la finzione di una storia accaduta per davvero e «consente alla narratologia di studiare il racconto di finzione "come racconto" e non "come finzione", cioè tenendo conto degli stessi vincoli narratologici e pragmatici cui sono sottoposti i racconti fattuali».²⁸

Viceversa, l'ipotesi che sia l'autore a raccontare porta a mettere in dubbio ogni rigida separazione fra mondo della storia e mondo reale, e allo stesso tempo consente di cogliere la finzionalità di ciò che stiamo leggendo, la sua natura inventata. «Rifiutare il narratore in quanto agente narrativo intrinseco al racconto di finzione – chiarisce Walsh – significa rifiutare l'idea che ci sia un confine chiuso fra i prodotti della rappresentazione e il discorso che l'autore realizza nel mondo reale».²⁹ E si tenga conto che per Walsh il discorso riguarda sia i testi in prima che in terza persona. In entrambi i casi è l'autore a innescare il racconto, o narrando direttamente i contenuti di una storia, o rappresentando un personaggio nell'atto di raccontare.

È probabile che non tutti coloro che oggi contestano il narratore razionalizzino le cose in questi termini. La posizione di Walsh non è del tutto sovrapponibile a quella di Patron e di altri studiosi coinvolti nel volume da lei curato. Ma le conclusioni a cui arrivano sono di fatto analoghe. Mi riferisco all'idea che mettere in risalto il ruolo dell'autore in quanto creatore delle storie che leggiamo porti a vivere un'esperienza estetica più ricca e appagante, e insieme consenta di sbarazzarsi di ogni sorta di illusionismo mimetico. Ragionare in termini autoriali invece che narratoriali ci porterebbe a valutare con più consapevolezza le scelte artistiche tramite cui le storie sono state elaborate.

Culler, per esempio, sostiene che mettere al centro il narratore e non l'autore ci distrae da aspetti decisivi circa il modo in cui un testo è costruito

²⁸ PATRON, *On the Epistemology of Narrative Theory. Narratology and Other Theories of Fictional Narrative*, in R.S. KAWASHIMA et al. (edited by), *Phantom Sentences. Essays in Linguistics and Literature Presented to Ann Banfield*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 48.

²⁹ WALSH, *The Rhetoric of Fictionality...*, cit., p. 84.

da un punto di vista anzitutto stilistico: «[l'attribuzione del discorso a un narratore] devia l'attenzione dall'opera letteraria come qualcosa di costruito, come il prodotto di decisioni artistiche, e invita a rivolgere l'attenzione su una presunta persona».³⁰ Per Boyd, come ho già detto, il narratore «oscura gran parte del vero piacere dei racconti di finzione, cioè il rapporto fra gli autori in quanto creatori, le storie che inventano, e i pubblici che le ricevono».³¹ E Vincenz Pieper conclude che pensare al narratore ci allontana dal vero scopo degli studi letterari, cioè «capire cosa l'autore ha voluto fare scrivendo un dato testo».³²

Con ogni evidenza, nelle attuali teorie opzionaliste in gioco non c'è solo la messa in discussione di un'istanza e la sua sostituzione con un'altra molto più concreta. L'autore non si limita a prendere il posto del narratore o a ridurre lo spazio di manovra. La sua promozione a istanza centrale all'analisi del testo porta a vedere il racconto con occhi diversi. Le storie che leggiamo non configurerebbero un mondo a sé, dotato di una sua autonomia e studiabile *iuxta propria principia*. Sarebbero invece il mero prodotto di un atto creativo, cioè dell'insieme di strategie retoriche a cui l'autore è ricorso per ottenere ben precisi effetti sul lettore.

4. TUTTI PER L'AUTORE

All'inizio di questo articolo ponevo, fra le altre, una domanda, che ora potrei riformulare così: varrebbe la pena, per studiare i testi narrativi, abbracciare la posizione dei teorici opzionalisti?

Se ho posto questa domanda è anche perché sono consapevole del fatto che spiegare "chi è" il narratore non è semplice, specie se si adotta un approccio induttivo, che mette al centro non delle categorie critiche imposte dall'alto ma il modo in cui chi legge si avvicina al testo, ovvero le domande che di fronte a quest'ultimo viene spontaneo porsi. L'idea stessa di narratore, come ho cercato di mostrare, presta il fianco a molte critiche, così come la teoria che da esso discende. Al contrario, la teoria opzionalista, richiedendo un margine minore di astrazione, cioè non pretendendo che vengano chiamati in causa concetti che non hanno un riscontro positivo all'interno dei

³⁰ CULLER, *Some Problems...*, cit., pp. 39.

³¹ BOYD, *Implied Authors...*, cit., p. 55.

³² V. PIEPER, *Real Authors, Real Narrators, and the Rhetoric of Fiction*, in PATRON (edited by), *Optional-Narrator Theory...*, cit., p. 75.

testi, si presenta come più solida, più concreta, e per questo si presta a essere più facilmente divulgata e compresa. Posto che una teoria più semplice non è necessariamente una teoria migliore, cioè più efficace.

Ma c'è un'altra ragione dietro alla mia domanda. Nel libro curato da Patron si incontrano diversi passaggi che insistono sulla dannosità didattica – se si può dire così – del concetto di narratore. Parlare di narratore invece che di autore «crea solo confusione e, quel che è peggio, ostacola lo sviluppo delle capacità critiche degli studenti»;³³ il paradigma teorico pan-narratoriale è «una fonte di piacere discutibile per gli studenti [...], i quali imparano a distinguere, in modo sibillino, l'“autore” dal “narratore”, senza che nessuno ne capisca veramente il senso»;³⁴ addirittura, la teoria pan-narratoriale avrebbe qualcosa di coercitivo: «per loro natura gli studenti sono restii ad accettare una dottrina non necessaria, che va contro la loro esperienza e che è in sé contraddittoria, finché capiscono che è più opportuno sottomettersi all'autorità degli “esperti” per non essere considerati ingenui da chi valuta i loro lavori»;³⁵ mentre Culler scrive che la ragione principale dietro al successo della teoria pan-narratoriale consiste nel fatto che consente di «distinguere gli studenti e i critici dai lettori comuni, i quali pensano che i racconti in terza persona sono narrati dall'autore»; sostenere che ogni testo debba avere necessariamente un narratore sarebbe la prova del fatto «che si sa come la letteratura funziona, e noi non siamo certo disposti a rinunciare a questo sapere speciale».³⁶

Mi stupisce – lo confesso – che affermazioni del genere provengano da uno studioso come Culler. Ma confesso soprattutto un'antipatia invincibile verso questo genere di ragionamenti, che tradiscono l'idea che lo specialismo sia un male e insieme propugnano una specie di populismo estetico, promuovendo a modello un lettore incapace di ragionare sui testi con un minimo di sofisticatezza.

Allo stesso tempo, però, non posso non riconoscere che dietro a queste prese di posizione premono dei ragionamenti capaci di mettere in crisi le certezze di chi continua ad affidarsi alla lezione dei padri e delle madri della narratologia. È inutile negarlo: il ricorso acritico al narratore ha portato a eludere domande importanti, e forse ha anche impedito di riflettere in modo adeguato sul fatto che il racconto non si colloca in un vuoto, ma è inserito

³³ PATRON, *Introduction*, cit., p. 4.

³⁴ M. Hersant, citato in *ivi*, p. 6.

³⁵ Boyd, citato in *ibid.*

³⁶ CULLER, *Some Problems...*, cit., p. 48.

in un contesto discorsivo che non può essere del tutto trascurato. Ciò che molte ricerche nate in seno alla narratologia postclassica – abbiano esse a che fare con il postcolonialismo, con gli studi di genere, con le riflessioni sull’etica del racconto – tendono a sottolineare proprio questo: che per spiegare le dinamiche alla base di un testo non si può prescindere dal confronto con la figura dell’autore e con le circostanze in cui ha lavorato.

A ciò si aggiunge il fatto che gli appelli pro-autoriali si inseriscono in un momento storico e in un contesto culturale in cui la figura dell’autore è enormemente valorizzata. Non si contano gli esempi di autofiction, di non-fiction, di saggistica più o meno creativa che mettono al centro l’autore. Per non dire del fatto che chi scrive fa sempre più spesso sentire la sua voce anche fuori dal testo, soprattutto in internet e in particolare sui *social network*.

D’altra parte, come ha sottolineato Liesbeth Korthals Altes, sono proprio i lettori ad avere «fame della parola dell’autore che si fa concreta, per i discorsi in cui si percepisce la presenza dell’autore e il suo vissuto»;³⁷ quegli stessi lettori che “dal basso”, tramite la Rete, si fanno autori a loro volta, creando e mettendo in circolazione i contenuti più vari.

Da ormai diversi anni, autore e autorialità sono diventate due parole chiave per descrivere l’orizzonte estetico, e forse non solo quello, che caratterizza il presente più stretto. Gli autori sono dappertutto, i lettori sembrano non poterne fare a meno, e la critica si accoda, enfatizzando ulteriormente un fenomeno in sé fin troppo lampante.

Sia chiaro: non sto dicendo che è per queste ragioni che gli studiosi ricordati fin qui stanno rimettendo al centro l’autore, anche se non escludo che quanto avviene al di fuori dei convegni di narratologia o delle aule di qualche corso di *narrative theory* possa incidere sulle idee che in quelle sedi vengono elaborate o praticate. Sto dicendo piuttosto che il momento è particolarmente favorevole a una teoria che valorizzi l’autore e che metta al centro il racconto come “prodotto” di un “fare” molto concreto.

D’altro canto, il rifiuto dell’autore da parte della narratologia strutturalista era anch’esso figlio del suo tempo, di un clima culturale molto diverso da quello attuale. Il pluricitato, più o meno a sproposito, *La morte dell’autore* di Roland Barthes, che a ogni buon conto non è un saggio di narratologia, si inseriva in un contesto che metteva in discussione non solo gli autori in quanto figure storiche, ma anche l’idea stessa di autorità. Che il rovesciamento dell’autore, come ha scritto Antoine Compagnon, stesse «sullo stes-

³⁷ L. KORTHALS ALTES, *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2014, p. 157.

so piano della ribellione antiautoritaria della primavera»³⁸ è qualcosa che non dovrebbe essere necessario ricordare. O forse sì, dato che oggi nessuno sembra più tenere conto del contesto in cui quelle idee sono nate e delle ragioni che le avevano legittimate. Più di cinquant'anni dopo, la presa di posizione di Barthes rischia di passare per una *boutade*, se non addirittura per una provocazione fine a se stessa. Sia dall'interno che dall'esterno degli studi narratologici sono sempre di più i segnali che sembrano puntare nella direzione opposta, indicando che gli autori sono vivi e vegeti, "diffusi" un po' ovunque, e che non c'è niente di male nel valorizzarli e nel farne l'oggetto di riflessioni teoriche.

5. CONTRO IL NARRATORE, CONTRO LA NARRATOLOGIA

Il fatto che questa necessità si stia oggi imponendo non significa però che la si debba accettare passivamente, come un dato di fatto. Anche perché se è probabile che ci siano dei vantaggi nel rimettere al centro l'autore non è meno probabile che nel farlo si corrano dei rischi. E il più evidente, a mio modo di vedere, è quello di fare un passo indietro invece che in avanti da un punto di vista teorico. Dal libro curato da Patron emerge chiaramente l'antipatia per le teorie strutturaliste del racconto, e viceversa una simpatia per modi più "primitivi" di studiare i testi narrativi. Di fatto, Patron stessa sembra a suo agio con il modo di classificare le varie manifestazioni dell'istanza narrante proposto da Anna Laetitia Barbauld, probabilmente la prima studiosa, secondo la stessa Patron, a utilizzare la categoria di narratore. Per Barbauld – siamo nel 1804 – si darebbero due modi di raccontare oltre a quello epistolare: quello in cui «il protagonista delle avventure racconta la sua storia» (è questo il solo caso in cui sarebbe legittimo parlare di narratore) e quello in cui «l'autore racconta lui stesso l'intera avventura».³⁹ Che poi, fatti i dovuti distinguo, è grosso modo quanto Platone scriveva nel libro terzo della *Repubblica*.

Certo, va detto che Patron non si limita a ricalcare questo modo di vedere le cose. I suoi ragionamenti sono anche il frutto della ripresa del pensiero di studiosi come Käte Hamburger e Ann Banfield, che nel complesso proponevano un modo di guardare ai fatti linguistici e narrativi niente affatto

³⁸ A. COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, trad. it. di M. Guerra, Torino, Einaudi, 2000, p. 49. Il saggio di BARTHES è *La morte dell'autore*, in ID., *Il brusio della lingua*, trad. it. di B. Bellotto, Einaudi, Torino, 1988, pp. 51-56.

³⁹ Citata in PATRON, *The Narrator...*, cit., p. 109.

più arretrato rispetto a quello dei narratologi strutturalisti. E tuttavia, l'impressione è che il ragionamento complessivo di Patron, come quello di altri studiosi opzionalisti, tenda a semplificare e insieme a irrigidire il pensiero dei nomi appena ricordati. In fondo, l'obiettivo di Hamburger e Banfield era anzitutto quello di mostrare che in un particolare tipo di racconto (ne ho parlato nel secondo paragrafo), e più specificamente in certe frasi dei testi narrativi, si perdono le tracce dell'enunciazione e si produce l'illusione di una realtà altra. L'enfasi non era posta tanto sull'autore, ma sul meccanismo anzitutto linguistico che innescava questa illusione e sul vuoto enunciativo che di conseguenza si creava.

D'altra parte, come ho già detto, l'obiettivo della teoria opzionalista sembra essere soprattutto quello di sbarazzarsi di un presunto eccesso teorico. Se il narratore in prima persona è «un concetto empirico: il risultato di osservazioni e di dati storici e critici», quello in terza persona è «una pura creazione teorica, o una creazione della teoria».⁴⁰ Come se ricorrere a un concetto astratto per discutere dei testi narrativi fosse in sé qualcosa di negativo, che ci allontana dalla concretezza dei testi e ci impedisce di ragionare in modo lucido di fronte a essi. E come se l'evidenza di “qualcuno che racconta” fosse in sé un fatto incontestabile. Come ha suggerito J. Alexander Bareis, il caso – arcinoto – di *Madame Bovary*, che inizia con un narratore in prima persona il quale poi si eclissa del tutto, dovrebbe suggerire qualche cautela in più rispetto all'idea che un narratore possa essere individuato con certezza all'interno di un testo.⁴¹ E si sa che quello di Flaubert non è un caso isolato. In molti testi in terza persona la fisionomia di chi racconta non è affatto semplice da definire: quanti narratori ottocenteschi apparentemente onniscienti sono in realtà implicati nei fatti narrati? L'idea, suggerita da Patron ma anche da Walsh, che in casi del genere si crei una specie di “effetto narratore”, che non smentisce la dominante autoriale del testo nel suo complesso, sembra un modo per eludere il problema, anzi di non percepirlo nemmeno in quanto tale.⁴²

Su un altro piano, andrebbe riflettuto su quanto Richard Aczel ricordava in un saggio di venticinque anni fa, cioè che i concetti di «narratore» e «voce narrante» non sono pacificamente sovrapponibili, e che è limitante pensare al narratore solo come a “qualcuno” che dà voce alla storia, senza

⁴⁰ ID., *Introduction*, cit., p. 22.

⁴¹ J.A. BAREIS, *The Implied Fictional Narrator*, in «Journal of Literary Theory», 14 (1), 2020, in particolare il paragrafo 1.4.

⁴² PATRON, *The Death of the Narrator...*, cit., p. 265; WALSH, *The Rhetoric of Fictionality...*, cit., p. 81.

tenere conto di altre azioni decisive. «Anche i narratori più nascosti – scrive Aczel – commentano *implicitamente* e interpretano le storie che raccontano attraverso il modo in cui selezionano e ordinano gli eventi».⁴³

Ancora una volta, ci sarebbe molto di cui discutere, ovvero esempi e controesempi da commentare, definizioni e approcci da mettere a confronto. Ma tutto questo non sembra essere nei piani dei teorici opzionalisti. Del resto, definendo come un «atto di fede» l'idea che ogni racconto abbia un narratore, Culler sembra misconoscere quella che, a conti fatti, è una scelta di metodo: la scelta – l'ho già detto – di non prendere in considerazione gli atti che danno vita al racconto per concentrarsi sul prodotto della rappresentazione autoriale, cioè sul racconto stesso. In questo senso, si può dire che il rifiuto del narratore, almeno del narratore in terza persona, è in realtà il rifiuto della narratologia in quanto metodo d'indagine. Un rifiuto che ha come conseguenza l'avvicinamento a qualcosa di simile alla pragmatica: di simile, dico, perché basato su ragionamenti spesso puramente intuitivi, che riposano sul senso comune. O forse, più semplicemente, si tratta di tornare allo studio della letteratura come *craftmanship*, come insieme di artifici che l'autore ha utilizzato per dare forma ai suoi testi.

Da questo punto di vista, il vero rischio che corrono gli studiosi radunati da Patron e quelli che si stanno muovendo sulla loro scia è di sbilanciare lo studio del racconto tutto dalla parte dell'autore, delle sue intenzioni, degli scopi che si è prefisso di raggiungere. Il modo "giusto" di porsi di fronte a un testo – sembrano suggerire – è quello di chiedersi come l'autore ha lavorato. Il che, allargando il discorso, è senz'altro legittimo: chi negherebbe l'importanza di ragionare sulla poetica di un autore, sulle sue scelte formali e stilistiche, sulla sua postura? Ma ciò *non è* quanto la narratologia si è sempre proposta di fare. Dietro al rifiuto dell'autore non c'era solo la diffidenza verso l'idea stessa di autorità. C'era anche la convinzione che a contare fossero soprattutto i testi, le loro dinamiche interne, i significati che le forme possono dischiudere al lettore, il quale non ha bisogno di ricondursi alla figura di "chi ha scritto" per capire come un testo funziona. È probabile che col tempo questa idea sia scomparsa dietro alle categorie, agli schemi, alle distinzioni terminologiche, alle sintesi e alle semplificazioni manualistiche. Ma stupisce che nel libro curato da Patron non ce ne sia la benché minima traccia, che non si provi ad articolare una riflessione sulle ragioni teoriche, storiche e anche, direi, politiche dietro l'esclusione dell'autore dall'analisi del testo.

⁴³ R. ACZEL, *Hearing Voices in Narrative Texts*, in «New Literary History», 29 (3), 1998, p. 491.

6. COME TORNARE IN CLASSE?

E dunque, cosa fare? Accettare questi rischi e sposare la causa opzionalista, rimettendo al centro l'autore, o continuare a seguire quello che per molto tempo è stato il *mainstream* narratologico, lasciando l'autore da parte e tenendo saldamente al centro il narratore?

Forse, il modo migliore di affrontare la questione sarebbe quello di esporre i ragionamenti portati avanti fin qui. Spiegare, insomma, che a lungo si è fatto ricorso al concetto di narratore e si sono studiati i testi mettendo fra parentesi ciò che li circondava, mentre oggi in molti sono tornati a valorizzare l'autore e a ragionare come si faceva prima dell'avvento della narratologia, anche se certo, per lo meno nei casi migliori, con qualche consapevolezza in più. Si tratterebbe, insomma, di storicizzare e insieme di problematizzare i concetti in questione, magari mettendo in guardia contro i rischi che si corrono applicandoli acriticamente.

Certo. Ma questo genere di riflessione sarebbe l'obiettivo non tanto di una lezione o di una serie di lezioni sull'analisi del testo narrativo, quanto piuttosto di un corso di storia delle teorie del racconto. Corso peraltro bellissimo, anche se sospetto che in Italia oggi nessuno ne senta il bisogno o se ne assumerebbe l'onere.

Più nel concreto, come tornare in classe? Come rispondere, o suggerire che si dovrebbe rispondere, alla domanda "chi racconta" in un romanzo o in un racconto?

Temo che la risposta non possa prescindere da una presa di posizione metodologica. Se si sceglie di studiare il racconto come una costruzione artificiosa, come il prodotto di un atto di finzione, allora è legittimo, forse persino indispensabile, ripartire dall'autore. Se invece si pensa al racconto come a un mondo della storia studiabile nelle sue sole dinamiche interne, allora l'autore può essere messo da parte in favore del narratore. E se è vero che il primo tipo di indagine è oggi sempre più praticato, probabilmente anche perché si accorda con una serie di circostanze che caratterizzano l'attuale contesto letterario, ma anche, direi, mediale e culturale, ciò non significa che il secondo tipo di indagine sia meno legittimo.

Se però dovessi sbilanciarmi e dire come *io* tornerei in classe, insisterei forse sul fatto che il narratore – anche quel narratore che non dice "io" e non coincide con un personaggio – resta un concetto utile per ragionare sui testi, per interrogarsi su come funzionano. Intanto, perché non ritengo che le molte letture critiche incentrate sul narratore abbiano necessariamente prodotto interpretazioni tendenziose, fuorvianti o forzate. Le indicazioni di lavoro fornite da Genette, Chatman, Stanzel, e da altri narratologi che al narratore hanno sempre fatto riferimento possono ancora portare a interpretazioni testuali convincenti. E poi credo che i rischi che ho indicato nel

paragrafo precedente, in particolare l'idea che la forma di un testo e le sue dinamiche interne vadano spiegate anzitutto in termini di scelte autoriali, siano maggiori dei suoi vantaggi. In altre parole, il narratore, pur nelle sue costitutive contraddittorietà, consente di tenere a bada le derive intenzionaliste, poetiche, biografiche a cui un approccio incentrato sull'autore può portare.

Naturalmente, rivendicando l'utilità del narratore non intendo suggerire che il concetto in sé è immune da critiche. Considerarlo, come per lo più è stato fatto, come un a priori, come un'istanza o una figura presente nel testo che chiede soltanto di essere individuata, non è forse il modo migliore di procedere. Così come mi sembra limitante pensare al narratore solo nei termini di una risorsa che chi scrive ha deciso di utilizzare o non utilizzare. Forse, è più utile pensarlo come uno strumento nelle mani del lettore, come una risorsa teorica che può essere utilizzata per studiare i testi narrativi, per ragionare su come funzionano e dare un nome all'impressione che ci sia qualcuno – non necessariamente un personaggio – a trasmetterci i contenuti di una storia. Nei termini di Monika Fludernik, si potrebbe dire che il narratore è il risultato di una mossa interpretativa, di una strategia che mettiamo in atto per dare un senso a quanto leggiamo.⁴⁴

Ciò ovviamente non significa che questa strategia si riveli sempre efficace. Esistono testi, o porzioni di testi, in cui la figura di qualcuno che racconta – l'impressione di una voce narrante – fatica a materializzarsi. Il che non implica che questo "vuoto" debba essere riempito positivamente dall'autore. Un racconto *narratorless*, cioè un racconto in cui le tracce di qualcuno che racconta sono del tutto assenti – e va da sé che tale racconto esiste solo allo stato ideale, o può essere prodotto solo sperimentalmente – non si trasforma in modo automatico in un racconto in cui l'autore sale in cattedra.

D'altra parte, non credo che ipotizzare l'azione di un narratore anche per quei testi in cui a raccontare non è un personaggio implichi l'adesione incondizionata a un paradigma mimetico, all'idea che i contenuti di una storia siano descrivibili solo tenendo presente ciò che avviene nel mondo reale. Non credo, insomma, che pensare al narratore ci costringa a restare impassibili di fronte alle molte circostanze che contraddicono le leggi che regolano la vita di tutti i giorni. Idealmente, dovremmo allenarci a uno sguardo ancipite, capace di commisurare l'immersione critica nel mondo della storia con la consapevolezza che quel mondo, ovvero la sua illusione, si costruisce a partire dal ricorso a convenzioni che possono mettere in crisi ogni lettura mimetica. Come ricorda Fludernik, le strategie che ci portano a immaginare l'azione di un narratore

⁴⁴ Cfr. M. FLUDERNIK, *Commentary. Narrative Voices – Ephemera or Bodied Beings*, in «New Literary History», 32 (3), 2001, pp. 707-710.

«non esauriscono il testo narrativo, che può sempre essere letto in chiave antirappresentazionale, come se si trattasse di un insieme di parole sulla pagina, di una riflessione tematica o filosofica, di una metafora o di un'allegoria».⁴⁵

Né credo che la narratologia debba escludere del tutto l'autore dal suo campo di indagine. Tanto più se ci si pone dal punto di vista di chi legge. Ogni lettore, ogni lettrice, può legittimamente farsi delle domande sull'autore del testo che sta leggendo, costruirsi un'immagine, chiedersi quale sia il messaggio che ha voluto trasmettere e così via. Ma ciò non implica la cancellazione di ogni istanza intermedia. Tutt'al più, si tratta di capire come l'autore interagisce con le istanze che nel testo *ci sembra* prendano la parola, o che *strumentalmente fingiamo* prendano la parola.

Nel dire questo, intravedo già le possibili obiezioni di Patron e di tutti quegli studiosi che si stanno battendo in favore dell'autore: le mie riserve contro la teoria del narratore opzionale non sono stringenti. Sono in parte ideologiche ed estrinseche all'analisi del racconto, laddove le critiche mosse dal partito opzionalista sono molto concrete e circostanziate. Peggio ancora, il discorso appena proposto potrebbe essere visto come un perfetto esempio di cerchiobottismo argomentativo. Salvaguardare il narratore accettandone i limiti può apparire una scelta di comodo, un modo per non prendere nettamente posizione. O forse si tratta di un'altra forma, più prudente, di opzionalismo.

Probabilmente è così. E forse in gioco c'è anche un po' di nostalgia e di ingenuità. Nostalgia per un tempo in cui affidarsi all'autore creava qualche disagio; ingenuità per l'idea che chi scrive possa restare fuori dal testo, e che ciò che l'autore ha voluto dire e fare sia in ultima analisi poco importante. A ben vedere, oggi non c'è niente di peggio che passare per un vetero-strutturalista, per di più sordo, o che finge di non sentire, le molte voci che premono ai margini dei testi, da un contesto che sempre più pretende di non essere ignorato.

Più di tutto, però, c'è l'idea che liberarsi da una costruzione teorica, o ridimensionarla drasticamente, per trovarsi faccia a faccia con l'autore possa non essere così produttivo, e anzi possa limitare la nostra libertà interpretante. C'è anche l'idea che affidarsi al nostro puro istinto di lettori, riportare tutto al senso comune per cui le storie che leggiamo sono state scritte da qualcuno in carne e ossa e che quindi tanto basta, non ci aiuti ad avere una visione più lucida dei fatti estetici. Viviamo in un mondo di storie, si sa. Ma pensare che per destreggiarsi al suo interno non ci sia bisogno di strumenti minimamente raffinati, per quanto imperfetti, è forse, a sua volta, un'illusione fin troppo ottimistica.

⁴⁵ EAD., *Commentary...*, cit., p. 708.