

Seminario permanente di narratologia

Collana diretta da

Paolo Giovannetti (Università IULM)
Giovanni Maffei (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Comitato scientifico

Stefano Ballerio (Università degli Studi di Milano)
Marco Bellardi (Trinity College Dublin)
Marco Caracciolo (Ghent University)
Claudia Carmina (Università degli Studi di Palermo)
Riccardo Castellana (Università degli Studi di Siena)
Giuliano Cenati (Università Telematica Pegaso)
Silvia Contarini (Università degli Studi di Udine)
Chiara De Caprio (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Francesco de Cristofaro (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Giuseppe Episcopo (Università degli Studi di Roma Tre)
Concetta Maria Pagliuca (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Filippo Pennacchio (Università IULM)
Guido Scaravilli (Université de Liège)
Stefania Sini (Università degli Studi del Piemonte Orientale
Amedeo Avogadro)
Sara Sullam (Università degli Studi di Milano)
Massimiliano Tortora (Università degli Studi di Roma La Sapienza)
Bart Van den Bossche (Katholieke Universiteit Leuven)
Carlo Zanantoni (Ricercatore indipendente)

Racconti innaturali?

Incongruenze e paradossi
nelle narrazioni in prima persona

Atti del Seminario permanente di narratologia VIII
Firenze, 10-11 aprile 2025

A cura di Federico Fastelli e Nicola Turi

BIBLION
edizioni

Questo libro è pubblicato con il contributo del Dipartimento di Comunicazione, arti e media “Giampaolo Fabris” dell’Università IULM.

ISBN 978-88-3383-459-7

Prima edizione: giugno 2026

I diritti di riproduzione e di adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta senza il consenso dell’Editore.

© 2026 Biblion Edizioni srl Milano

www.biblionedizioni.it

info@biblionedizioni.it

Indice

Introduzione Federico Fastelli e Nicola Turi	7
Tre tipi di parallessi Riccardo Castellana	17
‘Io’ espansi nella narrativa degli anni Duemila Filippo Pennacchio	47
All’improvviso un narratore onnisciente. La prima persona vista da fuori: effetti e funzioni Nicola Turi	71
La narrazione omodiegetica in terza persona e le regole del gioco Federico Fastelli	89
Sul Discorso Indiretto Libero in prima persona Pier Marco Bertinetto	113
Il diario impossibile: forma dell’autenticità e trasgressione epistemica Valeria Cavalloro	137
Evocazione e simultaneità: «Le Grand Cahier» di Ágota Kristóf e «A Girl Is a Half-formed Thing» di Eimear McBride Gloria Scarfone	159

Il castello degli oggetti incrociati. Oggetti come narratori, narrazioni determinate da oggetti in Italo Calvino, Fatou Diome, Leanne Shapton. Con uno sguardo critico sulla 'Natural' Narratology cognitiva Henning Hufnagel	183
Narratore in seconda persona: incoerenze di sguardo dai videogiochi alla narrativa d'intrattenimento Luca Lundari	215
Indice dei nomi	235

'Io' espansi nella narrativa degli anni Duemila

Filippo Pennacchio

Premessa ed excusatio

Ho iniziato a riflettere sulle questioni al centro di questo saggio ormai più di dieci anni fa. Da allora, le mie idee non sono cambiate più di tanto, e anzi si può dire che il succo di ciò che dirò è tutto già contenuto in due articoli pubblicati fra 2014 e 2020.¹ Di diverso, al limite, c'è il modo in cui ora guardo all'oggetto di studio che mi sono scelto. Rispetto a quando ho iniziato a occuparmene tendo a vederlo come meno problematico, meno complesso di quanto credevo dal punto di vista teorico.

¹ Il primo, molto acerbo, a voler essere generoso, è in realtà un articolo in due parti: «*And now I have to enter Father Mike's head, I'm afraid*». *Parallessi, onniscienza omodiegetica e 'io' autoriali nella narrativa contemporanea*, "Enthymema", 10 (2014) e 11 (2015), pp. 94-124 e 440-473. Il secondo, che di quella specie di dittico riprende i ragionamenti di fondo e prova a raddrizzarli, è invece *Enhanced 'I's: Omniscience and Third-Person Features in Contemporary First-Person Narrative Fiction*, "Narrative", 28, 1 (2020), pp. 21-42.

L'utilità delle prossime pagine, ammesso che ce ne sia una, sta dunque nel consentirmi di rivedere almeno in parte il discorso che a suo tempo avevo impostato. Avrei dovuto approfondire diverse questioni, mettere in discussione più di un'idea, anche avere il coraggio di abbandonare piste critiche probabilmente sbagliate. Ma ahimè, sono tutte cose che non ho fatto.

In un articolo in cui si parla di prime persone, si può dire che nel tempo il mio io narrante abbia preso le distanze dal mio io narrato, ovvero che io stesso guardi ciò che ho scritto negli ultimi dieci anni con un minimo di distacco e severità. La giovinezza è tutta una malinconia, si sa, ma non è che invecchiare riservi chissà quali gioie.

Fuori dai bordi

Comincio in modo un po' pedante, con un elenco di titoli e nomi: *Middlesex* (2002) di Jeffrey Eugenides, *Amabili resti* (2002) di Alice Sebold, *La breve favolosa vita di Oscar Wao* (2007) di Junot Díaz, *Storia segreta del Costaguana* (2007) di Juan Gabriel Vásquez, *Limonov* (2011) di Emmanuel Carrère, *Inseparabili* (2012) di Alessandro Piperno, *La gemella H* (2014) di Giorgio Falco, *La natura è innocente* (2020) di Walter Siti, *Spatriati* (2021) di Mario Desiati, *Tre* (2021) di Valérie Perrin, *Il capo* (2023) di Francesco Pacifico, *Cuore nero* (2024) di Silvia Avallone.

Che cos'hanno in comune? Apparentemente ben poco, al di là del fatto che sono stati pubblicati negli ultimi venticinque anni all'incirca. Ci sono opere note e altre meno note; alcune sono formalmente più ricercate, altre sono decisamente più popolari; assieme a romanzi italiani ce ne sono di stranieri; e ci sono testi a cavallo fra fiction e non-fiction che in qualche modo rientrano nel discorso.

Se qualcosa li accomuna, si tratta dei dispositivi narrativi. Nello specifico, tutti i testi in questione sono incentrati su narratori in prima persona che raccontano più di quanto potrebbero, che agiscono senza obbedire ad alcun tipo di restrizione e sembrano possedere tutte le facoltà solitamente attribuite ai narratori in terza persona.

Per essere più chiaro, propongo un brano dal più noto dei testi che ho elencato, cioè *Middlesex*. Il romanzo è incentrato su un personaggio ermafrodito, Cal (o Callie) Stephanides, il quale ripercorre la sua vita raccontando come da bambina si è trasformato in un adolescente maschio, come nel tempo il rapporto col suo corpo è cambiato, come ciò ha influenzato il suo modo di vedere il mondo. Allo stesso tempo, Cal ricostruisce la storia della sua famiglia, a partire da quando, due generazioni prima, i suoi nonni sono fuggiti da Smirne, nell’odierna Turchia, per emigrare negli Stati Uniti, più precisamente a Detroit. Nel far questo, agisce spesso in questo modo (siamo verso la fine del romanzo, nel penultimo capitolo, quando è raccontata la morte del padre del protagonista, precipitato in un fiume a bordo della sua automobile):

Mentre l’auto inclinava il muso, riapparve il fiume. Milton Stephanides, vecchio marinaio, si preparò ad andargli incontro. Proprio alla fine non stava più pensando a me. Devo essere onesto e registrare i suoi veri pensieri. All’ultimo momento non stava pensando a me né a Tessie o a nessuno di noi. Non ce n’era il tempo. Mentre l’auto si tuffava Milton ebbe soltanto il tempo di contemplare attonito la situazione: per tutta la vita non aveva fatto che predicare sul modo giusto di comportarsi e adesso lui aveva fatto la cosa più stupida di tutte. Non riusciva a credere di aver gestito così male la cosa. Perciò la sua ultima parola fu detta piano, senza rabbia o paura, solo con stupore e un certo coraggio.

«Scemo» disse a se stesso, nella sua ultima Cadillac. Poi l'acqua rivendicò i suoi diritti.²

Questo passaggio consente di apprezzare tre cose significative per il discorso che sto cercando di articolare.

Anzitutto, il fatto che chi racconta è in grado di evocare in maniera limpida una scena a cui non ha mai assistito e che nessuno gli ha riferito.

In secondo luogo, Cal restituisce i pensieri del padre in modo diretto, non congetturale: come se potesse, al pari di un narratore onnisciente, entrare nella mente del personaggio e riferirci ciò che ha trovato al suo interno.

Terzo aspetto, Cal non dissimula ma rende esplicito questo suo atto straordinario: «[d]evo essere onesto – ci dice – e registrare i suoi veri pensieri». In altre parole, chi racconta ammette di essere in grado di fare ciò che a un narratore in prima persona è solitamente precluso.

Mi sono soffermato su questi aspetti perché nel loro insieme non rappresentano un'anomalia. Il passaggio appena letto non è un frammento stravagante all'interno di un romanzo che per il resto è perfettamente ancorato alle norme della verosimiglianza. Passaggi del genere ricorrono lungo tutto *Middlesex*, sono la norma e non l'eccezione. E di fatto il discorso vale anche per gli altri testi che ho citato prima, i quali nel loro insieme sembrano aver sdoganato quella che teoricamente è una contraddizione in termini, vale a dire una sorta di onniscienza in prima persona, che si realizza a partire da 'io' capaci di espandersi oltre i loro confini.

Ho scritto *aver sdoganato*, e devo spiegarmi meglio. In effetti, non siamo di fronte a una novità assoluta. Esempi di questo modo di raccontare si trovano anche in altri periodi storici. I testi solitamente ricordati sono *Moby-Dick* (1851)

² Jeffrey Eugenides, *Middlesex* [2002], trad. it. di K. Bagnoli, Milano, Mondadori, 2003, p. 582.

di Herman Melville, la *Recherche* (1913-1917) di Marcel Proust, *Il grande Gatsby* (1925) di Francis Scott Fitzgerald; in Italia, si pensi alle *Confessioni d'un Italiano* (1867) di Ippolito Nievo, a *Tigre reale* (1875) di Giovanni Verga, a *Menzogna e sortilegio* (1948) di Elsa Morante.³

Nei miei precedenti affondi sulla questione mi ero spinto a dire che la differenza rispetto ad altri periodi storici è che oggi testi del genere ‘fanno massa’, e che nel loro insieme rappresentano uno dei modi di raccontare fra i più distintivi della contemporaneità letteraria. Non so se oggi sottoscriverei del tutto questa idea. A ben guardare, i testi in cui agiscono narratori in prima persona onniscienti non sono poi così tanti. Insieme, è probabile che cercando meglio nei decenni passati si trovino altri esempi. Qualche cautela in più e una ricognizione meno superficiale sarebbero insomma necessarie per affermare con certezza che siamo di fronte a una tecnica più diffusa che in passato.

Semmai, se una differenza c'è, si tratta di una differenza non tanto quantitativa ma, diciamo, qualitativa. Credo infatti che gli attuali ‘io’ espansi abbiano delle caratteristiche peculiari che li distanziano da quelli di altri periodi storici.

Intanto, è significativa la posizione dalla quale racconta. Molti narratori in prima persona che, a dirla con Franz Karl Stanzel, si «autorializzano», ovvero assumono posture onniscienti, sono collocati ai margini della storia, non ne sono cioè i protagonisti.⁴ Soprattutto, sono narratori che

³ Che io sappia, nessuno ha mai tracciato una storia di questa forma narrativa, né esiste un elenco ragionato delle opere in cui è impiegata. Diversi esempi si trovano comunque nei principali contributi sulla questione, per i quali rimando alla bibliografia del mio saggio su «Narrative» e in parte alle note successive.

⁴ Cfr. Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative* [1979], prefazione di P. Hernadi, translated from German by C. Goedsche, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge UP, 1984, pp. 205-209.

solitamente si eclissano dopo avere dato il la al racconto. *I demoni* (1872) di Dostoevskij si apre per esempio con un narratore che si accinge «a descrivere i recenti e strani fatti accaduti in questa nostra città»,⁵ ma che poi fa perdere le sue tracce per commentare «autorialmente» ciò che accade ad altri personaggi. I narratori di cui sto parlando, invece, sono spesso i protagonisti delle storie che raccontano: occupano una posizione centrale e non marginale. E anche quando non sono i protagonisti, restano comunque in scena, se non come personaggi che agiscono di certo come personaggi che raccontano, che cioè esibiscono apertamente il loro ruolo di ‘mediatori’ dei contenuti narrativi.

Si pensi a ciò che avviene in *Limonov* di Emmanuel Carrère. Quello che dovrebbe essere il racconto della vita (vera) di Eduard Limonov, il controverso intellettuale russo fondatore del Partito Nazionale-Bolscevico, assume in realtà la forma di una riflessione su ciò che avvicina o allontana il personaggio dall'autore. Carrère è sempre lì: non è uno spettatore neutrale, interviene a ogni pagina e si mostra apertamente nell'atto di dare forma alla storia.

Dal mio punto di vista, questo particolare assetto narrativo incide sulla nostra esperienza di lettura. Se è verosimile che leggendo *I demoni* ci si dimentichi che a raccontare è un personaggio parte della storia, leggendo *Limonov* difficilmente ci si dimentica che a raccontare è Carrère.

Anche sotto questo punto di vista è tuttavia necessaria qualche cautela. Quale narratore è più in scena del Marcel di Proust? E in *Inseparabili*, romanzo di un autore proustiano (fra infinite virgolette) come Alessandro Piperno, il nar-

⁵ Fëdor Dostoevskij, *I demoni*, trad. it. di G. Buttafava, Rizzoli, Milano, 1980, p. 49. Sulla questione del narratore dostoevskiano, cfr. David Stromberg, *The Enigmatic G—v: A Defense of the Narrator-Chronicler in Dostoevsky's Demons*, “The Russian Review”, LXXI, 3 (2012), pp. 460-481.

ratore in prima persona si palesa in quanto tale solo a fine romanzo. In altri termini, ci sono testi di oltre un secolo fa che funzionano in modo non così diverso da quelli di cui sto discutendo; e ce ne sono altri appena pubblicati idealmente vicini ai romanzi otto-novecenteschi che presentano un narratore 'periferico'. Forse, si potrebbe dire che gli attuali 'io' espansi sono *tendenzialmente* più in scena dei loro precursori, ovvero che ostentano più platealmente rispetto a questi ultimi le proprie virtù onniscienti.

È però soprattutto un altro l'aspetto che credo valga la pena prendere in considerazione. Nel ragionare su quei narratori in prima persona che si spingono oltre i loro limiti conoscitivi, Gérard Genette parlava di parallessi, ovvero di un'alterazione narrativa consistente nel dare più informazioni «di quanto non sia, in teoria, autorizzato dal codice di focalizzazione che determina l'insieme». E aggiungeva che questo termine andrebbe riservato per «le infrazioni isolate, quando la coerenza globale resti però abbastanza forte perché rimanga pertinente la nozione di modo dominante».⁶ Parallettici, insomma, sarebbero quei

⁶ Gérard Genette, *Discorso del racconto*, in Id., *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, pp. 242-243. Titti Pagliuca mi fa notare che *parallessi* è una cattiva traduzione dell'originale *paralepse*. La traduzione corretta dovrebbe essere *paralessi*, con una sola 'l', così come *analepsi* traduce *analepse*, *prolessi* *prolepse* e via dicendo. Temo che abbia ragione, e che dunque stia reiterando qui come nelle altre occasioni in cui ho parlato della questione l'errore iniziale della traduttrice di Genette. Provo a cavarmela dicendo che, manzonianamente, sono per l'uso, che cioè importa come le parole sono usate più che la regola (in questo caso, l'ortografia) che sta alle loro spalle. In altre parole, siccome tutti parlano di parallessi e non di paralessi, ciò in qualche modo mi legittima nel continuare a usarlo. *Tutti*, del resto, non può che essere un eufemismo, dato che in Italia nessuno ha mai riflettuto in modo minimamente sistematico sulla questione.

narratori che infrangono 'localmente' le norme del racconto in prima persona.

Ora, nei casi di cui sto discutendo le cose non funzionano così. Le infrazioni non si verificano a livello locale, ma sono una costante. È come se l'infrazione si estendesse alla storia nel suo complesso e finisse così per diventare una nuova norma, il principio che orienta il racconto nel suo insieme. È questo il motivo per cui a suo tempo avevo parlato di una nuova situazione narrativa, idealmente affiancabile alle altre tre individuate da Stanzel. Sentivo la necessità di rimarcare lo specifico di un modo di raccontare che mi sembrava limitante leggere in termini di eccezione, o appunto di alterazione di una forma narrativa di base.

Di nuovo: non so se sottoscriverei ancora questa idea, anche perché ho qualche dubbio rispetto al fatto che quella forma narrativa di base, cioè il racconto in prima persona, sia così stabile e univoca come la narratologia ci ha fatto credere. Quel che è certo è che i testi di cui sto ragionando portano a riflettere su come è mutata una tecnica da sempre esistita, e anche su come ciò porti a ripensare il modo in cui la teoria l'ha finora descritta.

Una questione retorica

Perché è indubbio: i testi in questione invitano a porsi delle domande. Come fa un narratore in prima persona a sapere più di quanto potrebbe? Come può rievocare realisticamente situazioni che non ha vissuto? Come può, soprattutto, entrare nella mente di altri personaggi? O meglio, come può fare tutto questo in un contesto realistico, cioè all'interno di un mondo della storia in cui si suppone che i personaggi siano soggetti agli stessi vincoli a cui siamo sottoposti noi esseri umani?

Se ci si sposta fuori dall'ambito realistico – cosa che qui non sto facendo – non è infatti scandaloso che un perso-

naggio sia dotato di facoltà in senso lato onniscienti. Nei mondi della storia evocati da romanzi fantascientifici, fantasy, horror possono essere in vigore leggi diverse da quelle che regolano la nostra vita quotidiana, e dunque telepatia, teletrasporto e altri fenomeni sovranaturali sono pacificamente accettabili. Del resto, questo principio mi sembra valga anche per testi non così connotati in termini di genere. Saleem Sinai, il protagonista di uno dei testi esemplari del modo di raccontare su cui sto ragionando, *I figli della mezzanotte* (1981) di Salman Rushdie, è in grado di leggere nelle menti altrui e di funzionare – parole sue – come una specie di ricevitore radio. Ma questa capacità è legata a un evento storico a cui, secondo una prassi tipica del realismo magico, si associano valenze fuori dall'ordinario: allo scoccare della mezzanotte del 15 agosto 1947, quando l'India ottiene l'indipendenza dalla Gran Bretagna, tutti i neonati ottengono poteri straordinari.

Per i testi a base realistica, le domande che ho posto sono invece effettivamente problematiche. Non sono inedite, peraltro. Se le sono già poste sia i narratologi classici sia, più recentemente, quelli dell'innaturale. Per questi ultimi, i narratori in prima persona che agiscono oltre i loro limiti contraddicono non solo la nostra esperienza di esseri umani, ma anche il modo in cui solitamente comunichiamo: dove il riferimento è all'idea di «racconto naturale» per come è stato teorizzato da Monika Fludernik, la quale ipotizza che anche i racconti letterariamente più sofisticati siano riconducibili alle 'storie semplici' tramite cui rievochiamo eventi che ci sono accaduti.⁷

Non ho il tempo di soffermarmi su tutti i contributi relativi alla questione – l'ho già fatto nei testi citati alla nota 1. Ciò che invece mi preme sottolineare è la sostanziale continuità fra le

⁷ La teoria di Fludernik, molto più complessa di come l'ho sintetizzata, è contenuta in *Towards a "Natural" Narratology*, London-New York, Routledge, 1996.

idee dei narratologi classici e quelle dei narratologi dell'innaturale. Entrambi, infatti, insistono su due aspetti.

Primo, quando un narratore in prima persona dice più di quanto potrebbe, allora viene rivelata la natura artificiosa, ovvero puramente finzionale, della storia che stiamo leggendo. Nel mondo reale non possiamo accedere ai pensieri degli altri: ciò è possibile solo fra le pagine di un libro. Di conseguenza, quando incontriamo un narratore in prima persona onnisciente verremmo ricondotti al fatto che quella che stiamo leggendo è soltanto una storia inventata. Così scrive per esempio Dan Shen: «[q]uando a un narratore-focalizzatore in prima persona viene attribuito in modo non convenzionale il potere divino di penetrare nella coscienza di qualcun altro, l'attenzione tende a spostarsi sulla natura fittizia del racconto e l'illusione di verosimiglianza rischia di andare in frantumi».⁸

Secondo, agendo così il narratore in prima persona ci ricondurrebbe inevitabilmente alla figura dell'autore, che per contratto sa cosa pensano tutti i personaggi – e lo sa, evidentemente, perché ha inventato i loro pensieri. Lo sosteneva già Genette, quando ragionando sulla capacità di Marcel di intercettare e riferire i pensieri di Bergotte in punto di morte parlava di una parallessi «irriducibile all'informazione del narratore», e dunque da attribuirsi necessariamente «al romanziere “onnisciente”».⁹ E più di recente Henrik Skov Nielsen ha ribadito il concetto: «[n]el momento in cui risulta chiaro che il narratore non sta riportando alcunché (quan-

⁸ Dan Shen, *Breaking Conventional Barriers: Transgressions of Modes of Focalization*, in *New Perspectives on Narrative Perspective*, ed. by W. van Peer, S. Chatman, Albany, State U of New York P, 2001, p. 172, trad. mia.

⁹ G. Genette, *Discorso del racconto*, cit., p. 255.

do, per esempio, non può sapere ciò che è raccontato) allora è necessario chiamare in causa l’autore». ¹⁰

Entrambe le idee sono perfettamente legittime, e in un certo senso incontestabili, nonostante non darei per scontato che tutti i lettori, di fronte a passaggi come quello tratto da *Middlesex* che ho commentato, vengano straniati dall’illusione mimetica o percepiscano la penna di Eugenides dietro la voce di Cal. Tendo a pensarla come James Phelan, e cioè che i lettori «sono portati a ignorare le infrazioni al codice mimetico quando queste arricchiscono l’esperienza di lettura, permettendo di conoscere elementi importanti che, senza tali infrazioni, resterebbero nascosti»; più in generale, sempre con Phelan, credo che «[l]a logica che soggiace alla risposta dei lettori dovrebbe prevalere sulla logica delle distinzioni narratologiche che vengono sviluppate senza tener conto di tale risposta». ¹¹ Detto diversamente, andrebbe sempre tenuto conto del fatto che le interpretazioni date da lettori ‘professionisti’ quali sono i narratologi possono essere diverse da quelle dei lettori ‘comuni’; e che queste ultime non sono meno importanti di quelle date dai primi.

Ma il punto, per quanto mi riguarda, è soprattutto un altro, e cioè che queste due idee riposano su un presupposto che i testi di cui sto ragionando tendono a contestare. Mi riferisco a un assioma cardine della narratologia, ovvero l’idea che il racconto in prima persona sia modellato sul genere autobiografico. In buona sostanza, il narratore che dice ‘io’

¹⁰ Henrik Skov Nielsen, *Natural Authors, Unnatural Narration*, In *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, ed. by J. Alber, M. Fludernik, Columbus, The Ohio State UP, 2010, p. 279, trad. mia.

¹¹ James Phelan, *Implausibilities, Crossovers, and Impossibilities: A Rhetorical Approach to Breaks in the Code of Mimetic Character Narration*, in *A Poetics of Unnatural Narrative*, ed. by J. Alber, H. Skov Nielsen, B. Richardson, Columbus, Ohio State UP, 2013, pp. 175, 169, trad. mia.

agisce come agiremmo noi se dovessimo raccontare la storia della nostra vita. Nella sua forma più radicale, questa idea è stata espressa da Käte Hamburger, per la quale il racconto in prima persona non sarebbe un genere finzionale ma finto, in quanto si spaccia per ciò che non è, appunto un'autobiografia.¹² A riprova, Hamburger porta l'esempio delle *Avventure di Sinuhe*, un testo dell'Antico Egitto di cui, a quanto pare, non è mai stato appurato con certezza se si tratta di una vera autobiografia o della storia di un personaggio mai esistito. Ma si pensi a un qualunque testo in prima persona 'canonico' (*Il giovane Holden?*) dal quale vengano strumentalmente rimossi tutti i connotati paratestuali. Su quali elementi potremmo basarci per affermare in modo incontrovertibile che Holden Caulfield è un personaggio inventato e non una persona in carne e ossa?

A mio avviso, i testi di cui sto parlando invitano a mettere in discussione questa idea. Riprendiamo il brano tratto da *Middlesex*. Se si pensa al racconto in prima persona in termini di pseudo-autobiografia, allora dovremmo ritenere che il narratore stia mentendo, oppure che sia dotato di qualche dote soprannaturale, oppure ancora che a raccontare sia in realtà l'autore. Tutte ipotesi che, dato il contesto, mi sembrano poco plausibili. Non ci sono tracce di menzogna nel discorso di Cal, che anzi punta, come abbiamo visto, sull'«onestà» del suo resoconto; il mondo della storia di *Middlesex* è senza dubbio realistico, non presenta alcun tipo di impossibilità logica; e sulla possibilità che il lettore immagini che sia Eugenides a raccontare ho già espresso le mie riserve poco fa.

Ma perché invece non provare a spostare il discorso su un altro piano, e ipotizzare che Cal stia mettendo da parte le convenzioni autobiografiche per immaginare quello che

¹² Cfr. K. Hamburger, *La logica del racconto* [1957], trad. it. di E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015, pp. 303-309.

è accaduto, in particolare i pensieri del padre? Perché, in altri termini, non pensare che Cal stia romanzando la storia sua e della sua famiglia, partendo sì dalla propria esperienza personale ma insieme inventando ciò che non può in alcun modo sapere? E ho scritto *romanzando* non per caso: credo infatti che il genere alle spalle del narratore di *Middlesex* non sia l'autobiografia ma il romanzo, e che la figura di riferimento per chi racconta non sia quella del biografo che riporta una storia ma quella dell'autore che la inventa.

Nel dire così, sto riprendendo un ragionamento di Paul Dawson, il quale, riflettendo sulla diffusione negli ultimi decenni di narratori onniscienti in prima persona, ha suggerito che «scrivere racconti di finzione è un atto comunicativo naturale, ed è questo il modello a cui si rifanno i narratori in prima persona quando agiscono come se fossero onniscienti».¹³ Non ci sarebbe niente di innaturale in questi narratori, i quali si limiterebbero ad agire come degli scrittori che inventano una storia. Soprattutto, non ci sarebbe in gioco alcuna violazione delle norme della verosimiglianza. Solo se si presuppone che chi racconta stia riportando una storia che gli preesiste, allora ha senso parlare di violazione. Posto che c'è chi, recentemente, ha suggerito che anche in un contesto «naturale» si possono produrre delle parallessi. «Mentre rievoca un avvenimento – sostiene Vladimir Vukojević –, un parlante particolarmente dinamico ed enfatico (quello che solitamente viene descritto come un *raconteur*) può aggiungere dettagli alla storia per ottenere un effetto narrativo. Per esempio, può restituire passaggi non dialogici nella forma di un dialogo immaginato, artificiale (ciò accade spesso quando

¹³ Paul Dawson, *The Return of the Omniscient Narrator: Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State UP, 2013, p. 201, trad. mia.

si narra in modo aneddotico) allo scopo di ottenere un impatto drammatico o comico, o persino di creare suspense». ¹⁴

Semmai, il problema è legato al fatto che chi racconta può non ammettere apertamente che sta inventando. Nel passaggio che abbiamo letto, il narratore di *Middlesex* non lo fa – e così ci lascia liberi di immaginare quali possono essere le ragioni dietro al suo apparente superpotere. Ma questo – suggerisce Dawson – è un problema più di postura del narratore, di retorica del discorso; non è un problema di natura epistemologica, legato al suo sapere, come invece da Genette in avanti è stato sempre suggerito.

D'altra parte, per un narratore che, come Cal, dissimula il proprio atto inventivo, ce ne sono altri che lo palesano apertamente. «Ma che ci posso fare? – si chiede il narratore di *Inseparabili* a fine romanzo – È ora di togliersi la maschera, di mandare in pensione la parodia di questo narratore onnisciente. È tempo di dirvi ciò che forse alcuni di voi avranno già intuito. Sono il fratello inessenziale, il fratello più volte tradito, il cadetto in tutti i sensi». ¹⁵ E quello di Juan Gabriel Vásquez, stavolta circa a metà della storia, si pronuncia così: «adesso faccio uso delle mie prerogative di narratore, prendo la pozione magica dell'onniscienza ed entro, non per la prima volta, nella testa – e nella biografia – di un'altra persona». ¹⁶ In modi diversi, i narratori di Piperno e Vásquez stanno dicendo la stessa cosa: l'onniscienza non è una dote soprannaturale ma una maschera, una convenzione adottata per raccontare. E in questo senso, più che parlare di innaturalità degli attuali io 'espansi', si dovrebbe ragionare su come questi ultimi

¹⁴ Vladimir Vukojević, *The Paraleptic Effect*, "Primerjalna književnost", XLVI, 3 (2023), p. 73, trad. mia.

¹⁵ Alessandro Piperno, *Inseparabili*, Milano, Mondadori, 2012, p. 344.

¹⁶ Juan Gabriel Vásquez, *Storia segreta del Costaguana* [2007], trad. it. di B. Arpaia, Milano, Ponte alle Grazie, 2008, p. 82.

gestiscono le convenzioni romanzesche, fra cui appunto l'onniscienza, decidendo di palesare il proprio atto inventivo, di occultarlo o di dissimularlo in vari modi.

Questa, almeno, è l'ipotesi di Dawson, che tendo a condividere, se non altro perché mi sembra più efficace e plausibile di tutte le altre che negli anni sono state avanzate. Forse si potrebbe anche estenderla al di fuori dei confini temporali della contemporaneità più stretta, valutando la possibilità che tutti i narratori in prima persona e insieme onniscienti agiscano secondo un modello romanzesco e non autobiografico. Credo tuttavia che questa possibilità diventi saliente nel momento in cui ci troviamo di fronte a narratori che, come quelli attuali, insistono sulle loro capacità 'straordinarie', e infrangono globalmente e non localmente le norme del racconto in prima persona. Gli 'io' espansi della narrativa più recente finiscono per rivelare l'inadeguatezza del modello autobiografico come presupposto del racconto in prima persona. Quest'ultimo sarebbe un vero e proprio dispositivo romanzesco, che non si limita a simulare il racconto di una vita vera.

Una tecnica filmica, o forse no

C'è però un'altra idea che vorrei mettere in gioco per spiegare come funzionano i testi che sto considerando. È un'idea – lo dico subito – che contraddice almeno in parte quanto ho appena scritto, e cioè che il romanzo sarebbe il genere a cui fanno appello i narratori in prima persona che evadono dai loro confini.

In effetti, il modo in cui questi ultimi agiscono ricorda un meccanismo tipico del cinema; quel meccanismo che si manifesta ogniqualvolta un personaggio prende la parola per raccontare una storia, che lo riguardi o meno direttamente. Gli

esempi sono infiniti. Ne prendo uno relativamente recente, cioè *The Social Network* (2010), diretto da David Fincher.¹⁷

Il film racconta la storia della nascita di Facebook, e nella sua quasi totalità è narrato attraverso i flashback di due personaggi – Mark Zuckerberg e Eduardo Saverin, i soci fondatori del social network. I due si trovano a deporre l'uno contro l'altro in un processo a porte chiuse intentato da Saverin contro Zuckerberg per averlo estromesso dalla società che hanno fondato. A turno, entrambi prendono la parola per raccontare la loro versione dei fatti, ovvero per ricostruire, a mano a mano, parte della storia. Può essere utile prendere in considerazione una brevissima sequenza, collocata grosso modo fra i minuti 24:52 e 25:45.

Siamo in pieno processo, e Zuckerberg sta rievocando il momento in cui, a una festa in una confraternita universitaria, per la prima volta è nata l'idea di Facebook. Non appena pronuncia queste parole: «[e]ra la notte caraibica» (fig. 1), c'è uno stacco di montaggio che ci proietta nel pieno di una festa a tema caraibico (fig. 2).



Fig. 1 Mark Zuckerberg rievoca un ricordo...

¹⁷ *The Social Network*, regia di David Fincher, Columbia Pictures, 2010.



Fig. 2 ...e le sue parole ci trascinano dentro la storia.

È come se le parole del personaggio ci trascinassero dentro la storia: come se dessero vita alle immagini e ai suoni che vediamo e ascoltiamo. Le immagini successive ci mostrano un dj che mette musica, un gruppo di ragazze asiatiche che accenna goffamente qualche passo di danza e dei compagni di università di Zuckerberg (fra cui Saverin) che stanno bevendo una birra e parlando del più e del meno (fig. 3).



Fig. 3 I compagni di università di Zuckerberg chiacchierano durante la festa.

In questo momento, Zuckerberg non è in scena; ci entra solo in un secondo momento (fig. 4), e a quel punto i suoi compagni lo notano: «[e]hi, c'è Mark!».



Fig. 4 Zuckerberg entra in scena.

Siamo dentro il ricordo del personaggio: le immagini che vediamo dovrebbero dunque ‘provenire’ da Zuckerberg, assecondare cioè quel ricordo. Come mai, allora, sappiamo cosa succede alla festa prima che lui arrivi? E come facciamo a sapere cosa si sono detti i suoi amici? Più in generale, le immagini che osserviamo contengono molte più informazioni di quelle che il personaggio può ricordare.

Ecco. Questo meccanismo, a me sembra, è molto simile a quello su cui si regge un romanzo come *Middlesex*. In entrambi i casi c'è un personaggio-narratore che racconta una storia in cui ha avuto un ruolo; in entrambi i casi questa storia contiene elementi che non potrebbe conoscere; e in entrambi i casi non siamo spinti a giudicarlo inattendibile. David Bordwell ha scritto che

Una scena che mostra un personaggio che inizia a raccontare ci fa capire che quello che segue è un flashback. Non impor-

ta che nessuno possa raccontare un evento con tutti i dettagli che troviamo nelle immagini mostrate al suo interno.

Né è scandaloso il fatto che il personaggio non abbia assistito agli eventi che vedremo. L'unica cosa che conta è che una scena del genere ci spinge ad attivare uno schema mentale – le persone si raccontano l'un l'altra un evento – il quale innesca la sola inferenza rilevante: la storia sta tornando indietro.¹⁸

Credo che il discorso funzioni anche per *Middlesex*. Il meccanismo narrativo che ne è alla base ci porta a credere nelle parole di Cal e ad accantonare ogni dubbio circa la verosimiglianza del suo racconto. Si potrebbe anche dire che una volta che ci immergiamo nella storia a cui il personaggio dà vita ci dimentichiamo della ‘cornice’, delle circostanze enunciative che l'hanno prodotta.

Detto questo, sono consapevole dei limiti di questa idea. Bordwell per primo obietterebbe che è un errore di principio equiparare tecniche letterarie e tecniche filmiche. Letteratura e cinema sono due sistemi semiotici diversi, che producono effetti differenti nel ricevente. Più nello specifico, l'idea stessa di narratore non si applica pacificamente al cinema. E anche se la utilizzassimo, un conto è un personaggio che può essere ritenuto il narratore di una parte della storia, un conto è il narratore che governa il film nel suo complesso e che ci restituisce tutti i suoni e le immagini di cui è composto.

D'altra parte, per come ho posto la questione, cioè chiedendomi come fa il protagonista di *The Social Network* a conoscere ciò che non potrebbe, rischio io stesso, da filmologo dilettante, di ripetere lo stesso errore commesso dai narratologi classici e postclassici: cioè di impostare la questione nei termini di un *sapere*. Dawson ha parlato a questo proposito

¹⁸ David Bordwell, *Poetics of Cinema*, New York-London, Routledge, 2008, pp. 125-126, trad. mia.

di *epistemological fallacy*, di una fallacia relativa al fatto che «[l]e questioni relative ai modi di raccontare vengono inquadrare in termini di problemi di conoscenza».¹⁹

Tutto vero, e infatti credo che il modo migliore di impostare la questione sia quello di ipotizzare, come suggerivo a proposito del narratore di *Middlesex*, che Zuckerberg stia semplicemente immaginando come le cose sono andate quando non era presente, con le immagini e i suoni che assecondano questa sua congettura.

Ciò che vorrei suggerire non è però una mera equivalenza. Non voglio cioè affermare a tutti i costi che una tecnica equivale all'altra. Né sto suggerendo che Eugenides e altri autori imitino consapevolmente una procedura cinematografica, o che i loro narratori raccontino le rispettive storie come se stessero montando un film. Sto dicendo semmai che la diffusione di narratori in prima persona più liberi di un tempo ha forse anche a che fare col modo in cui media non letterari, meno legati alle norme della verosimiglianza, incidono sulla costruzione di una storia e anche su come quest'ultima viene letta. In altre parole, non escludo che gli autori a cui sto pensando scrivano forti di una sensibilità intermediale, e che i lettori si avvicinino ai loro testi portandosi dietro un bagaglio di competenze mutate da altri media: competenze che consentono di leggere con relativa semplicità passaggi che la teoria fatica a descrivere.

Guardare film o serie tv per capire meglio romanzi e racconti. Così mi piaceva e ancora mi piace pensarla, nonostante mi renda conto che si tratta di un'idea problematica e fragile, che proprio per questo si presta a essere facilmente criticata. Non è mai sano affezionarsi troppo alle proprie idee, soprattutto quando rischiano di rivelarsi sbagliate.

¹⁹ P. Dawson, *The Return of the Omniscient Narrator*, cit., p. 196.

Natural's Not in It

Più che tirare le fila del discorso, mi piacerebbe chiudere provando ad ampliarlo, mettendo nero su bianco una serie di considerazioni che partono dal caso specifico su cui mi sono soffermato per andare oltre.

La prima idea, in effetti piuttosto scontata, è che le forme narrative cambiano nel tempo, così come i modelli su cui si basano. La narratologia tende a pensare in modo statico il racconto e le sue forme, come se queste ultime rimanessero sempre uguali a loro stesse, indifferenti ai mutamenti che avvengono dentro e fuori dai testi. Credo invece che le opere di cui ho parlato suggeriscano come anche forme ritenute canoniche possano evolversi, e come di conseguenza idee di lungo corso possano essere messe in discussione. Il fatto che il racconto in prima persona sia leggibile in termini non autobiografici fa saltare alcune delle distinzioni su cui si fonda la narratologia. Ma ciò invita a prendere in considerazione altre ipotesi, più rischiose ma non per questo meno valide. Che poi entrino in gioco altri fattori, ovvero che l'attuale espansione degli io narranti sia legata anche a circostanze extra-letterarie, mi sembra molto probabile. In particolare, credo che conti qualcosa il fatto che ormai chiunque, via social, può mettersi in mostra e dire la sua su qualsiasi argomento. Gli 'io' espansi che oggi popolano le pagine di molti romanzi potrebbero essere letti come una specie di trasposizione letteraria degli 'io' reali sovraesposti e logorroici che siamo diventati. Ma questa è un'altra storia, che ha poco a che fare con la narratologia in senso stretto e che quindi, nel contesto di questo volume, può essere lasciata da parte.

La seconda considerazione riguarda invece la cornice entro cui questo contributo è nato. Anche se dubitativamente, il seminario narratologico fiorentino era dedicato ai *Racconti innaturali*, a quei racconti che cioè contraddicono le norme mimetiche mettendo in scena temporalità

improbabili, spazi impossibili, voci contraddittorie e via dicendo. Come ho già detto, il fenomeno di cui ho parlato è solitamente inserito in questo macro-contenitore, e ho anche spiegato perché. Tuttavia, nulla vieta che anche ciò che appare innaturale possa essere naturalizzato, ovvero razionalizzato e quindi fatto nostro. Jan Alber ha distinto fra «[s]cenari ed eventi innaturali che sono già stati naturalizzati o convenzionalizzati, cioè trasformati ‘in una categoria cognitiva’» e «[s]cenari ed eventi innaturali che non sono ancora stati naturalizzati o convenzionalizzati e che ci colpiscono ancora in quanto strani e insoliti». Fra questi ultimi indicava – ormai più di quindici anni fa – «il narratore in prima persona ‘onnisciente’».²⁰ Nelle mie precedenti incursioni nell’argomento avevo ipotizzato che per via della loro diffusione gli attuali ‘io’ espansi si stanno progressivamente naturalizzando. Per l’ennesima volta, non so se sono ancora d’accordo con questa idea, se non altro perché, come dicevo all’inizio, la loro frequenza non è poi così alta. Di una cosa però sono convinto. I testi che ho elencato all’inizio di questo articolo non puntano a straniare il lettore, a fargli percepire l’artificiosità della loro forma, quindi a metterlo di fronte alla loro innaturalità. Sono testi in cui chi racconta, a dirla con un termine alla moda, performa l’onniscienza con la massima naturalezza.

Anche se, ed è la terza e ultima considerazione, non sono affatto convinto che impostare la questione in questi termini sia la scelta migliore. Non penso cioè che ragionare in termini di naturalezza e innaturalità porti a descrivere meglio fenomeni come quello che ho preso in considerazione. ‘Taggare’ un testo come naturale o innaturale implica partire dal presupposto che le storie che leggiamo possano essere spie-

²⁰ Jan Alber, *The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre*, in *Unnatural Narratives, Unnatural Narratology*, ed. by J. Alber, R. Heinze, Berlin-Boston, de Gruyter, 2010, p. 42.

gate riconducendole alla nostra esperienza di esseri umani, al modo in cui quotidianamente comunichiamo e condividiamo storie. L’idea stessa di innaturale, in fondo, presuppone che il naturale sia il punto di partenza, il default dal quale ci si può allontanare.

Impostando il discorso così, si rischia in effetti di perdere di vista un fatto decisivo, su cui ha insistito con particolare forza Brian McHale. In un intervento in occasione dei trent’anni di *Towards a “Natural” Narratology* di Fludernik, McHale ha suggerito che anche le forme narrative che ci possono apparire più naturali (il racconto in prima persona, il narratore in terza persona onnisciente) sono profondamente innaturali, cioè artifiziose, e che in ultima analisi le storie che leggiamo, *tutte le storie che leggiamo*, non si basano sul modo in cui comunichiamo tutti i giorni ma «solo su *altra letteratura*». ²¹

Per quello che può contare, cioè nulla, tendo sempre più a vedere anch’io così le cose, a pensare che ciò con cui ci confrontiamo leggendo un testo narrativo è anzitutto un insieme di artifici che non riposano su alcuno zoccolo duro naturale, ma hanno a che fare con le pratiche di scrittura e le esperienze di lettura. Col tempo le tecniche si sedimentano, diventano convenzioni, e via via noi lettori impariamo ad accettare come normali fenomeni apparentemente strani, o che esistono solo nello spazio di una pagina scritta.

Nel caso specifico, oggi più di ieri tendo a pensare che il narratore in prima persona onnisciente sia una convenzione e non un fenomeno innaturale. O almeno, credo sia più utile pensarlo così invece che leggerlo sullo sfondo di una naturalezza che i racconti letterari tendono a negare in tutti i modi possibili.

²¹ Brian McHale, *Against Nature*, “Partial Answers”, 16, 2 (2018), p. 260, trad. mia, corsivo nell’originale.

Ciò non significa che quando leggiamo il modo in cui facciamo esperienza del mondo non conti nulla. Significa semmai che per dare senso alle storie, ovvero per capire come funzionano, dobbiamo spesso ripartire, più che dal nostro vissuto, da ciò che abbiamo letto. O anche, perché no, da ciò che abbiamo visto su uno schermo.

BIBLION
edizioni

Finito di stampare nel mese di giugno 2026