

L'ombra lunga dell'Autore: strategie della narrazione nel romanzo contemporaneo

Paolo Pizzimento

Università di Messina

(paolo.pizzimento@unime.it)

Filippo Pennacchio, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis, 2020, pp. 212.

In un agile – ma assai consistente per contenuti e tematiche – volume, Filippo Pennacchio analizza le strategie tramite cui l'opera narrativa della contemporaneità (2000-2019) realizza una decisa tendenza al protagonismo delle voci narranti: narratori-personaggio che esorbitano dai confini della pagina scritta, prime persone che monopolizzano il racconto, autori che si mettono in scena inserendo la propria vita nella finzione dell'opera letteraria. Il punto di partenza dell'autore, esplicitato in premessa, è l'osservazione che «a partire dai primi anni Duemila sono stati pubblicati molti romanzi in cui chi racconta è salito in primo piano, offuscando personaggi, azioni e oggetti» (p. 7). A tale scopo, egli conduce l'analisi lungo tre direttrici principali: una di natura critica, una più specificamente analitica e una teorica.

Parte considerevole della narrativa italiana degli ultimi anni parrebbe negare alcune delle principali acquisizioni tecniche del modernismo letterario: se, infatti, in quella temperie le tracce di un'istanza narrante tendevano a rimanere celate dietro una soggettivizzazione del racconto – con la conseguente parzialità del punto di vista –, nell'idea che i testi fossero in grado di parlare attraverso le loro forme e giungere al lettore senza la mediazione apparente della voce narrante, adesso quest'ultima entra prepotentemente in scena, chiaramente udibile e orientata al lettore col quale, per certi versi, reclama un rapporto diretto, immediato: «si può dire che il *telling*», scrive Pennacchio, «cioè l'atto di raccontare apertamente, senza dissimulare in alcun modo la mediazione dei contenuti narrativi, stia oggi occupando lo spazio che prima era riservato allo *showing*, all'atto di raccontare in modo obliquo, dissimulando la presenza di chi racconta» (p. 14). L'onniscienza del narratore, quindi, che scontava un pluridecennale interdetto – si pensi, tra tutti, alle parole del Barthes di *Le degré zéro de l'écriture*¹ –, ritorna nei primi 2000 in forme rinnovate, rinvigorite, certamente policrome ma inaggirabili.

¹ Secondo Barthes, infatti, l'onniscienza del narratore si basa sulla «convenzione indiscussa» della terza persona e sul passato remoto che offrirebbe «l'immagine di un ordine» e delinea «il campo di una verosimiglianza che svela il possibile nel momento stesso in cui lo indica come falso» (Barthes 1982: 25 ss.). D'altro canto, contro l'impossibilità di un romanzo moderno additata dal semiologo francese, non manca chi nota oggi come il romanzo massimalista contemporaneo abbia proprio nel narratore onnisciente un elemento caratteristico (cfr. ad es. Ercolino 2015: 168).

Pennacchio individua la scaturigine della tendenza all'espansione dell'io narrante nella pubblicazione di *Gomorra* (2006): attribuzione paradossale, dato che l'autore esita a definire quello di Saviano un romanzo in senso stretto («chi all'interno del testo dice "io" ne è anche, fino a prova contraria, l'autore», p. 23). Dal nostro punto di vista non possiamo non ritenere *Gomorra* un romanzo, dal momento che Saviano vi si mette in scena mobilitando scelte e procedure tipicamente romanzesche; concordiamo però con Pennacchio nel registrare i cortocircuiti del complesso rapporto tra Saviano-autore e Saviano-personaggio e nel considerare come la messa in scena di *Gomorra* mostri i contrassegni di quella dilatazione dell'io narrante che caratterizzerà molta narrativa dell'ultimo decennio. Tant'è che uno fra i generi di maggior portata del periodo in analisi è proprio l'*autofiction*, in cui l'"io" parrebbe appartenere non a un narratore in prima persona – che agisca come un'istanza interna allo *storyworld* atta a mediare tra la narrazione e il lettore – ma all'autore reale che, peraltro, tende a farsi interprete della realtà del proprio tempo, a offrirne un giudizio, a criticarla. Non si può che registrare, dunque, una decisa inclinazione al protagonismo dell'autore, cui fa il paio «una duplice tendenza, legata allo sviluppo del romanzo in senso inter- e transmediale» (p. 34). Il romanzo si apre, incorpora elementi provenienti da altri media o espande i propri confini al di là della pagina scritta, proseguendo negli altri media. Così, del resto, era stato argutamente preconizzato da Bolter e Grusin nel fondamentale saggio sulla rimediazione².

Cosa emerge, di inedito, nel quadro del romanzo contemporaneo? «La possibilità che qualsiasi autore ha di esporsi mediaticamente e di bypassare una serie di mediazioni che si sono sempre interposte tra lo spazio pubblico e quello privato» (p. 38). Scrive Pennacchio: «è probabile insomma che una mediazione venga meno, come se l'autore implicito fosse oltrepassato, e il lettore avesse l'impressione di entrare in contatto con l'autore reale, ovvero con la versione che di sé offre in Rete» (p. 39). Sembra paradossale e degno di attenzione, a nostro avviso, che il narratore in quanto mediatore patisca un deciso arretramento a favore dell'autore che, ora, offre l'idea di un contatto non-mediato col lettore proprio attraverso il filtro dei media: un "effetto di realtà" da ricollegarsi a una condizione, quella postmoderna, la cui marca principale è quella della performatività e che fatica a trascorrere a dispetto dei molti canti del cigno e degli ancor più numerosi tentativi di esorcismo. Pennacchio non prende posizione esplicita a riguardo – non glielo concedono lo spazio e i fini del volume – ma ammette che i fenomeni in discussione «possano essere intesi meglio se quel tipo di sfondo – la condizione postmoderna, appunto – non viene del tutto rimosso» (p. 45). Esistono comunque testi che, ancor oggi, risultano inquadabili entro l'estetica postmoderna ed altri che appaiono, almeno in prima battuta, recalcitranti a tale collocazione. «L'autore auto-, bio- e non-finzionale non sospende mai del tutto – argomenta Pennacchio – la realtà "prima" da cui muove, non ci invita a metterla fra parentesi; al contrario, a quella realtà [...] allude costantemente» (p. 47).

Nella sezione analitica del volume, Pennacchio esamina *Acciaio* di Silvia Avallone (2010), *Roderick Duddle* di Michele Mari (2014) e *Le vite potenziali* di Francesco Targhetta (2018), che declinano in modi diversi la performance narrativa: la prima esaspera le caratteristiche del narratore onnisciente, il secondo si presenta come un ironico affabulatore postmoderno, l'ultimo alterna la narrazione a passaggi di stampo saggistico-sociologico. Pennacchio ritiene che «se oggi si può raccontare impostando un narratore onnisciente senza temere di risultare fuori tempo massimo [...]

² Bolter, Grusin 2003.

è proprio perché il postmoderno ha sdoganato i modi più diversi di raccontare. [...] Ma soprattutto, non è da escludere che in molti romanzi i cui autori ricorrono all'onniscienza agisca un principio in senso lato filmico-televisivo» (p. 78 ss.). Il cinema e la televisione hanno, in effetti, desunto alcune tecniche proprio dalla letteratura: è possibile dunque che, in una sorta di movimento di riflusso, alla letteratura sia restituita un'onniscienza «di secondo grado, mediata dall'esperienza del cinema e di altri media» (p. 81).

Pennacchio guarda ancora alla produzione di Walter Siti, dalla "trilogia autofinzionale" del *Dio impossibile* (*Scuola di nudo*, 1994; *Un dolore normale*, 1999; *Troppi paradisi*, 2006) agli esiti successivi (*Il contagio*, 2008; *Autopsia dell'ossessione*, 2010; *Exit Strategy*, 2012; *Resistere non serve a niente*, 2014; *Brucciare tutto*, 2017), in cui l'autore retrocede, si marginalizza, pare financo scomparire in quanto personaggio, ma «le tracce di qualcuno che racconta, esibisce, commenta, indirizza il nostro sguardo sul mondo risultano sempre percepibili» (p. 108).

Pennacchio si sofferma ancora su *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati (2016), per il quale si può parlare di «un romanzo-saggio depotenziato, aggiornato all'epoca dei social network» (p. 117) che contiene – per dirla col Genette di *Fiction et diction* – degli "isolotti finzionali", frammenti di pura invenzione.

Infine, l'autore si concentra su Tommaso Pincio, nel quale è forte la tendenza all'espansione transmediale del romanzo. In *Panorama* (2015), in particolare, immagini e contenuti escono fuori dall'"oggetto-libro" per proseguire nei profili Facebook appositamente creati da Pincio per i protagonisti del romanzo. Col risultato che essi possono pubblicare materiale (testi e immagini), interagire con gli utenti della piattaforma social e dialogare con l'autore stesso – che, dunque, si pone col suo avatar sul loro stesso piano –, con sviluppi assai poco prevedibili «in quanto soggetti alle interazioni e al proverbiale chiacchiericcio della rete» (p. 133). Il romanzo mette in discussione i confini spazio-temporali della storia raccontata, quelli tra parola e immagine, e, soprattutto, quelli tra autore e narratore e autore e lettore (o utente che dir si voglia). Occorre chiedersi se, in un testo che fuoriesce dalla pagina stampata per entrare in uno spazio virtuale dai confini continuamente rinegoziati, «sia ancora legittimo e utile, da un punto di vista critico, ragionare ipotizzando un'istanza intermedia distinta dall'autore del testo» (p. 137). Ci si potrebbe chiedere, però, se l'istanza mediante tradizionalmente affidata al narratore inserito nello *storyworld* non sia in qualche modo surrogata dal *Mediascape* stesso, sorta di super-narratore universale che, in un caso-limite come quello di *Panorama*, è chiamato attivamente in causa.

L'indagine di Pennacchio si sofferma, infine, su *La Gemella H* di Giorgio Falco (2014), testo formalmente complesso le cui dinamiche narrative sono affidate a una voce narrante continuamente messa in crisi, decostruita.

Nell'ultimo capitolo, di natura più teorica, Pennacchio tira le somme e propone una riflessione complessiva. Se la narratologia classica di matrice strutturalista aveva affermato la centralità del narratore – pur inquadrato in forme e modalità diverse – in quanto agente finzionale inserito nello *storyworld* e la sua non-coincidenza con l'autore, la critica successiva ha rilevato, talvolta radicalmente, come il narratore stesso non costituisca più che un'opzione tra le tante, al limite un effetto rappresentazionale. L'onniscienza, allora, non sarebbe tanto una facoltà posseduta da un particolare tipo di narratore bensì un aspetto legato all'immaginazione dell'autore stesso.

Pennacchio analizza le teorie anti-narratoriali "classiche" (Hamburger, Banfield) e quelle più recenti (Patron, Martens, Walsh, Nielsen, Phelan), registrando un generale trapasso dell'attenzione critica dalla fiction alla fictionality, dalle storie in sé al modo in cui sono costruite. Proprio nelle teorizzazioni più recenti, specie in quelle più reader-oriented, l'uscita di scena del narratore rimette in gioco l'autore reale, spesso peraltro presentato senza tener conto della sua intrinseca complessità. Pennacchio ipotizza che la tendenza a mettere da parte il narratore per recuperare l'autore sia legata, da un lato, «alla diffusione di testi ibridi, che mescolano elementi finzionali e non-finzionali e spesso sembrano mettere direttamente in scena l'autore» (p. 195) e, dall'altro, alla «centralità di cui oggi l'autore gode a livello non solo letterario» (p. 196). A questo riguardo, diciamo noi, occorrerebbe verificare come la figura dell'autore si sia modificata in un'epoca, come quella attuale, in cui la letteratura ha perduto quel ruolo di principale strumento di comprensione intelligente della realtà che ha esercitato per secoli in una tradizione come quella italiana, abituata a pensarsi per categorie essenzialmente letterarie. Del resto, l'autore ipotizza anche che i cambiamenti in atto siano, per certo verso, una reazione alle acquisizioni della narratologia strutturalista e, per altro verso, conseguenza del celebre Narrative turn che ha attraversato praticamente ogni campo del sapere degli ultimi anni. Condividibili le sue conclusioni: «Del narratore [...] probabilmente si è abusato, lo si è reificato, pensandolo come un'entità onnipresente e immanente ai testi, indispensabile per comprenderli, a prescindere dalla loro configurazione. Ma il rimedio che oggi ci viene suggerito rischia di farci cadere nell'eccesso opposto, nella reificazione dell'autore, nella sua esaltazione quale soggetto indispensabile per capire come funzionano i racconti – tutti i racconti – con cui entriamo in contatto» (p. 202). L'autore si ferma dove iniziano le narratologie cognitive: spostare il discorso dalla parte del lettore, forse, potrebbe bilanciare l'asimmetria comunicativa. Il narratore potrebbe essere reinterpretato, in questa luce, non tanto nei termini di «una risorsa nelle mani dell'autore» – volta, dunque, alla creazione di un'opera autoreferenziale, conchiusa e perciò stesso relegata a uno statuto meramente oggettuale – quanto piuttosto di «uno strumento nelle mani del lettore» (p. 202) il quale, come ricordato anche da Bottioli, può con esso «aumentare la propria capacità di visione» (Bottioli 2006: 196)), collaborando attivamente e performativamente alla caratura di un testo (Tomasello 2015: 58).

Bibliografia

- Barthes R., *Il grado zero della scrittura*, a cura di G. Bartolucci et al., Torino, Einaudi, 1982.
- Bolter J.D., Grusin R., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, a cura di A. Marinelli, Milano, Guerini, 2003.
- Bottioli G., *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.
- Ercolino S., *Il romanzo massimalista. Da «L'arcobaleno della gravità» di Thomas Pynchon a «2666» di Roberto Bolaño*, Milano, Bompiani 2015.
- Pennacchio F., *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis, 2020.
- Tomasello D., "Della performatività. Come il Cognitive Turn ha cambiato la prospettiva degli studi letterari", *Testi e Linguaggi*, 9, 2015, pp. 57-65.