

Comparatismi 6 2021

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20211846>

Trame e desideri dopo il Sessantotto Per una teoria della narrazione evaporata

Aldo Baratta

Abstract • Come ha affermato Salmon, le *grands récits* si sono dissolte in una quantità pressoché infinita di storie, racconti e *petits récits*. Per Lacan, Žižek e Recalcati, il desiderio ha vissuto una sorte analoga: dopo il movimento sessantottino, è vietato vietare ed è obbligatorio desiderare tutto. La correlazione tra plot e desiderio è stata ampiamente sviluppata da Peter Brooks, e sembrerebbe perciò proficuo motivare la proliferazione della narrazione alla luce di un'esplosione del desiderio e nello specifico di ciò che Žižek chiama *jouissance*. Ciò che avviene dopo il Sessantotto è infatti un'evaporazione sia del desiderio che della trama, privati del loro limite – rispettivamente, il Nome-del-Padre e il finale – e propagati come i gas. Questo contributo intende indagare le forme narrative che il connubio trama-desiderio ha esercitato a partire dalla condizione postmoderna: nello specifico, saranno esaminate architetture testuali quali il nastro di Möbius e la *mise en abyme*.

Parole chiave • Sessantotto; Storytelling; Desiderio; Postmodernismo; Peter Brooks

Abstract • As Salmon stated, the *grands récits* have dissolved into an almost infinite quantity of stories, tales and *petits récits*. For Lacan, Žižek and Recalcati, desire experienced a similar fate: after the protests of 1968, it is forbidden to forbid and it is mandatory to desire everything. The correlation between plot and desire was widely developed by Peter Brooks, and it would therefore seem profitable to motivate the proliferation of the narrative in the light of an explosion of desire and specifically of what Žižek calls *jouissance*. What happens after 1968 is in fact an evaporation of both desire and plot, deprived of their limit – respectively, the Name-of-the-Father and the ending – and widespread just like the gases. This contribution intends to investigate the narrative forms that the plot-desire combination has exercised since the postmodern condition: specifically, textual architectures such as the Möbius strip and *mise en abyme* will be examined.

Keywords • 1968; Storytelling; Desire; Postmodernism Literature; Peter Brooks

Ledizioni 

Trame e desideri dopo il Sessantotto

Per una teoria della narrazione evaporata

Aldo Baratta

I. La diffusione del racconto: dalla «prise de parole» allo storytelling

Il mondo è divenuto un'immane raccolta di trame. L'incipit oramai celebre con il quale Roland Barthes ha aperto nel 1966 il suo *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Innombrables sont les récits du monde»¹, si è rivelato in qualche modo profetico: di lì a qualche decennio il racconto – o *fiction* – si è propagato imponendosi come regolatore epistemico dell'esperienza umana, come rivoluzionario sistema informativo, se non addirittura come efficace e incontrastata logica di potere² – tacendo, per altro, sulle incisive influenze che tale mutamento di paradigma conserva nel merito della prospettiva neurocognitiva. A partire dagli anni immediatamente successivi al saggio di Barthes, le società occidentali sono state traghettate verso una forma inedita di affermazione antropica. Le definizioni di questo fenomeno sono state e sono tuttora numerose, da «narrarchia»³ a «narrative imperialism»⁴ e «narrative turn»⁵, ma hanno tutte in comune un solenne investimento nei confronti della parola – e di ciò che le parole compongono, ovvero le storie – al rango di nuova fisica, di nuova materia prima dell'esistenza.

Dinnanzi ad una tale esplosione e diffusione del proprio specifico campo d'indagine, i teorici della letteratura e della narrazione in senso lato si sono posizionati – come spesso accade – su due fronti abbastanza contrapposti: gli integrati, euforici per l'improvviso revival degli studi umanistici e per il vantaggio offerto, ad esempio, dalla convergenza interdisciplinare; e gli apocalittici, timorosi dei pericoli dietro all'uso smodato del racconto, uno su tutti il suo potere manipolatorio capace di costruire e decostruire la realtà a piacimento. Un'altra controindicazione del «Nuovo Ordine Narrativo»⁶ proviene per altro dalla superficialità e dalla banalizzazione alle quali va spesso incontro la narrazione al prezzo della propria espansione. Ha scritto Peter Brooks, uno dei primi ad aver individuato e analizzato il fenomeno:

Suppongo che i teorici della narrazione debbano essere lieti di constatare che i loro studi stanno colonizzando vasti ambiti del discorso, sia divulgativo che accademico. Il problema, tuttavia, è che la promiscuità stessa dell'idea di narrazione potrebbe aver reso il concetto inutile.⁷

¹ Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications», 8, 1966, pp. 1-27: 1.

² Cfr. Christian Salmon, *Fake. Come la politica mondiale ha divorato sé stessa* [2019], trad. di Luca Falaschi, Roma-Bari, Laterza, 2020.

³ Salmon, *Storytelling. La fabbrica delle storie* [2007], trad. di Giuliano Gasparri, Roma, Fazi, 2008, p. 105.

⁴ Ivi, p. 9.

⁵ Per uno stato dell'arte, cfr. Michele Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina, 2017.

⁶ Salmon, *Storytelling*, cit., p. 169.

⁷ Peter Brooks, *Stories abounding*, «The Chronicle of Higher Education», 47, 28, 2001, p. B11.

L'entusiasmo dovrebbe perciò essere temperato da una buona dose di accortezza analitica: prima di prendere una qualsivoglia posizione, il dovere dei teorici, come suggerisce Bertoni, è quello di compiere «un passo indietro»⁸ per studiare a fondo le specificità, le cause e le conseguenze del fenomeno, scavando nell'archeologia delle coordinate socio-culturali e politiche al fine di cogliere le prime scintille che hanno dato effetto ad una tale detonazione del racconto.

Propongo perciò di retrocedere verso una data per certo simbolica e di comodo, ma capace di illustrare attraverso le dinamiche storiche che ha visto susseguirsi una delle plausibili origini della supremazia dello storytelling.

Il 1968 è un anno spartiacque, testimone di una cesura storica che non è stata ancora compresa e assimilata del tutto. Tra le battaglie – non tutte vittoriose – condotte dalla contestazione giovanile, Micheal de Certeau ne evidenziò una di natura discorsiva. Dove la Rivoluzione francese era stata inaugurata dalla presa della Bastiglia, secondo de Certeau il movimento sessantottino è stato intimamente caratterizzato dalla conquista della parola, della facoltà di esprimersi a dispetto delle gerarchie:

Lo scorso maggio, la parola è stata presa come nel 1789 è stata presa la Bastiglia. [...] Dalla presa della Bastiglia alla presa della Sorbona, tra questi due simboli c'è una differenza essenziale che marca l'evento del 13 maggio 1968: oggi è la parola imprigionata a essere stata liberata.⁹

Dalle parole di de Certeau emerge una contrapposizione netta tra le due date e i due moti rivoluzionari: da una parte, l'attacco ad una concezione del potere prettamente moderna, fossilizzata in edifici e simulacri ben precisi; dall'altra, ciò che si mira a detronizzare è l'idea di un'autorità contaminata dagli umori postmoderni, mai vincolata in maniera centripeta bensì diffusa e fluida in innovativi sistemi di comunicazione politica. È la voce, e non più la pietra, a veicolare il potere durante l'episteme postmoderno; tale binomio offerto da de Certeau è un'ottima metafora per descrivere il passaggio dalla modernità solida alla postmodernità liquida, dalle cattedrali alla Rete.

Il movimento del Sessantotto ha perciò documentato «una revisione globale del nostro sistema culturale»¹⁰ che prende le mosse proprio da un'esplosione della discorsività, non più legittimata da precisi centri di comando bensì diffusa per le strade, per le piazze, senza una vera direttiva. Durante il Sessantotto la lotta si consumò anche sul piano dell'espressione; il manifestante era un parlante che si poneva come obiettivo quello di mettere a tacere i propri avversari: «Quanto si è prodotto di inaudito è questo: ci siamo messi a parlare. Sembrava fosse la prima volta. [...] Mentre i discorsi a verità garantita si zittivano e le "autorità" si facevano silenziose, esistenze congelate si schiudevano in un mattino pacifico».¹¹ La parola assurse a strumento di emancipazione politica prima che culturale, e il terreno di scontro mutò drasticamente.

Che il Sessantotto fu soprattutto una rivoluzione locutiva lo conferma anche Edgar Morin:

Da quel momento in poi la tetanizzazione dell'autorità, la paralisi del super-io, liberarono improvvisamente ciò che era inibito e represso. [...] Tutto ciò che funzionava "normalmente", legalmente, istituzionalmente, è ammutolito e, in quel momento, il fruscio di una parola

⁸ Federico Bertoni, *Impossibile chiusura. Il romanzo moltiplicato*, «SIGMA», 1, 2017, p. 17.

⁹ Giancarlo Gaeta (a cura di), *La presa della parola. Il "maggio francese" letto da Michel de Certeau*, trad. di René Capovin, Roma, Edizioni dell'asino, 2020, pp. 17-18.

¹⁰ Ivi, p. 14.

¹¹ Ivi, p. 19.

indecifrabile si è levato, non soltanto dagli anfiteatri, ma dalla strada, dalle fabbriche, dagli uffici. Tutto ciò che non parlava si è messo a parlare e, attraverso le barricate, i fumi, una grande festa si è dispiegata dentro Parigi.¹²

La prima vittoria dei contestatori fu allora la capacità di esprimersi liberamente, gestendo in prima persona il flusso dei discorsi sociali e le logiche di comunicazione. Da quel momento nacque una nuova concezione del potere fondata in prima istanza sulla propaganda, sulla comunicazione: il debole cominciò a parlare e ad attirare l'attenzione su di sé, la censura venne progressivamente abolita e i vertici precedenti ancorati ai simboli, ai monumenti e ai palazzi non poterono che retrocedere davanti ad un mondo sempre più rumoroso e sempre meno effigiale.

Dati questi presupposti, vien da sé che l'autorità che il movimento rivoluzionario mira – e in parte riesce – a deporre è un'autorità a sua volta discorsiva: il nemico da abbattere non è più unicamente il politico nascosto dietro le stanze dei bottoni, ma anche l'intellettuale che amministra le informazioni, che coordina il circolo del sapere.

Si riprende da vicino ciò che Foucault identificava come autore: un garante semantico, una sorta di sovradeterminazione avente il compito di regolare i discorsi di una determinata società al fine di impedire la proliferazione incontrollata del senso. Scrive in *Qu'est-ce qu'un auteur?*:

La question devient alors: comment conjurer le grand péril, le grand danger par lesquels la fiction menace notre monde? La réponse est qu'on peut les conjurer à travers l'auteur. L'auteur rend possible une limitation de la prolifération cancérigène, dangereuse des significations dans un monde où l'on est économe non seulement de ses ressources et richesses, mais de ses propres discours et de leurs significations. L'auteur est le principe d'économie dans la prolifération du sens.¹³

Il maggior risultato del movimento sessantottino è stato disinnescare tale funzione gestionale per permettere la diffusione libera della parola, la nascita di un circuito informativo privo di una qualsivoglia sovrintendenza. Senza gli argini collocati da un autore, da una figura capace di perimetrare il campo dell'espressione, la narrazione è deflagrata irrompendo in ogni anfratto dell'attività umana con una forza a dir poco fluviale.

Si è così realizzato il proposito suggerito dallo stesso Foucault quando, auspicando un rinnovamento nella comprensione e nello studio delle logiche di potere, incitava a «tagliare la testa al re». ¹⁴ L'interdizione puramente politica era divenuta nel corso della seconda metà del secolo un'interdizione verbale, ma «la mort de l'auteur» ¹⁵ – per riprendere un altro concetto teorico pregno degli umori sessantottini – ha eliminato le ultime frizioni nel circolo della parola: da quel momento, sarebbe stato lecito dire – e da qui, raccontare – ciò che si voleva. Decapitato l'autore, la parola è stata presa. Adoperando altri termini cari a Foucault, si potrebbe dire che si passa da un *panopticon* ¹⁶ ad un *sinopticon* narrativo: prima il narrare

¹² Edgar Morin, *Maggio '68. La breccia* [1968], trad. di Francesco Bellusci, Milano, Raffaello Cortina, 2018, p. 84.

¹³ Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, «Bulletin de la Société française de philosophie», 63, 3, 1969, p. 103.

¹⁴ Id., *Microfisica del potere* [1975], trad. di Giovanna Procacci e Pasquale Pasquino, Torino, Einaudi, 1977, p. 15.

¹⁵ Cfr. Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici 4* [1984], trad. di Andrea Bonomi, Torino, Einaudi, 1988.

¹⁶ Cfr. Foucault, *Sorvegliare e punire* [1975], trad. di Alceste Tarchetti, Torino, Einaudi, 2014, pp. 218-220.

era disciplinato secondo una direttiva verticale e centripeta, con la necessaria mediazione di un autore quale fonte e moderatore del discorso; con l'avvento del postmoderno si assiste al contrario ad una totale liberalizzazione delle capacità di raccontare, e i racconti ci circondano senza una reale forza che li diriga.

Ciononostante, la propagazione della parola e la perdita di un'autorità che ne sovrintendesse la gestione hanno comportato – come detto prima – anche una sua seppur parziale banalizzazione. Quando Foucault rifletteva sull'autore come «funzione» confermava appieno il ruolo imprescindibile di tale figura in veste di consolidamento epistemico, di fondatore di discorsi dall'ampio respiro gnoseologico. L'autore – inteso più come un'istanza storico-culturale che come un individuo – dovrebbe secondo il filosofo reggere sui propri assunti il peso di intere dinamiche antropologiche:

Or il est facile de voir que, dans l'ordre du discours, on peut être l'auteur de bien plus que d'un livre - d'une théorie, d'une tradition, d'une discipline à l'intérieur desquelles d'autres livres et d'autres auteurs vont pouvoir à leur tour prendre place. Je dirais, d'un mot, que ces auteurs se trouvent dans une position "transdiscursive". [...] Appelons-les, d'une façon un peu arbitraire, "fondateurs de discursivité"¹⁷.

Ci si avvicina molto alla celeberrima definizione di «grands récits» formulata da Lyotard: tentativi di spiegazione e giustificazione complessive dello scibile umano, sistemi quanto più possibile universali adoperati dalla modernità per raccontarsi e legittimarsi. La caratteristica necessaria di queste grandi narrazioni è il riferimento a figure chiave capaci non solo di avviarle ma anche di sostenerle: persiste così una forte idea di autorità – e autorialità – sulla quale si fondano la resistenza e la validità di questi racconti. Quando Lyotard identifica la condizione postmoderna come la fase storica nella quale tali grandi narrazioni vengono meno, è allora possibile collegare questa affermazione alla scomparsa dei «fondatori di discorsività» di cui trattava Foucault. Dopo l'epoca moderna, costellata da una presenza massiccia di promotori epistemici e di racconti di ampia portata, Salmon parla di un «riflusso»¹⁸ che prevede la svalutazione dei *grands récits* in *petits récits*, una predilezione per «gli aneddoti, il luccichio delle piccole storie»¹⁹. Ciò che la pratica narrativa divenuta storytelling ha guadagnato in termini di diffusione e numero lo ha perso in termini di spessore e valore. In tal modo vengono motivati anche l'ironia, il cinismo e la disillusione tipicamente postmoderni, nonché il ricorso della letteratura di fine millennio al *pastiche* e alla citazione ludica: con l'esplosione della parola e la forclusione dei fondatori di discorsività, è come se si fosse già detto tutto, e ciò che resta non è che un sussurro spesso autotelico che non si avvicina nemmeno lontanamente alla forza dirompente dei sistemi discorsivi passati.

Se c'è dunque un'origine plausibile per l'enorme influenza che il racconto possiede oggi, essa va ricercata anche nella *prise de parole* del Sessantotto. Il movimento rivoluzionario ha sovvertito le logiche che presiedevano il circolo comunicativo ed espressivo emancipandolo da quella funzione-limite che Foucault identificava come «autore»; lo storytelling nasce così da un connubio necessario tra estensione e semplificazione della narrazione, in un'epoca la cui «liquidità»²⁰ esige dei dettami gnoseologici rapidi, leggeri, ben lontani dalla solidità monumentale dei progetti tipicamente moderni. La narrazione è ovunque,

¹⁷ Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, cit., p. 100.

¹⁸ Salmon, *Storytelling*, cit., p. 103.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cfr. Zygmunt Bauman, *Modernità liquida* [2000], trad. di Minucci Sergio, Roma-Bari, Laterza, 2002.

libera nell'aria e alla portata di tutti; chiunque può raccontare, chiunque grazie ai social networks ha i mezzi per farlo, perché senza un autore che amministra la parola siamo tutti autori capaci di fondare discorsi.

2. La deformazione dei desideri: «il discorso del capitalista» e «l'evaporazione del Padre»

Il Sessantotto non è stato però solo un fenomeno di natura discorsiva, o quantomeno non lo è stato nelle immediate intenzioni; la vera battaglia del movimento contestatorio si è combattuta su un territorio diverso, limitrofo ma con la propria specificità. È stata la rivendicazione del desiderio il motore principale di quella lotta ideologica: la crescita economica aveva alimentato a dismisura i bisogni delle nuove generazioni cresciute nel progressivo proiettarsi di una società dell'opulenza, e tali pulsioni reclamavano una realtà storica e politica capace di soddisfarle. Due dei principali slogan che echeggiavano per le piazze erano «Vietato vietare!» e «Il est interdit d'interdire!»: i desideri ormai ipertrofici dei sessantottini stridevano con il moralismo e la chiusura della classe borghese.

Ciononostante, la logica del capitalismo ha ben presto fagocitato questa spinta rivoluzionaria strumentalizzandola in fonte di sostentamento. Una delle più belle ed esaurienti definizioni del capitalismo la offre Mark Fisher quando afferma che «il capitalismo è molto simile alla Cosa del film di John Carpenter: un'entità mostruosa, plastica e infinita capace di metabolizzare e assorbire qualsiasi oggetto con cui entra in contatto».²¹ Il capitalismo ha perciò assimilato l'ideologia sessantottina facendola propria in un efficace sincretismo che, come conferma Žižek, «ha recuperato trionfalmente la retorica egualitaria e antigierarchica del '68, presentandosi come una vittoriosa rivolta libertaria contro le organizzazioni sociali oppressive caratteristiche sia del capitalismo corporativo sia del socialismo reale»;²² la liberalizzazione dei desideri da dinamica ideologica e volontà emancipativa è divenuta ben presto una strategia commerciale e consumistica. Ciò che una volta era represso è stato tramutato in un'inedita ed efficace forma di repressione, e la perversione è diventata norma; il desiderio non è più un diritto per cui lottare ma una costrizione imposta dall'alto. Si assiste così ad una vera e propria dittatura del piacere, o, per usare una felice espressione di Žižek, ad un «imperativo superegoico a godere»;²³ l'errore non è più il desiderio eccessivo, ma la mancanza di esso.

Jacques Lacan, uno dei primi studiosi ad aver individuato la pericolosa ambiguità alla quale andava incontro il movimento sessantottino, ha definito lo sfruttamento del desiderio una strategia retorica del più ampio e articolato «discours du capitaliste».²⁴ Ritorna così il termine discorso, ma la sua accezione sembra agli antipodi rispetto a come lo intendeva Foucault – o, meglio, ne sembra una perversa e astuta parodia. Dove il discorso per Foucault era un atto di espressione strettamente vincolato a colui dal quale si originava, un costruito socioculturale fondato su un'incisiva idea di autorialità, il discorso del capitalista appare piuttosto come una narrazione che nasconde ossessivamente il suo autore, la cui genesi ideologica deve celarsi e rimanere inaccessibile pena l'efficacia della sua pervasività. In tal senso si potrebbe definire il discorso del capitalista come un anti-discorso o un

²¹ Mark Fisher, *Realismo capitalista* [2008], trad. di Valerio Mattioli, Roma, Nero, 2018, p. 33.

²² Slavoj Žižek, *Dalla tragedia alla farsa. Ideologia della crisi e superamento del capitalismo* [2009], trad. di Cinzia Arruzza, Milano, Ponte alle Grazie, 2010, p. 75.

²³ Žižek, *La visione di parallaxe* [2006], trad. di Pietro Terzi, Genova, Il Melangolo, 2013, p. 457.

²⁴ Jacques Lacan, *Lacan in Italia* [1972], trad. di Lamberto Boni, Milano, La Salamandra, 1978, pp. 47-48.

«discorso al limite del discorso»,²⁵ nonché il prototipo esemplare per tutte le modalità narrative che si sono diffuse in seguito alla «presa di parola» e alla «morte dell'autore».

È infatti possibile tracciare un ulteriore accostamento – seppur secondo una prospettiva capovolta – tra il discorso foucaultiano e il discorso del capitalista a partire dall'analogia concettuale tra i due fenomeni che li hanno causati. Per Lacan il discorso del capitalista è stato provocato da un preciso mutamento nelle coordinate epistemiche delle società occidentali definito «evaporazione del nome del Padre». ²⁶ Secondo lo psicanalista, tale fenomeno storico-ideologico si è realizzato in seguito alle proteste sessantottine e alla sfida all'autorità che esse hanno condotto: l'immagine del Padre è stata del tutto demolita e in sua vece si è imposto in qualità di bussola simbolica il carattere fascinatore della merce, incoraggiato dal discorso del capitalista del quale l'ingiunzione a godere è la maggiore strategia di affermazione.

Massimo Recalcati, parafrasando il pensiero di Lacan, scrive:

In gioco è la dissoluzione della funzione della Legge della castrazione simbolica che, già secondo la dottrina freudiana dell'Edipo, aveva il compito di articolare il desiderio del soggetto all'esperienza del limite. Senza questo centro di gravità il godimento appare [...] “smarrito”, privo di bussola e di ancoraggi simbolici. L'astuzia del discorso del capitalista consiste nella capacità di sfruttare sistematicamente questo smarrimento.²⁷

Il Padre, ovvero l'istanza-limite capace di predisporre e regolare il desiderio tramite la «Legge della castrazione simbolica», appare così estremamente simile a ciò che Foucault identificava come la funzione-autore: se il primo «garantisce al soggetto e ai legami sociali un senso e un ordine stabilito trascendentalmente»,²⁸ il secondo agisce in maniera identica nei confronti delle dinamiche inerenti alla sfera culturale ed epistemica. L'unica differenza tra i due tipi di discorsi – quello autoriale di Foucault e quello capitalista di Lacan – è che uno necessita di una figura fondatrice e di una verticalità gerarchica, l'altro agisce solo nascondendo l'impronta ideologica che lo sostiene e incentivando così la mancanza di una direttiva; da una parte l'esperienza del limite è un fattore costituente, dall'altra lo è la sua assenza. L'evaporazione del Padre comporta così la scomparsa della struttura impegnata all'articolazione del desiderio, la quale per Lacan si costituisce innanzitutto come un'interdizione dalla valenza costruttiva e non distruttiva.²⁹ Privo di tale castrazione, il desiderio straborda come puro e deforme godimento autotelico – Žižek lo chiama, scegliendolo di non tradurlo dai testi lacaniani, *jouissance* – favorendo le logiche di consumo; nulla di troppo dissimile da quanto è avvenuto nei confronti dello storytelling, colpevole di aver banalizzato i *grands récits* in un mare magnum di racconti privi di peso e spessore.

Del resto, più volte all'interno della sua opera Lacan tratta la funzione del Padre e la Legge della castrazione simbolica come terminologie e circostanze prettamente linguistiche. Nella fattispecie, il linguaggio sarebbe una condizione strutturante del desiderio in quanto origine di un trauma, di una perdita irreversibile, capace di limitare e quindi scandire i bisogni del soggetto senza farli degenerare nel godimento indifferenziato. Il Padre

²⁵ Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina, 2010, p. 32.

²⁶ Lacan, *Nota sul Padre e l'universalismo* [1968], trad. di Antonio Di Ciaccia, in *La psicoanalisi*, Roma, Astrolabio, 2003, p. 9.

²⁷ Recalcati, *Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Milano, Raffaello Cortina, 2011, p. 42.

²⁸ Id., *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 36.

²⁹ Cfr. Lacan, *Dei Nomi-del-Padre. Il trionfo della religione* [1953-1974], trad. di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2006, pp. 46-53.

interpreta a livello simbolico questo importante ruolo in qualità – ancora una volta – di costruito gestionale di stampo linguistico; per questo motivo Lacan lo definisce innanzitutto «un nome». Di nuovo Recalcati:

La funzione logica del Padre è quella funzione che salvaguarda [...] un luogo asimmetrico [...] capace di introdurre una Legge, un limite, una linea di confine necessaria a introdurre la dimensione della differenziazione simbolica. In questo senso Lacan insiste nell'affermare che la funzione logica del Padre è omologa a quella del linguaggio che impone all'essere parlante il vincolo della parola e, di conseguenza, una inevitabile sottrazione di godimento come condizione d'entrata nel suo campo.³⁰

Ciononostante, dopo essere stata presa, la parola non è più un «vincolo»; invece di sottrarre una porzione di *jouissance* al fine di modellare un desiderio sano, essa abbatte qualsiasi recinzione del campo del piacere. Si assiste così ad una «sfida al linguaggio»³¹ al termine della quale il movimento sessantottino ha privato il Padre – l'autore, il garante del senso, l'esperienza-limite del desiderio – della parola, causandone l'evaporazione e gettando le fondamenta per l'imporsi del discorso del capitalista.

La natura del desiderio è stata perciò intimamente alterata. Da forza propulsiva e redentrice per la quale combattere in piazza è stata convertita in una subdola tattica di inerzia e di asservimento; il desiderio è deflagrato in *jouissance*, in puro piacere mancante di un possibile soddisfacimento che imprigiona il soggetto in una ragnatela consumistica nella quale tuttavia il ragno non c'è, trattandosi di un discorso senza autore.

3. Il connubio tra trama e desiderio: una rilettura di Peter Brooks

Date queste premesse, appare sempre più evidente che la narrazione e il desiderio abbiano vissuto un destino comune in seguito al movimento del Sessantotto: entrambi sono traboccati rispetto ai loro confini inizialmente stabiliti e si sono diffusi estremizzandosi rispettivamente nella pratica dello storytelling e nel godimento incessante.

D'altra parte, la strettissima correlazione tra desiderio e trama è alla base dell'«erotica del testo»³² teorizzata da Peter Brooks: il desiderio non sarebbe soltanto una delle principali impalcature tematiche della letteratura di ogni luogo e tempo, bensì una delle leggi intime che sovrintendono il funzionamento stesso del raccontare. Scrive Brooks:

Possiamo, in breve, concepire la lettura in funzione della trama come una forma di desiderio che ci spinge avanti, sempre più addentro nel testo; i racconti, parlano di desiderio [...] e al tempo stesso lo suscitano e vi ricorrono come a una forza propulsiva e dinamica di produzione di significati.³³

Il principale riferimento teorico di Brooks è il freudiano *Jenseits des Lustprinzips* (*Al di là del principio del piacere*), e nella fattispecie la dinamica pulsionale che ivi viene descritta: l'inconscio sarebbe regolato da due forze, una tendente allo stato inorganico e alla liberazione degli istinti attraverso un godimento definitivo – Thanatos o «principio di piacere» o «Pulsione di morte» –, l'altra al collegamento delle unità in energia costante e

³⁰ Recalcati, *Cosa resta del padre?*, p. 39.

³¹ Ivi, p. 62.

³² Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* [1984], trad. di Daniela Fink, Torino, Einaudi, 1995, p. 41.

³³ *Ibid.*

sfruttabile e al ritardo del soddisfacimento – Eros o « principio di realtà» o «Pulsione di vita». Nello specifico, Freud identifica il primo come una tendenza «a cui aspetta il cui compito di liberare interamente dall'eccitamento l'apparato psichico, o di mantenere costante o quanto più basso possibile l'ammontare di eccitamento in esso presente»³⁴ verso l'aspirazione «di ritornare alla quiete del mondo inorganico»³⁵ attraverso la ricerca di una gratificazione quanto più immediata possibile; il secondo come una forza che «pur senza rinunciare al proposito finale di ottenere piacere, esige e ottiene il rinvio del soddisfacimento, la rinuncia a svariate possibilità di conseguirlo e la temporanea tolleranza del dispiacere sul lungo e tortuoso cammino che porta al piacere».³⁶

Allo stesso modo, come aggiunge Fabio Vittorini, il testo diventa un terreno di scontro pulsionale e la trama di una storia oscilla tra due impeti opposti: una «spinta semiotica in avanti (anticipazione)»,³⁷ che incita il lettore a proseguire nel racconto per arrivare il più presto possibile alla fine, e una «spinta semiotica all'indietro (retrospezione)»,³⁸ che al contrario prescrive di soffermarsi sulla concatenazione dell'intreccio ripercorrendone le fila in vista di un godimento protratto. Il dualismo motorio alla base è dunque il medesimo: in entrambi i casi una forza antinomica incita contemporaneamente a «correre alla fine e a sostare nel mezzo, a concludere e a ripetere, a sciogliere e a (col)legare, a esplicitare e a implicare»,³⁹ ora nei confronti della trama e della lettura ora nei confronti del desiderio e del piacere. In altri termini: la «Pulsione di vita» o «Eros» concerne la metà del testo e promuove il desiderio di trattenersi nell'intreccio, prolungando l'atto di lettura attraverso un'oculata strategia di macchinazione e concatenazione delle unità narrative; la «Pulsione di morte» o «Thanatos» riguarda invece lo slancio verso il finale, vero momento di determinazione semantica e ritorno ad uno stato di esistenza inorganica – di non-lettura, di chiusura definitiva del microcosmo finzionale – in quanto funzione-limite. D'altra parte, anche Don DeLillo in *White Noise* ha intelligentemente affermato che «All plots tend to move deathward. This is the nature of plots. Political plots, terrorist plots, lovers' plot, narrative plots, plots that are part of children's games. We edge nearer death every time we plot».⁴⁰

Si potrebbe allora affermare che, come il racconto si muove tra un intreccio e un finale, il desiderio – applicando alla teoria pulsionale di Freud la terminologia di Lacan – si muove a sua volta tra una *jouissance* e un limite – o Legge della castrazione simbolica –, ovvero tra un principio che ritarda il piacere rendendolo parziale e insoddisfacibile tramite una segmentazione delle unità e un principio che al contrario lo realizza in un'articolazione formale che prevede necessariamente la sua sospensione. L'equivalenza tra il finale di un testo e la Legge lacaniana affiora con chiarezza quando Brooks fa dipendere e plasmare il desiderio narrativo dalla sua interruzione, dallo scioglimento delle vicende, proprio come la castrazione simbolica – l'interdizione ad opera del Nome-del-Padre – era la condizione strutturante del desiderio psichico:

³⁴ Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere* [1920], in Id., *Tre saggi sulla teoria sessuale. Al di là del principio del piacere*, trad. di Renata Colorni e Anna Maria Marietti, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 225.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ivi*, p. 147.

³⁷ Fabio Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017, p. 48.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ivi*, p. 49.

⁴⁰ Don DeLillo, *White Noise* [1985], New York, Penguin Books, 2009, p. 26.

Se è vero che il motore del racconto è il desiderio, [...] è anche vero che il significato si precisa definitivamente soltanto alla fine, e che il desiderio narrativo è in fondo desiderio della fine. [...] la realizzazione del desiderio del racconto finisce per coincidere con i limiti del racconto stesso. Raccontare significa porsi nei termini di un finale imminente.⁴¹

In altre parole, nella corrispondenza tra trama e desiderio, l'intreccio sta alla *jouissance* come il finale sta alla Legge.

Ciononostante, questo equilibrio dialettico si frantuma nel momento in cui le azioni epistemiche del Sessantotto decapitano i vertici, uccidono l'autore e il Padre e impediscono l'interdizione – verbale e simbolica – che essi veicolavano. Senza tali figure gestionali si assiste, come affermato finora, alla scomparsa del concetto di limite; se nel campo psichico ciò determina l'emergere della sua pulsione antitetica, il godimento incontrollato, nella dimensione narrativa – data l'interrelazione tra le due esperienze – accade secondo un prospetto simmetrico qualcosa di analogo nei confronti dell'intreccio. Thanatos – che entra dunque a far parte di una triade di archetipi aventi la funzione di limite e circoscrizione, insieme al Padre lacaniano e all'Autore foucaultiano – viene esiliato, ed Eros innalzato a nuova autorità; la tensione verso il Nirvana, verso la dissoluzione e la risoluzione ultime, deve essere scongiurata sia nel campo delle dinamiche psichiche sia in quello delle dinamiche testuali. La Pulsione di morte viene ferocemente ostacolata da un'inedia strategia economico-discorsiva che proprio come il principio di realtà costringe ad un'estenuante macchinazione atta a produrre desiderio/ narrazione. Non a caso Deleuze e Guattari, riferendosi alla logica del capitalismo, presentano un desiderio «macchina, sintesi di macchine, concatenazione macchinica: macchina desiderante. Il desiderio è dell'ordine della produzione»⁴²; una definizione che ricorda da vicino quella che Freud offre nei confronti della concatenazione energetica tipica del principio di Eros, e che sembra perfettamente applicabile anche alle operazioni di complicazione dell'intreccio che analizzeremo a breve. In definitiva: le trame esplodono: gli intrecci si elasticizzano, gli eventi si susseguono all'infinito senza mai risolversi, i finali vengono rimandati quanto più possibile – se non scongiurati del tutto. Il lettore è costretto nel mezzo del testo, naufrago in una trama che straborda proprio come il godimento lacaniano.

Nel postmodernismo – la cui nascita simbolica potrebbe risalire non a caso, in una plausibile datazione offerta da Perry Anderson, al 1968⁴³ – le narrazioni tendono a non concludersi. Questo fenomeno, ironicamente definito «epilogo del plot»,⁴⁴ lo aveva notato lo stesso Brooks:

I finali sono divenuti difficili da completare. Data la loro assenza, o il loro continuo ritardo nel sopraggiungere, ognuno è costretto a giocare, inventando dei finali di partita, e trastullandosi nell'attesa di un momento strutturale di rivelazione finale che non giunge mai, creando così lo spazio di un'ipotesi, di un "come se", di una finalità immaginaria. Esiste un'attesa della fine che non viene mai soddisfatta. Quando il finale sopraggiunge, ci troviamo di fronte a uno stallo, piuttosto che a una vittoria. La storia potrebbe continuare, anzi potrebbe far parte di un'altra storia di cui è possibile inventare la continuazione, e così via.⁴⁵

⁴¹ Brooks, *Trame*, cit., p. 57.

⁴² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Edipo* [1972], trad. di Alessandro Fontana, Torino, Einaudi, 1975, p. 337.

⁴³ Cfr. Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, New York, Verso, 1998.

⁴⁴ Brooks, *Trame*, cit., p. 327.

⁴⁵ Ivi, pp. 327-328.

In questa narrazione «anti-edipica» – come appunto l'avrebbero definita Deleuze e Guattari,⁴⁶ ovvero priva di un limite – il racconto si presenta come un intreccio virtualmente alimentabile all'infinito, come una catena di eventi nella quale è sempre possibile aggiungere nuovi anelli. La simmetria viene rispettata fin troppo correttamente: come il desiderio straborda dagli argini in seguito alla forclusione del Nome-del-Padre e di Thanatos riducendosi a sola *jouissance*, così fa la trama priva a causa della conquista della parola di una funzione-autore assumendo i connotati tipici dello storytelling secondo Salmon – ovvero puro intreccio senza conclusione.

Si impone così una nuova concezione della trama: essa, proprio come la Legge della castrazione simbolica che non viene più intesa «condizione strutturale del desiderio»,⁴⁷ «non chiede più di essere considerata come un elemento determinato dalla fine».⁴⁸ Calabrese, parodiando il titolo del celebre lavoro di Kermode, parla di un «sense of a non-ending»⁴⁹ imperante nel romanzo postmodernista: «nessun epilogo, nessun archetipo “clausulare” hanno sorretto nel postmodernismo il sogno infranto di un Fine che coincidesse con una Fine».⁵⁰ Senza una conclusione, e quindi senza una finalità e un momento di determinazione del senso delle vicende, il racconto deve ricercare il proprio sostentamento semantico in altre circostanze.

A partire da tali riflessioni, un'«erotica testuale» dovrebbe a questo punto ipotizzare l'esistenza di un nuovo tipo di narrazione conseguente alla condizione postmoderna. Se è vero, come dice Marx, che «Alles was fest ist, schmilzt in der Luft»,⁵¹ è lecito definire questa narrazione «evaporata» in quanto volatile, diffusa ovunque nello spazio, priva di una forma specifica – poiché mancante di una figura che la articoli come faceva l'autore – e difficile da osservare da vicino; oltretutto, con tale epiteto si riprenderebbe la formula «evaporazione del Padre» cara a Lacan e, come abbiamo visto, presupposto fondamentale del fenomeno.

4. Per una teoria della narrazione evaporata

Ecco un esito del movimento sessantottino: eliminando il Padre e l'autore, privando loro della parola, la Legge e il finale sono scomparsi, e la *jouissance* e l'intreccio hanno cominciato a proliferare incontrollati. Per quanto concerne la dimensione narrativa, occorre perciò tracciare una teoria plausibile di questa inedita modalità del racconto, una mappatura dei caratteri che la narrazione – letteraria e non – ha ereditato dall'avvento dello storytelling.

Il primo tratto che va immediatamente attribuito alla narrazione evaporata è un'ossessiva attenzione alla forma, anche a discapito del contenuto. Vittorini scrive ad esempio che «nel racconto postmoderno il senso è estroiettato nella logica combinatoria della forma narrativa».⁵² Come accennato precedentemente, il senso del racconto non può più dipendere dalla trama in sé, dalla successione degli eventi, in quanto la mancanza del finale

⁴⁶ Cfr. Deleuze, Guattari, *op. cit.*

⁴⁷ Recalcati, *Cosa resta del padre?*, cit., p. 55.

⁴⁸ Brooks, *Trame*, cit., p. 328.

⁴⁹ Stefano Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005, p. 31.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei* [1848], Severus, Berlino, 2017, p. 18.

⁵² Vittorini, *op. cit.*, p. 43.

preclude necessariamente una risoluzione capace di dar rilievo alle vicende delle quali si è letto: in un intreccio segmentato ma elastico come quello dello storytelling, le singole unità narrative, le scene, galleggiano in una palude. Per questo motivo, il fondamento semantico va a carico della forma: le opere della «narratività diffusa»⁵³ rivestono di importanza capitale la propria ingegneria testuale, l'architettura scrupolosa sulla quale sono costruite, affidando meno peso alle vicende in sé rispetto a come esse si distribuiscono lungo l'intreccio. Non conta più quello che si dice ma come lo si dice: il racconto dev'essere oculatamente progettato al fine di prolungare il più possibile la propria narrazione, estendere il piacere della lettura oltre i confini abituali della trama – l'incipit e l'explicit.

Di conseguenza, la forma della narrazione evaporata deve dare l'impressione di essere sconfinata, priva di margini, e per far ciò adotta particolari strategie compositive. Tra le principali figure della *dispositio* che il racconto postmoderno assume segnalo:

- 1) l'utilizzo di particolari coordinate autoriflessive atte a riverberare l'intreccio su sé stesso in complicati giochi di specchi dando l'illusione di una trama virtualmente infinita, come il nastro di Möbius e la *mise en abyme*, in una narrazione definibile «narcissistic»;⁵⁴
- 2) il fenomeno multimediativo dell'espansività testuale, la quale volatilizza del tutto le estremità del testo dilatandolo con continui e non sempre premeditati ampliamenti dell'intreccio, tra prequel, sequel, paraquel, etc.⁵⁵
- 3) un diverso trattamento dell'autorialità, la quale si disperde a favore ora di figure invisibili e collettive – come nel caso degli sceneggiatori delle serie TV⁵⁶ – ora dello stesso pubblico che diventa parte integrante della costruzione della trama estesa – come accade con le fanfictions e in generale nella dimensione del fandom.⁵⁷

Presenterò brevemente due esempi testuali per esporre da vicino il primo carattere sopra menzionato.

4.1 Il nastro di Möbius: *The Golden Notebook*

In topologia, un nastro di Möbius è un esempio di superficie non orientabile, altrimenti definibile come una superficie “con una sola faccia”. Tutte le superfici geometriche possiedono due facce – “superiore” e “inferiore”, “interna” ed “esterna” –, per cui è possibile percorrerne idealmente una senza mai raggiungere l'altra, se non attraversando una linea di demarcazione costituita da uno spigolo o “bordo”. Nel caso del nastro di Möbius, al contrario, è presente un solo lato, ed è quindi possibile percorrerlo all'infinito senza mai staccarsi e ritornando sempre all'esatto punto di partenza. Traslato in termini narratologici, un testo che presenta una topologia strutturale da nastro di Möbius è un testo che nella sua conclusione riporta il lettore all'inizio delle vicende in un ciclo eterno di nascita e morte nel quale l'explicit collassa sull'incipit in una trama virtualmente interminabile.

⁵³ Donata Meneghelli, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narrativa totale*, Milano, Morellini, 2013, p. 16.

⁵⁴ Cfr. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, , 2013.

⁵⁵ Cfr. Donata Meneghelli, *Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso*, Milano, Morellini, 2018.

⁵⁶ Cfr. Jason Mittell, *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv* [2015], trad. di Mauro Maraschi, Roma, Minimum Fax, 2017.

⁵⁷ Cfr. Henry Jenkins, *Cultura convergente* [2006], trad. di Vincenzo Susca e Maddalena Papacchioli, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2014.

The Golden Notebook di Doris Lessing – pubblicato nel 1962, indice dunque di come i fenomeni epistemici deflagrati nel Sessantotto stessero fermentando da tempo – è un testo che colpisce innanzitutto per l'intricata architettura compositiva: il lettore si trova davanti ad un romanzo costituito da quattro "taccuini" scritti dall'autrice protagonista Anna Wulf, ciascuno di essi di un determinato colore e riguardante un particolare argomento. Lo schema è il seguente:

- a) Taccuino nero: testimonia le esperienze di Anna nella Rhodesia meridionale e come questi eventi ispireranno in seguito il suo best-seller *Frontiere di guerra*;
- b) Taccuino rosso: racconta la militanza di Anna nel partito comunista, comprese le sue riflessioni e le sue sempre più dilanianti perplessità intorno alle ideologie marxiste;
- c) Taccuino giallo: si tratta di un vero e proprio romanzo in fieri che Anna cerca disperatamente di scrivere durante le vicende narrate, in un anticipo di *mise en abyme* che esploreremo più nel dettaglio nel paragrafo successivo;
- d) Taccuino blu: il diario personale di Anna.

A questi quattro taccuini se ne aggiunge nella porzione finale del testo un quinto, il Taccuino d'oro che dà il titolo al romanzo, una sorta di summa formale e ideologica nella quale l'autrice protagonista risolverà definitivamente i suoi dilemmi. I quattro taccuini sono poi intervallati da sezioni cronologicamente consequenziali intitolate *Donne libere*, le uniche scritte in terza persona, le quali hanno il compito di narrare secondo una prospettiva eterodiegetica le vicende di Anna al di fuori della sua attività scrittorica. Ognuno dei quattro taccuini compare quattro volte ciascuno secondo lo stesso ordine – nero, rosso, giallo, blu –, attribuendo così al romanzo una struttura estremamente simmetrica e metodica; l'idea che trasmette, come spesso accade nei lavori metanarrativi e autoriflessivi di questo tipo, è quella di un'opera artigianale, di una confezione oculata che riserva molta attenzione alla propria veste formale – carattere peculiare, come abbiamo detto, della narrazione evaporata. D'altra parte è Lessing stessa ad avvisare che, al di là delle comunque evidenti e interessanti tematiche femministe e politiche, «My major aim was to shape a book which would make its own comment a wordless statement: to talk through the way it was shaped».⁵⁸ La forma vince sul contenuto: il proposito del lettore dovrà essere prima di tutto quello di denudare il testo e di osservarne col microscopio gli ingranaggi, operarlo su un tavolo chirurgico scomponendone i pezzi per capire come funziona; la *jouissance* deve perpetuarsi il più possibile, il piacere di sostare in mezzo all'intreccio viene alimentato dall'ingegneria dispositiva.

Il romanzo si rivela infatti una sequenza di rifrazioni continue che è impossibile trascrivere e catalogare al completo in questa sede. La struttura da nastro di Möbius, la principale tra queste coordinate autoriflessive, si realizza nel rapporto gerarchico che si viene ad instaurare tra la sezione *Donne libere* e i quattro taccuini. Come argutamente è stato notato⁵⁹, in prima istanza si concepisce *Donne libere* – per via della prospettiva e della voce autoriale adoperata, la quale conferisce un andamento ordinato così differente dal resto del romanzo – come una sorta di cornice che racchiude i quattro taccuini, come la Storia che contiene e alterna le storie frammentate delle varie personalità dell'autrice, come un mare in cui galleggiano delle isole solitarie.

Tuttavia, basta un solo elemento per confutare quest'impostazione architettonica e per decifrare la vera forma del romanzo. La frase che apre il testo e la prima sezione *Donne*

⁵⁸ Doris Lessing, *Preface to The Golden Notebook*, in Id., *The Golden Notebook* [1962], London, Flamingo, 2002, p. 16.

⁵⁹ Cfr. Baysar Taniyan, *Golden Möbius strip. Lessing's The Golden Notebook as a fragmented narrative*, «Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi», 49, 1, 2009, pp. 1-17.

libere – «Le due donne erano sole nella casa di Londra»⁶⁰ – si rivela la stessa frase con la quale nel taccuino d'oro, sul finire dell'opera, Anna inaugura il suo romanzo frutto della rinnovata consapevolezza artistica – «“Vuoi che cominci un romanzo con: Le due donne erano sole nella casa di Londra?”».⁶¹ Le gerarchie, dunque, si capovolgono del tutto: è un taccuino a “contenere” *Donne libere*, a dargli un'origine e a partorirlo, e *Donne libere* non si rivela altro che una parte del romanzo che Anna è riuscita a scrivere, e non al contrario l'unica porzione eterodiegetica del testo.

Così facendo si traccia un perfetto nastro di Möbius, in quanto la presenza di quella frase nel finale – e la consapevolezza che ne deriva – ci riporta immediatamente all'inizio del romanzo senza soluzione di continuità, in un ciclo infinito in cui *The Golden Notebook* racconta incessantemente la propria stessa nascita. Le vicende non si concludono del tutto; la trama evapora e ciò che rimane di essa è un intreccio, una disposizione delle sequenze narrative, a dir poco arzigogolato che tenta in ogni modo di perpetuarsi ripiegandosi su sé stesso come un uroboro. Manca perciò una vera determinazione semantica, uno scioglimento effettivo: il lettore rimbalza verso l'inizio del romanzo naufrago in una storia paludosa che non lascia soddisfare del tutto il suo desiderio di completezza, che rimanda incessantemente il fine e la fine. Come nella logica di Eros e nella pulsione di vita, la ripetizione vince sulla conclusione

4.2 *Mise en abyme: Atonement*

La *mise en abyme* – chiamato anche algoritmo ricorsivo in aritmetica e effetto Droste in fotografia – è il procedimento narrativo tramite il quale la storia contiene dentro di sé una versione miniaturizzata di sé stessa, ottenendo così quella stessa rifrazione eterna che nascerebbe dal posizionare uno specchio di fronte ad un altro. *Atonement* (2001) di Ian McEwan contiene dentro di sé non solo delle narrazioni secondarie, delle “storie nelle storie”, ma cita ad un certo punto lo stesso libro che il Lettore reale ha fra le mani, creando di fatto un'iterazione continua come una sorta di matrioska.

Come abbiamo fatto con *The Golden Notebook*, anche in questo caso è utile procedere innanzitutto con un'analisi dell'architettura del romanzo, data l'importanza che la veste formale – e nella fattispecie dispositiva – riveste all'interno dell'economia semantica dell'opera. *Atonement* è diviso in quattro parti estremamente diverse l'una dall'altra, sia per importanti motivi stilistici – che analizzeremo a breve – che per questioni ben più superficiali come il numero di pagine: la prima parte, che da sola copre la metà dell'intero romanzo, è ulteriormente composta da vari capitoli; la seconda e la terza parte sono di durata simile e non presentano alcuna suddivisione interna; la quarta parte, infine, è più che altro un breve epilogo, una sorta di postilla della protagonista – e, ancora una volta, autrice fittizia – Briony Tallis. Il senso di discontinuità viene trasmesso anche a livello puramente narrativo, scenico e temporale: la prima parte è ambientata nell'estate del 1935 nella tenuta della famiglia Tallis e testimonia gli avvenimenti di una lunga e singola giornata al termine della quale verrà commesso il delitto che darà motore al romanzo; la seconda parte trasporta bruscamente il lettore cinque anni dopo, nel bel mezzo del reimbarco di Dunkerque; la terza parte inizia pochi mesi in avanti in una sorta di cronaca documentaristica all'interno dell'ospedale St. Thomas' Hospital di Londra; l'ultima parte effettua un salto estremamente più deciso, raccontandoci il settantasettesimo compleanno della protagonista, nel 1999. Ciò

⁶⁰ Doris Lessing, *Il taccuino d'oro* [1962], trad. it. di Marialivia Serini, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 9.

⁶¹ Ivi, p. 695.

che appare è allora un testo frammentato, costruito apparentemente senza una logica consequenziale, dedito a rivoltare di continuo punti di vista, ambientazioni, epoche, spunti tematici.

Ma ciò che muta maggiormente e che rende la narrazione di *Atonement* un – apparente – collage confuso è lo stile attraverso il quale vengono raccontate le varie vicende. La prima parte riprende fedelmente i connotati e le atmosfere tipiche del classicismo inglese di stampo austeniano, iniettando però in maniera prepotente umori formali modernisti – provenienti soprattutto dall'opera di Virginia Woolf. La seconda parte è raccontata tramite un andamento ruvido, agitato, fortemente paratattico e contraddistinto da brevità e immediatezza. La terza parte gode di un respiro più disteso, soprattutto a livello temporale, e si tinge di lirismo e di patine melodrammatiche. La quarta parte, infine, si apre alla sperimentazione e all'autocoscienza, svelando i propri meccanismi al lettore in piena tendenza postmoderna. Dietro l'apparente discontinuità ci si ritrova così di fronte ad una paradossale progettualità, un disegno ben preciso: attraverso il progredire del romanzo e il succedersi delle impronte stilistiche, McEwan traccia una breve storia della letteratura novecentesca, dagli albori modernisti al romanzo bellico, dal melodramma neorealista alla sperimentazione postmoderna, in una «sheer literariness of its self-fashioning».⁶² Questa attenzione al dato formale – in questo caso, stilistico ed elocutivo – risponde appieno ai connotati della narrazione evaporata, in maniera non dissimile al ruolo che svolgevano i taccuini in *The Golden Notebook* in termini dispositivi.

Ma la referenza di *Atonement* al fenomeno letterario non si ferma qui, toccando al contrario un climax intertestuale di rara progettualità. Il romanzo di Ian McEwan è infatti orientato profondamente – soprattutto nella prima parte – verso la letteratura inglese ottocentesca e primonovecentesca, quasi ne fosse una summa, un compendio capace di racchiuderne i maggiori autori e le maggiori istanze tematiche e formali. Il groviglio intertestuale è davvero complesso, in una rete citazionistica e stratificata nella quale singole porzioni testuali – personaggi, frasi, ambientazioni, scene – sembrano riflettere in tutto e per tutto modelli precedenti: *Jude the Obscure* di Thomas Hardy, *The Heat of the Day* di Elizabeth Bowen, *Clarissa* di Samuel Richardson, *Dusty Answer* di Rosamond Lehmann, etc. McEwan stesso è estremamente trasparente nell'evidenziare i debiti della sua opera, come in questi due casi: «reading [L.P. Hartley's] *The Go-Between* and being very struck by that novel of a child moving between the two lovers carrying notes back and forth. This novel [Atonement] owes something to that»;⁶³ «I didn't want to write about a child's mind with the limitations of a child's vocabulary or a child's point of view. I wanted to be more like James in *What Maisie Knew*: to use the full resources of an adult mentality remembering herself».⁶⁴ Quando leggiamo *Atonement*, insomma, leggiamo innanzitutto un distillato di letteratura inglese, in cui ogni luogo testuale echeggia un archetipo in maniera abbastanza evidente.

Entriamo ora nel dettaglio. La trama prende le mosse da un errore che la protagonista Briony compie da bambina: assistendo confusamente ad un tentativo di stupro ai danni della cugina Lola, mente indicando come colpevole Robbie, l'innocente fidanzato della sorella Cecilia, perché gelosa della loro relazione. Questo gesto condanna la vita di entrambi gli innamorati, i quali saranno costretti a separarsi e a condurre vite lontane pur continuando a provare un sentimento reciproco. Il romanzo, dopo aver dedicato la sua

⁶² Richard Robinson, *The Modernism of Ian McEwan's Atonement*, «Modern Fiction Studies», 56, 3, 2010, p. 473.

⁶³ Omar Ali, *The Ages of Sin. Interview with Ian McEwan*, «Time Out», 26 settembre 2001, p. 59.

⁶⁴ Dan Cryer, *A Novelist on the Edge. Interview with Ian McEwan*, «Newsday», 24 aprile 2002, p. B6.

seconda parte all'esperienza bellica di Robbie, prosegue concentrando la sua attenzione su una Briony infermiera ormai cresciuta che tenta in ogni modo di redimersi, di ripulire il nome di Robbie e di riunire i due amanti svelando la verità su quanto accaduto quella notte. Il finale della terza parte sembra davvero un lieto fine nel quale questo proposito si avvera: Robbie riesce a sopravvivere alla guerra e si ricongiunge con Cecilia, e Briony chiede un'udienza al tribunale atta a scagionare l'uomo. Nella quarta e ultima parte del libro, però, quasi come in una postilla appena sussurrata con nonchalance, una Briony settantenne e al culmine di una lunga carriera da scrittrice rivela al lettore l'autentico destino dei due innamorati, morti entrambi nel 1940 – lui per una ferita riportata in battaglia prima di poter effettivamente fuggire da Dunkerque, lei annegata durante il bombardamento alla metropolitana di Londra – prima che si potessero rincontrare.

In maniera non dissimile a quando Lessing ci svela come Donne libere altro non fosse che l'ennesimo romanzo scritto da Anna, McEwan capovolge improvvisamente le nostre certezze rivelandoci che gli avvenimenti sia della seconda parte che della terza parte altro non sono che frutto della finzione di Briony, capitoli del libro che da tanto tempo agogna di pubblicare. Nello specifico, Briony svela addirittura che la seconda parte è nata grazie alle testimonianze di Nettle, un soldato compagno di Robbie che ne ha dunque documentato gli ultimi momenti. Ecco allora che *Atonement* si rivela un altro testo ingegnosamente autoriflessivo. Le due parti centrali sono un romanzo a sé stante, un'opera dell'autrice fittizia Briony Tallis, e la quarta parte andrebbe considerata come una sorta di postfazione autoriale. Inoltre, durante la terza parte Briony parla esplicitamente della bozza di un suo testo, *Two Figures by the Fountain*, il quale altro non sarebbe che una prima versione di quello che costituirà la prima parte del romanzo completo, ovvero il racconto di quanto accaduto quel giorno dell'estate 1935. Ne emerge una *mise en abyme* estremamente complessa:

- a) livello extradiegetico: l'autore reale Ian McEwan scrive *Atonement*;
- b) livello diegetico: l'autrice fittizia Briony Tallis, famosa scrittrice settantenne nel 1999, scrive il romanzo che stiamo leggendo, che per comodità possiamo definire come un "*Atonement* privo della quarta parte";
- c) livello ipodiegetico: l'autrice fittizia Briony Tallis, infermiera nel 1940 presso il St. Thomas' Hospital, scrive una bozza intitolata *Two Figures by the Fountain*, ovvero il resoconto di una turbolenta vicenda che l'ha vista protagonista da bambina;
- d) livello ipo-ipodiegetico: l'autrice fittizia Briony Tallis, una bambina di 13 anni intenta ad allestire la sua prima opera teatrale intitolata *The Trials of Arabella*, assiste ad un evento che non riesce a comprendere.

In altre parole, Briony Tallis scrive un romanzo autobiografico sulla sé stessa da giovane intenta alla scrittura di un romanzo, che a sua volta è la riscrittura di un evento vissuto da bambina.

La natura fittizia delle prime tre parti era per altro già intuibile da alcuni indizi testuali, ennesima prova di quanto *Atonement* sia un prodotto sottilmente costruito, un lavoro di artigianato fino e congegnato.

Prima di tutto, va citata la presenza di numerosissime prolessi, vere e proprie anticipazioni, le quali lacerando il tessuto temporale svelano l'andamento artificiale del racconto data l'intrusione di una chiara presenza esterna e "a posteriori". Inoltre, l'opera stessa procede secondo numerose simmetrie interne, autocitazioni e correlazioni intratestuali, tutte chiare spie di un'incisiva progettualità narrativa. Brian Finney ne coglie uno molto significativo: lo stupro di Lola avviene al tempio greco del giardino dei Tallis; quando cinque

anni dopo Lola si ritroverà – coscientemente o meno – a sposare il suo effettivo stupratore, il matrimonio verrà celebrato proprio in una chiesa londinese «simile a un tempio greco». ⁶⁵

Il maggior segno di una rifrazione interna, però, si riscontra nel momento in cui, nella terza parte, McEwan riporta dietro la voce della Briony del 1940 alcune recensioni che la sua bozza *Two Figures by the Fountain* ha ricevuto da Cyril Connoly – editore fra l'altro realmente esistito. È grazie alle correzioni che fa e ai suggerimenti che applica che comprendiamo come l'intera prima parte sia una storia nella storia, un racconto diegeticamente inferiore; ciò che noi leggiamo, insomma, è letteralmente *Two Figures from a Fountain*, la bozza che ha tentato di inviare alla casa editrice. È Briony stessa, nella quarta parte, a dirci che il romanzo ha subito varie revisioni nel tempo a partire dal 1940: «Ho pensato al mio ultimo romanzo, quello che avrebbe dovuto essere il primo. La prima versione è del gennaio 1940, l'ultima del marzo 1999, e nel frattempo ho prodotto una mezza dozzina di stesure diverse». ⁶⁶ Connoly critica lo stile modernista di questa bozza, rimproverandole la somiglianza con la prosa di Virginia Woolf: un debito intertestuale che è ben evidente nella prima parte, sia nel parallelismo di alcuni personaggi – ad esempio Emily Tallis e Mrs Dalloway – che soprattutto per le modalità di racconto – l'uso dello stream of consciousness, la percezione ipersensoriale, etc.

Tramite la *mise en abyme*, coadiuvato dalla forte referenza intertestuale, la trama di *Atonement* può benissimo essere catalogata come una delle ultime – il testo, ricordiamolo, è del 2001, anno in cui la Storia sembra voler prepotentemente tornare in scena in seguito all'attentato alle Twin Towers – propaggini del postmodernismo e della narrazione evaporata. L'intreccio si appesantisce e si impregna in un oceano di citazioni e debiti nei confronti della letteratura inglese novecentesca, nutrendo il piacere del lettore in un caleidoscopio di impressioni stilistiche diverse; di conseguenza, si attenua il peso semantico delle vicende in sé, le quali nella quarta e ultima parte vengono del tutto svalutate in qualità di pura finzione orchestrata dalla protagonista. Più che spingere alla risoluzione finale, che di fatto contraddice e annulla quanto letto fino a quel momento, la trama getta il lettore nella profondità del proprio nucleo facendolo precipitare nella continua stratificazione dei propri livelli diegetici; invece di condurlo allo scioglimento delle vicende, la *mise en abyme* lo intrappola in una rifrazione eterna dell'intreccio da cui è impossibile uscire, come in una *jouissance* permanente impossibile da soddisfare. Ancora una volta, come in *The Golden Notebook*, la forma causa l'evaporazione del racconto, forclude il finale e costringe al suo posto ad una sosta eterna all'interno del testo; l'implicazione inarrestabile coadiuvata sia dagli echi stilistici sia dalla rifrazione interna del *mise en abyme* è preferita all'esplicazione del senso complessivo dell'opera.

⁶⁵ Ian McEwan, *Espiazione* [2001], trad. di Susanna Basso, Torino, Einaudi, 2015, p. 330.

⁶⁶ Ivi, p. 378.