

La celebre battuta di Gide che apre questo volume si propone di indagare il complesso rapporto fra etica, estetica e rappresentazione, ma riformulando l'aforisma in forma interrogativa: "Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri?". È proprio così? È ancora così? Ma è, in fin dei conti, davvero *sempre* stato così? Cercare di rispondere a questa domanda vuol dire riflettere non solo sul valore estetico delle opere, ma anche sulla liceità o sulla pericolosità delle rappresentazioni; significa chiedersi se la *cosa* di cui si parla conta e qual è il significato etico del *come* è condotta la rappresentazione, è organizzata la forma; significa anche riflettere su alcune complesse problematiche che sempre più spesso sono al centro dei dibattiti contemporanei: la relazione fra autorialità e opera, fra scrittura e mercato, il canone, la visibilità, il ruolo pedagogico della letteratura, la funzione delle istituzioni, della censura fino ai dibattiti sulla *cancel culture*, sul politicamente corretto, sulla cultura *woke*, sull'appropriazione culturale, su un certo moralismo di ritorno, sul ruolo ideologicamente orientato del culturalismo, le relazioni fra la voce letteraria di una soggettività subalterna e i criteri di attribuzione del valore estetico.

GIUSEPPE CARRARA insegna Critica e teoria della letteratura all'Università degli Studi di Milano. È autore dei volumi *Il chierico rosso e l'avanguardia* (Ledizioni, 2018) e *Storie a vista* (Mimesis, 2020). Con Laura Neri ha pubblicato *Teoria della letteratura* (Carocci, 2022) e con Silvia Cucchi *Erotismo e letteratura* (Mucchi, 2022).

LAURA NERI insegna Critica e teoria della letteratura e Stilistica del tesso presso l'Università degli studi di Milano. Fra i suoi libri: *La responsabilità della prosa* (Led, 2008), *I campi della retorica* (Carocci, 2011), *Identità e finzione* (Ledizioni, 2012), *I silenziosi circuiti del ricordo* (Carocci, 2018). Con Giuseppe Carrara ha pubblicato *Teoria della letteratura* (Carocci, 2022).

Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione

a cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri

www.ledizioni.it



Euro 39,00



Ledizioni
The Innovative LEDipublishing Company

a cura di
Giuseppe Carrara e Laura Neri

Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri?
Etiche, estetiche e problemi
della rappresentazione

Ledizioni

© 2022 Ledizioni LediPublishing
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

A cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri, *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione.*

Prima edizione: settembre 2022

ISBN cartaceo: 978-88-5526-754-0

ISBN eBook: 978-88-5526-793-9

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Testi e testimonianze di critica letteraria

Collana diretta da

Laura Neri, Università di Milano

Comitato scientifico

Enza Biagini, Università di Firenze

Roberto Ludovico, University of Massachusetts Amherst

Caroline Patey, Università di Milano

Tim Parks, Università IULM

Daniela La Penna, University of Reading

Indice

Giuseppe Carrara, Laura Neri, <i>Etiche e estetiche della rappresentazione. Un'introduzione</i>	11
---	----

PARTE 1. CONSIDERAZIONI TEORICHE

Paolo Spinicci, <i>Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Riflessioni sul rapporto tra etica e narrazione</i>	17
Mimmo Cangiano, <i>Etica, intellettuali e mercato al tempo delle Culture Wars</i>	33
Sandro Landi, <i>Comparing old and new censorships. A historical approach to "cancel culture"</i>	53

PARTE 2. AUTONOMIA DELL'ESTETICO?

Francesco Marola, <i>L'autonomia dell'estetico come «rivoluzione» nella teoria della letteratura di Friedrich Schlegel</i>	67
Emiliano Cavaliere, <i>La svolta espressivista nei personaggi di Le Rouge et le Noir</i>	79
Serena Fusco, <i>Estetiche della non-innocenza in Henry James</i>	95
Simone Rebora, <i>Empatia negativa ed eroe ibrido: il contributo dei metodi empirici</i>	109
Angela Albanese, <i>Il corpo-non-corpo, il corpo malato. La poetica inospitale di Giovanni Testori</i>	123
Claudia Cao, <i>Letteratura e catarsi: l'eredità modernista e l'estetica dello shock nella produzione di Ian McEwan</i>	135

Maria Giovanna Stati, <i>Normalizzazione del malvagio: ipotesi di caratterizzazione del personaggio negativo contemporaneo</i>	147
Federico Fastelli, <i>Etica del plagio. Il bene e il male dall'avanguardia alla scrittura non-creativa</i>	161
Massimiliano Cappello, <i>La sorcière, c'est moi. Sull'autonomia del poetico in Giudici</i>	171
Emma Pavan, «Qualche cosa che non si stanca mai di lasciarsi definire». <i>Il paesaggio tra arte e natura in Andrea Zanzotto</i>	183
Mike Belingheri, <i>La Cosa di Jack e la casa di Lars: per un'etica della forma</i>	195

PARTE 3.
LETTERATURA E ISTITUZIONI

Enrica Zanin, <i>La poetica dei censori</i>	209
David Matteini, <i>Il problema della vérité nella teoria del romanzo del tardo Settecento francese: Diderot, Laclos, Sade</i>	223
Chiara Silvestri, <i>Il ruolo 'organico' dell'etica alle origini del genere del romanzo: Manon Lescaut dell'abbé Prévost, Evelina di Frances Burney e L'orfana infelice di Orsola Cozzi</i>	237
Simone Carati, «A Kind of Evil Genius». <i>Stevenson, il Master e l'empatia negativa</i>	251
Giulia Mela, «La guerre est aujourd'hui la honte de l'homme»: <i>viltà e disonore nella narrativa bellica francese di fine Ottocento</i>	265
Silvia Baroni, <i>Immagini immorali? Lo scontro tra etica ed estetica nelle edizioni illustrate di Madame Bovary</i>	279
Nora Moll, <i>Tra moralismo ed empatia: alcune note sulla ricezione del Fabian di Erich Kästner</i>	293
Marco Gatto, <i>Resistenze della critica dialettica. Sui recenti contributi di Fredric Jameson</i>	307

Aldo Baratta, <i>Per una teoria del 'discorso del villain'. Forma e retorica dei cattivi sentimenti</i>	317
Simone Marsi, <i>Il giudizio morale nelle storie letterarie per la scuola e un nuovo paradigma storiografico</i>	331
Fabrizio Scrivano, <i>Il testimone aggressivo. Realtà e finzione del discorso autentico in Paolo Volponi e Goffredo Parise</i>	343
Giulia Bassi, <i>Letteratura e morale in Natalia Ginzburg attraverso Simone Weil</i>	353

PARTE 4.
ETICA E TESTIMONIANZA

Chiara Lombardi, <i>'Disimpegnati' e 'moralisti'. Etica, estetica e responsabilità nelle finzioni contemporanee della Storia</i>	367
Luigi Pinton, <i>Il narratore testimone nella narrativa contemporanea</i>	381
Mariarosa Loddo, <i>Memoria, trauma, esperienza: spunti per una riflessione critica sulla letteratura testimoniale</i>	391
Andrea Suverato, <i>«Lolita» non deve morire. Conflitto e identità nella letteratura contemporanea</i>	403
Valentina Sturli, <i>Il corpo del reato. Rappresentazioni della pedofilia nella letteratura contemporanea</i>	411
Andrea Pitozzi, <i>La scomposizione del male. Sulla narrativa breve di Jonathan Littell</i>	425
Giulia Bigongiari, <i>«Male normale» in letteratura: un percorso</i>	439
Maria Shakhray, <i>«Il compito di organizzare il caos ereditato»: il dialogo con le voci del passato di Nathalie Skowronek in Max, en apparence</i>	453
Gerardo Iandoli, <i>Oltre la logica del merito: la narrazione della sorpresa in Mosca più balena e Per grazia ricevuta di Valeria Parrella</i>	467

PARTE 5.
I BUONI SENTIMENTI

Serena Guarracino, <i>Opera lirica: la disfatta delle donne? Melodramma e femminismo tra critica, televisione e palcoscenico</i>	483
Corinne Pontillo, <i>Lecture e sguardi sulla rappresentazione di sentimenti 'paraletterari' tra i cineromanzi e il divismo degli anni Trenta</i>	495
Claudio Panella, <i>Di buoni sentimenti e buoni padroni nella narrativa e nel cinema paternalisti italiani</i>	505
Daniela Carmosino, <i>L'etica della complessità: The Picture of Dorian Gray di O. Wilde e le sue riscritture cinematografiche</i>	517
Francesca Medaglia, <i>La riorganizzazione etica nella serialità complessa di The Good Place</i>	529
Alessandro Marini, <i>Interiorità e melodramma in Senso, da Boito a Visconti</i>	543
Carlotta Susca, <i>«C'è del cacio in Danimarca». La trasmissione memetica di Shakespeare nel fumetto Disney italiano</i>	551
Magdalena Maria Kubas, <i>Matilde Serao e il retorico abnorme de La Madonna e i Santi</i>	565
Matilde Manara, <i>Salotti, limoni, salassi. Modelli di scrittura e modelli di comportamento nella Recherche proustiana</i>	577
Giacomo Raccis, <i>Solo una questione d'amore? Alcuni problemi del recente romanzo della artista</i>	589
Fabrizio Maria Spinelli, <i>Lirica come inautenticità: note sull'Uncreative writing</i>	601
Francesca Valdinoci, <i>La vertigine dell'archivio: kitsch e feticismo nel Museo dell'Innocenza di Orhan Pamuk</i>	613
Simona Bartolotta, <i>Genere letterario e valore estetico: Christopher Priest per un'etica della fantascienza</i>	625
Francesca Valentini, <i>Neobarocco transoceanico: l'influenza del Neobarocco cubano sul linguaggio dissidente</i>	637

Letteratura e catarsi: l'eredità modernista e l'estetica dello shock nella produzione di Ian McEwan

Claudia Cao

Lo shock è considerato uno degli aspetti salienti dell'esperienza estetica sin dall'antichità. Come osserva Rita Felski nel suo *Uses of Literature*,¹ lo shock indica una reazione a ciò che è sorprendente, doloroso, spaventoso, e comporta un'esperienza del lato oscuro dell'esistenza umana che mette in discussione i modi consueti di ordinare e di comprendere il mondo. È pertanto un esercizio che mina alle fondamenta ogni illusione di pacificazione del lettore con la realtà attraverso la sua armonizzazione nell'arte.²

La riflessione estetica sullo shock affonda le sue radici nel dibattito sul sublime e sul disgusto,³ si interseca con la riflessione sul perturbante freudiano e con quella sullo straniamento di matrice formalista, e all'inizio del XX secolo diviene tra gli obiettivi programmatici delle avanguardie. Rispetto al progetto intrapreso da queste ultime all'inizio del Novecento, si può dire che si sia ormai compiuta un'"anestetizzazione" del fruitore contemporaneo,⁴ una sua assuefazione alla trasgressione, che non consente più di riconoscere come scioccanti molti dei temi e delle strategie che nel secolo scorso erano considerati funzionali all'attacco ai pilastri della cultura occidentale. Ciò che tuttavia permane nella teoria letteraria è il riconoscimento di un

¹ R. Felski, *Shock*, in *Uses of Literature*, Blackwell, Malden - Oxford 2008, p. 105.

² Cfr. K. H. Bohrer, *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*, Columbia UP, New York 1994, p. 77. Cfr. anche W. Siti, *Contro l'impegno*, Rizzoli, Milano 2021.

³ Cfr. W. Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano-Udine 2020; S. Feloj, *Estetica del disgusto Mendelssohn, Kant e i limiti della rappresentazione*, Carocci, Roma 2017.

⁴ Cfr. M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009, p. 9.

potere emancipatore dello shock, la sua capacità di mettere in discussione schemi di rappresentazione convenzionali, certezze e luoghi comuni.⁵

Lo shock implica sempre un processo di scoperta, spesso improvviso, di un elemento celato, di un senso nascosto, che conduce il fruitore a una rivalutazione della propria prospettiva e della propria posizione etica e morale rispetto agli eventi di cui l'opera lo rende testimone. In questo senso spesso ha origine dalla possibilità per il lettore di identificarsi e calarsi in un punto di vista che sconvolge norme e valori dominanti e la loro percezione o dall'apprendere che ciò che era ignoto e incompreso coincide con ciò che è proibito o esecrabile, da cui consegue il senso del perturbante. È definibile, perciò, come un momento di incontro con qualcosa che collide o stride con concezioni e schemi di rappresentazione e giudizio comunemente accettati come validi. Il suo effetto è quello di confondere, straniare, sfocare i contorni tra rigide categorie di riferimento. Come sottolinea Bohrer, lo shock provoca sempre la rottura di una continuità e coerenza, una cesura anche temporale tra un prima e un dopo, che infrange il senso di equilibrio basato sui normali modi di sentire e di comprendere.⁶

Estremizzando queste premesse, soprattutto in relazione alla concezione dell'arte delle avanguardie e a quella modernista che riguarda più da vicino l'autore qui preso in considerazione, si potrebbe asserire che lo shock sia sempre in qualche misura chiamato in causa dall'esperienza estetica o comunque ne costituisca l'essenza. Oltre che per l'effetto dello straniamento in sé – che già notoriamente Šklovskij riteneva imprescindibile per comprendere il funzionamento di ogni opera d'arte⁷ – lo shock corrisponderebbe proprio a quella «suddenness» o momento di “illuminazione estetica”,⁸ di scoperta di ciò che era sconosciuto, e perciò di “ri-montaggio” in un disegno complessivo di ciò che rimaneva incompreso, corrispondente a ogni atto interpretativo e immaginativo innescato dal processo di lettura. L'effetto di straniamento per il lettore ha origine dallo sperimentare in prima persona il caos e la casualità che dominano il reale e la storia, a partire da un improvviso mutamento prospettico che costringe a rivalutare l'esperienza di lettura e la propria percezione del reale. Il senso di rottura dei consueti quadri di riferimento deriva anzitutto da una necessità di riposizionamento per il lettore rispetto alla prospettiva con cui si stava identificando o dalla possibilità di conferire un senso complessivo agli eventi solo rinunciando agli schemi interpretativi adottati sino a quel momento.

⁵ Cfr. Felski, *Shock* cit., pp. 107-110.

⁶ Cfr. K. H. Bohrer, *Suddenness* cit.

⁷ Cfr. V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *Teoria della prosa* [1968], Einaudi, Torino 1976, pp. 5-25.

⁸ Cfr. Bohrer, *Suddenness* cit.

Ian McEwan appartiene a quella generazione di scrittori britannici che si è formata nel secondo dopoguerra e viene spesso accostato ad autori coevi come Martin Amis per la scelta della strategia dello shock quale via d'uscita da un senso di apatia collettiva e quale mezzo per scuotere le coscienze in un momento di crisi politica e sociale quale è stata l'età tatcheriana e la Guerra fredda.⁹ Le prime due raccolte di racconti – *First Love, Last Rites* (1975),¹⁰ *In Between the Sheets* (1978)¹¹ – e il primo romanzo breve, *The Cement Garden* (1978),¹² sono notoriamente considerate le opere più rappresentative di questo filone della «shock literature».¹³ La critica ha enfatizzato in particolar modo il ricorrere di tematiche quali incesto, parricidio, devianze sessuali, pornografia, omicidi e violenze, e si è parzialmente soffermata sulle strategie narrative caratterizzanti queste prime opere per illustrare come, in differente misura, ritornino in buona parte dei suoi lavori almeno fino agli anni Novanta.¹⁴

Al contempo, se si considera la produzione più recente di McEwan, è chiara la presenza di una cesura all'altezza degli anni Zero: romanzi come *Atonement*¹⁵ – l'opera considerata più prossima alla temperie sperimentale postmoderna¹⁶ – e *Saturday*¹⁷ – il romanzo originato dagli eventi dell'11 settembre – sono stati letti dalla critica come il momento di definitiva presa delle distanze dalle atmosfere e dalle tematiche consuete della narrativa degli esordi e di avvicinamento a problematiche che coinvolgono la sfera pubblica e collettiva.¹⁸ Se è vero che già nei lavori degli anni Ottanta iniziavano a emergere alcune costanti tematiche che denotavano

⁹ Cfr. D. Head, *Introduction*, in D. Head, *Ian McEwan*, Manchester UP, Manchester 2007, p. 1.

¹⁰ I. McEwan, *First Love, Last Rites* (1975), Vintage Digital, London 2010 (ebook).

¹¹ I. McEwan, *In Between the Sheets*, Jonathan Cape, London 1978.

¹² I. McEwan, *The Cement Garden*, Jonathan Cape, London 1978.

¹³ Cfr. E. Summers-Bremner, 'Shock Lit'. *The Early Fiction*, in D. Head (a cura di), *The Cambridge Companion to Ian McEwan*, Cambridge UP, Cambridge 2019, pp. 14-28; D. Head, *Shock-lit. The Short Stories and The Cement Garden*, in *Ian McEwan* cit., pp. 30-51; D. Malcolm, *Understanding Ian McEwan*, University of South Carolina Press, Columbia 2002.

¹⁴ Si pensi a *Black Dogs* (Jonathan Cape, London 1992); *The Comfort of Strangers* (Jonathan Cape, London 1981); *The Innocent* (Jonathan Cape, London 1990).

¹⁵ I. McEwan, *Atonement* [2001], Vintage, London 2002.

¹⁶ Cfr. M. Limosani, *Atonement di Ian McEwan: un momento culminante nella riflessione metanarrativa degli anni Novanta*, «Acme», 2, 2014, pp. 183-206.

¹⁷ I. McEwan, *Saturday*, Jonathan Cape, London 2005.

¹⁸ Già negli anni Novanta J. Slay constatava questa presa delle distanze dai primi temi nelle sue opere più recenti (cfr. *Ian McEwan*, Twayne, New York 1996, p. 11).

un suo *engagement* verso questioni di portata globale (l'emergenza ambientale *in primis*),¹⁹ dagli anni Zero la sua opera ha registrato una svolta in senso etico e si è indubbiamente votata a un maggiore impegno. Sebbene questo cambiamento rispetto alla prima produzione investa tanto il piano dei contenuti quanto quello formale, ciò che si osserva sono tuttavia elementi di continuità riconducibili all'interesse per una questione centrale: la posizione del lettore e il suo punto di vista rispetto agli avvenimenti narrati, la costante sfida alla sua posizione prospettica, che chiama in causa anche il suo posizionamento etico e morale rispetto agli argomenti affrontati.²⁰ In questo senso *Atonement* si può considerare come momento di sintesi dell'insieme di strategie formali e delle tematiche che hanno caratterizzato le opere precedenti e porta in primo piano l'interesse di McEwan per la riflessione sul rapporto tra vero e finzione e per la natura artificiosa della scrittura letteraria. È chiaro come questa continuità derivi da un comune denominatore, il confronto con l'eredità modernista, che emerge in modo più dichiarato in romanzi come *Atonement* e *Saturday*, ma che risulta essenziale anche per comprendere la stessa produzione dello shock del Novecento. Anche questa fase può pertanto essere letta alla luce di quel metamodernismo²¹ caratterizzante le opere degli ultimi vent'anni, in quanto rispecchia a pieno titolo l'interesse dell'autore britannico per le tre questioni cardine del suo incessante dialogo con l'estetica modernista: «the aesthetics of rupture, human nature, and the limitations of the literary».²²

Prendere in esame il primo trentennio della sua produzione consentirà di osservare come tutte le opere analizzate si servano di strumenti formali volti alla valorizzazione del momento, al disvelamento delle tecniche di montaggio e di distorsione prospettica, e come si prestino a una lettura in chiave metatestuale, quale costante riflessione sulle funzioni della letteratura e sul suo ruolo nei processi di comprensione e decodifica del reale.²³

¹⁹ Si pensi ad esempio al romanzo *The Child in Time* (Jonathan Cape, London 1987) ma ancora prima alla *pièce Or Shall We Die* (Jonathan Cape, London 1983).

²⁰ Si pensi in questo senso ad *Atonement*, *Saturday*, *Solar* (Random House, New York 2010), *The Children Act* (Jonathan Cape, London 2014).

²¹ Cfr. D. James, U. Seshagiri, *Narratives of Continuity and Revolution Author(s)*, «PMLA», 129, 1, 2014, pp. 87-100.

²² T. Dancer, *Limited Modernism*, in *Cambridge Companion to Ian McEwan*, cit., pp. 165-180.

²³ Cfr. F. Kermodé, *Point of View: Atonement by Ian McEwan*, <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v23/n19/frank-kermode/point-of-view>. L'insistenza sul cambio di prospettiva, spesso repentino in opere come *Atonement*, *Saturday*, *The Children Act*, sulla posizione etica del lettore rispetto ai temi affrontati, sulla messa in discussione di schemi narrativi conven-

Prenderò in considerazione in particolar modo *Atonement* come esempio paradigmatico dell'utilizzo delle medesime strategie e finalità ricorrenti nella sua produzione dello shock ed evidenzierò la convergenza di intenti tra le opere precedenti e la sua visione della scrittura esplicitata nel romanzo del 2001, la cui cifra caratteristica è l'elevato grado di metatestualità. Rispetto a quanto già proposto dagli studi critici, che si sono concentrati primariamente sulla relazione con l'estetica modernista e sui rimandi intertestuali,²⁴ offrirò una lettura volta a evidenziare la comunanza di strategie con i primi lavori e a illustrare la valenza anticanonica di queste scelte, quale forma di resistenza contro ogni tentativo di conciliazione del lettore con la realtà attraverso la letteratura.²⁵

Comincerò anzitutto con l'inquadrare gli elementi che sul piano formale e tematico consentono di rilevare anche in *Atonement* molti dei tratti caratteristici dell'estetica dello shock. Sul piano formale, mi soffermerò anzitutto sulla scelta della focalizzazione interna e del graduale emergere dell'inattendibilità o della reale posizione dei narratori rispetto agli eventi raccontati, quali elementi chiave dello straniamento del lettore e del graduale venir meno di una coerenza o logica interna agli eventi; sul piano strutturale, analizzerò l'uso del tempo, e in particolar modo le strategie di dilatazione temporale che solo in un secondo momento consentono di rilevare la mancata progressione degli eventi, la stagnazione o sospensione dell'intreccio; si vedrà inoltre come tale stato di sospensione si rifletta, in riferimento al sistema dei personaggi, nel loro mancato sviluppo, che spesso si esprime nella fissazione o ripetizione di traumi. Infine, sul piano tematico, si osserverà lo stretto legame tra il

zionali, dimostra la necessità di una lettura della sua produzione anzitutto in termini metatestuali.

²⁴ Cfr. B. Finney, *Briony's Stand against Oblivion: Ian McEwan's Atonement*, «Journal of Modern Literature», 27, 3, 2004, pp. 68-82; R. Robinson, *The Modernism of Ian McEwan's Atonement*, «MFS Modern Fiction Studies», 56, 3, 2010, pp. 473-495; L. Marcus, *Ian McEwan's Modernist Time: Atonement and Saturday*, in S. Groes (a cura di), *Contemporary Critical Perspectives: Ian McEwan*, Continuum, London 2009, pp. 83-98.

²⁵ Alla funzione catartica della letteratura rimanda anche il riferimento all'espiazione ("atonement") dell'autrice finzionale del romanzo. Cfr. McEwan, *Atonement* cit., pp. 370-371: «There was a crime, but there were also lovers. *Lovers and their happy ends* [...]. It occurs to me that I have not travelled so very far after all, since I wrote my little play. Or rather, *I've made a huge digression and doubled back to my starting place*. [...] What purpose would be served if, say, I tried to persuade my reader [...] that Robert Turner died of septicaemia [...] on 1 June 1940, and that Cecilia was killed in September of the same year by the bomb that destroyed Belham Underground station. [...] *What sense or hope or satisfaction could a reader draw from such an account?* [...] *Who would want to believe that, except in the service of the bleakest realism?*» (corsivi miei).

trauma, l'assenza di sviluppo dei personaggi, e l'uso reiterato del motivo dell'infanzia violata, interrotta.

A giocare un ruolo portante tanto nei primi racconti quanto in *Atonement* è anzitutto la relazione che il lettore instaura con la voce narrante, soprattutto dove è presente un narratore omodiegetico coincidente con il protagonista, aspetto che contribuisce a una graduale definizione o talvolta improvvisa scoperta della reale identità della voce narrante e del suo vero ruolo nell'intreccio. Nei racconti, siano essi in prima o in terza persona, a ricorrere è principalmente l'assenza di ogni coinvolgimento emotivo, l'apatia del narratore e dei protagonisti anche davanti ai dettagli più scabrosi, l'assenza di una prospettiva di condanna che consenta di considerare aberrante o eccezionale l'orrore o le devianze morali di cui essi stessi sono testimoni o artefici. Se si pensa a racconti come *Butterflies*,²⁶ dove il lettore segue con il protagonista tutti gli avvenimenti che conducono all'insospettata confessione dell'omicidio di una bambina, o a *Conversation with a Cupboard Man*²⁷ e *Reflections of a Kept Ape*²⁸ – dove il punto di vista coincide rispettivamente con quello di un uomo che subisce una regressione allo stato infantile a causa del trattamento materno e con quello di una scimmia che ha una relazione con una scrittrice – un aspetto ricorrente è la sospensione di ogni giudizio morale cui si somma la graduale perdita di ogni coerenza o logica, che da una parte impediscono l'identificazione del lettore e ne favoriscono lo straniamento, e dall'altro contribuiscono allo svelamento dell'inattendibilità della voce narrante.²⁹ Nel caso di *Atonement* il medesimo effetto è ottenuto dalla scoperta improvvisa nel finale della piena coincidenza tra l'autore finzionale dell'opera che il lettore ha appena terminato di leggere e la protagonista Briony, la cui versione distorta degli eventi ha contribuito a deviare una corretta interpretazione dei fatti, complice la parvenza di adesione al realismo dietro cui si cela la *mise en abyme* dell'atto di creazione narrativa.

Strettamente collegato a quest'ultimo punto, tra le altre strategie di cui si serve McEwan sin dai primi lavori, vi è inoltre l'utilizzo della sovrapposizione di diversi piani temporali e la commistione tra realismo e dimensione onirica. Accanto ai casi più evidenti in cui il surreale si inserisce in una costruzione apparentemente realista in modo del tutto improvviso e imprevedibile – contribuendo alla violazione del patto con il lettore, all'erosione dei suoi riferimenti e al suo spaesamento emotivo

²⁶ Racconto contenuto in *First love, Last Rites* cit.

²⁷ Pubblicato nella medesima raccolta di racconti.

²⁸ Racconto presente in *In Between the Sheets* cit.

²⁹ L'elenco potrebbe continuare e includere, ad esempio, i casi di *Cocker at the Theatre* in *First Love, Last Rites*, e di *Two Fragments, Dead as They Come* dalla raccolta *In Between the Sheets*.

– non manca inoltre l'introduzione di teorie scientifiche che alimentano e corroborano lo slittamento di piani spazio-temporali. Un caso emblematico è l'epilogo di *Solid Geometry*³⁰ per l'inattesa realizzazione della teoria del piano senza superficie di Hunter introdotta poco prima, così come in *The Child in Time* sono le conquiste della fisica quantistica discusse a più riprese da Thelma a rivelarsi determinanti nello sviluppo dell'intreccio e nelle manipolazioni temporali cui il lettore assiste.³¹ Con *Atonement* uno slittamento analogo avviene nel corso della seconda parte che trasporta il lettore nella Dunkerque del 1940 e mostra la ritirata britannica con focalizzazione interna dalla prospettiva di Robbie Turner: si tratta di una parentesi che genera una discontinuità sul piano cronologico, e che ben esemplifica le strategie adottate da McEwan, che con un dettagliato lavoro documentaristico ricostruisce con vividezza l'esperienza della guerra, rinforzando l'attendibilità del narratore eterodiegetico dietro cui si cela invece la penna di Briony, che dissimula il reale esito di quegli episodi. La parentesi onirica conclusiva è infatti l'anticamera della morte per setticemia di Robbie, di cui tuttavia il lettore – complice il gioco di montaggio, e il nuovo cambio di ambientazione – seguirà un possibile narrativo alternativo, ingannevole in quanto mai compiutosi.

A questo riguardo, uno dei tratti caratteristici della gran parte dei racconti è proprio lo stato di sospensione o stagnazione del *plot* di cui il lettore acquisisce consapevolezza smascherando – in modo spesso improvviso – il ruolo fuorviante delle, seppur costanti, marche temporali: si tratta nella maggior parte dei casi di intrecci la cui dilatazione cronologica contribuisce alla percezione di una totale mancanza di sviluppo o progressione, che si rivela, pertanto, solo apparente.³² Nella gran parte delle opere si ha a che fare con trame ridotte al minimo che non conducono a un vero e proprio avanzamento del *plot* o a una reale evoluzione del personaggio principale, il cui io adulto si rivela spesso intrappolato in uno stato di sospensione o ripetizione di un trauma che può essere infantile (emblematico il caso di *The Comfort of Strangers*³³) o meno (come nel racconto *In Between the Sheets*). Sono tutti elementi riscontrabili anche in *Atonement*, dove ancora una volta la violazione del patto con il lettore è generata dall'improvvisa rivelazione della rottura della continuità e della coerenza dell'intreccio, che apre una cesura del *continuum* narrativo tra un prima e

³⁰ Racconto contenuto in *First Love, Last Rites* cit.

³¹ Anche in questo caso i paradossi temporali coinvolgono la regressione allo stato infantile di uno dei personaggi principali. Cfr. E. Horton, *Reassessing the Two-Culture Debate: Popular Science in Ian McEwan's The Child in Time and Enduring Love*, «MFS Modern Fiction Studies», 59,4, 2013, pp. 683-712; Malcolm, *Understanding Ian McEwan* cit., p. 99.

³² Si pensi, ad esempio, a *First Love, Last Rites*, il racconto che intitola la raccolta, o a *Dead as They Come*, *In Between the Sheets*, *Psychopolis* da *In Between the Sheets*.

³³ I. McEwan, *The Comfort of Strangers*, Jonathan Cape, London 1981.

un dopo sul piano temporale, la cui origine è rinvenibile solo da una rilettura dell'opera alla luce del finale ed è riconducibile al momento del reiterato trauma infantile di Briony: la visione dalla finestra di sua sorella seminuda di fronte a Robbie vicino alla fontana in giardino – scena che intitola la prima versione dell'opera di Briony, *Two Figures by a Fountain*³⁴ –, seguita a breve distanza dalla lettura di un frammento pornografico indirizzato da Robbie a sua sorella e, infine, l'apparente aggressione sessuale di cui la stessa sarebbe stata vittima ai suoi occhi. È lì che il lettore può reperire l'origine della scissione tra realtà e *fiction* di cui acquisirà consapevolezza solo nel finale, quando apprende che il romanzo letto fino a quel momento è frutto di una manipolazione e distorsione degli eventi dal punto di vista dell'autrice finzionale:

An unhappy inversion. It occurs to me that I have not travelled so very far after all, since I wrote my little play. Or rather, I've made a huge digression and doubled back to my starting place. It is only in this last version that my lovers end well, standing side by side on a South London pavement as I walk away. All the preceding drafts were pitiless. But now I can no longer think what purpose would be served if, say, I tried to persuade my reader, by direct or indirect means, that Robbie Turner died of septicaemia at Bray Dunes on 1 June 1940, or that Cecilia was killed in September of the same year by the bomb that destroyed Balham Underground station.³⁵

L'epilogo rivela infatti il gioco a scatole cinesi in cui è contenuta la storia che si è appena terminato di leggere e costringe il lettore a constatare l'interruzione del "reale" intreccio alla fine della seconda parte del romanzo, prima della morte della coppia protagonista durante la Seconda guerra mondiale, e a ripensare sia la posizione del narratore apparentemente eterodiegetico sia la propria posizione rispetto alla narrazione.

Il fallimento del passaggio e della dialettica tra età infantile ed età adulta, il trauma da cui deriva questo stato di sospensione e dilatazione temporale, ci conduce a uno dei temi cardine della produzione di McEwan: da *The Cement Garden* a *The Comfort of Strangers*, e ancora prima nei racconti *Homemade* e *Butterflies*,³⁶ quello della violazione dell'infanzia è un aspetto costante di cui offre testimonianza non solo il ricorrere dei temi della pedofilia e dell'incesto, ma soprattutto la rappresentazione dell'età infantile come momento di perdita dell'innocenza, della fiducia e dei riferimenti nel mondo adulto, come momento di una precoce "fine delle favole".

Sono chiare le implicazioni metaletterarie ma anche etiche della scelta estetica operata da McEwan in questa produzione: è comunemente riconosciuto come lo

³⁴ Cfr. McEwan, *Atonement* cit., p. 311.

³⁵ McEwan, *Atonement* cit., p. 370.

³⁶ Entrambi contenuti in *First Love, Last Rites* cit.

shock, derivante dalle strategie testuali passate in rassegna fin qui, abbia anzitutto una valenza anticanonica e ottenga come effetto principale la messa in discussione di schemi narrativi spesso consolatori come quelli costantemente allusi del romanzo di formazione e del *romance*.³⁷ È questo uno dei principali effetti sortiti dagli improvvisi capovolgimenti degli eventi e dei ruoli all'interno degli schemi narrativi adottati da McEwan sin dai primi racconti: il tradimento delle attese del lettore è, infatti, spesso derivante dal tradimento degli schemi convenzionali, il cui principio organizzativo è tradizionalmente volto allo scioglimento delle tensioni narrative e alla rassicurazione del lettore progressivamente guidato, se non verso un auspicato lieto fine, quantomeno verso la possibilità di conferire un senso complessivo agli eventi.

Sono chiare anche le implicazioni etiche di questa costante distorsione e violazione di schemi tradizionali, in cui lo shock è spesso originato, nella lotta tra bene e male, dalla punizione dell'innocente e dalla gratificazione del colpevole, nella cui prospettiva il lettore è spesso costretto a calarsi attraverso la narrazione in prima persona. È ciò che accomuna ad esempio la sorte delle due coppie protagoniste in *Atonement* e *The Comfort of Strangers*, ma è quanto già veniva anticipato in uno dei primi racconti, *Butterflies*, con l'omicidio della bambina e l'identificazione con il punto di vista del suo assassino.

Altrettanto chiari sono i risvolti metatestuali che questa scelta estetica comporta: le molteplici stesure e revisioni del romanzo elaborate dalla protagonista di *Atonement* nel corso del testo, prendono l'abbrivio dall'iniziale adesione agli schemi di quei *romance* a più riprese citati o allusi nel corso della narrazione. La critica a questa produzione è chiara sin dal rimando a Jane Austen in epigrafe³⁸ e suggerisce una continuità rispetto al bersaglio già preso di mira da McEwan con *Homemade*,³⁹ in cui a essere alluso in chiave parodica e dissacrante è il titolo austeniano *Sense*

³⁷ Esemplificativo il primo esperimento artistico di Briony, *The Trials of Arabella*, e il costante riferimento al fiabesco e ai *marriage plot* nella sua interpretazione delle vicende familiari che ispirano la sua opera.

³⁸ Si veda la citazione tratta da *Northanger Abbey*: «“Dear Miss Morland, consider the dreadful nature of the suspicions you have entertained. What have you been judging from? Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English: that we are Christians. Consult your own understanding, your own sense of the probable, your own observation of what is passing around you. Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them? Could they be perpetrated without being known in a country like this, where social and literary intercourse is on such a footing, where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies, and where roads and newspapers lay everything open? Dearest Miss Morland, what ideas have you been admitting?” They had reached the end of the gallery; and with tears of shame she ran off to her own room».

³⁹ Cfr. Head, *Ian McEwan* cit. pp. 34-36.

and Sensibility: la *sensibility* diviene infatti metafora dell'eccitazione del protagonista adolescente che si appresta a consumare il suo primo rapporto sessuale con sua sorella ancora bambina: («By the time I reached the top of the stairs, however, the blood having drained from brain to groin, literally, one might say, from sense to sensibility, [...] I had decided to rape my sister»⁴⁰). A trovare conferma in quest'uso dei riferimenti a Austen è pertanto non solo la natura dell'obiettivo presente dietro la scelta estetica dello shock, ma soprattutto la funzione anticanonica attribuitale. Il finale di *Atonement* rimarca e porta in primo piano il gioco di distorsione e smascheramento degli schemi tradizionali del *romance*, tipici di tanta narrativa femminile sentimentale in voga negli anni Venti e Trenta in cui anche Briony si sta formando come scrittrice: se alla base di questa produzione vi era solitamente la celebrazione delle virtù umane e una concezione fondamentalmente positiva dell'istinto umano, è evidente il risvolto etico della riflessione metatestuale del finale di *Atonement*. L'estetica dello shock si pone in contrasto a ogni finalità consolatoria cui invece si vota lo schema convenzionale cui sembra aderire *Atonement* con la riunione finale della coppia protagonista e l'apparente lieto fine, e sortisce l'effetto di enfatizzare la casualità che domina il reale e la storia. L'ingannevole costruzione degli eventi da parte dell'autrice fittizia Briony conduce il lettore a prendere atto dei processi attraverso cui la narrazione ordina il mondo;⁴¹ la rottura tra piani narrativi svelata improvvisamente dal finale e l'effetto di straniamento che ne deriva lo costringono a farsi giudice dei fatti e a constatare il costo sul piano etico della sua riconciliazione con il vero per mezzo dell'arte.⁴² È la stessa scrittrice fittizia a fare dell'atto di scrittura un mezzo di espiazione per i suoi errori che hanno condizionato il destino della coppia protagonista e a chiamare in causa la funzione catartica della letteratura:

How could that constitute an ending? What sense or hope or satisfaction could a reader draw from such an account? Who would want to believe that they never meet again, never fulfilled their love? Who would want to believe that, except in the service

⁴⁰ McEwan, *Homemade*, in *First Love, Last Rites* cit. (ebook)

⁴¹ Cfr. A. Cormack, *Postmodernism and the Ethics of Fiction in Atonement*, in S. Groes (a cura di), *Ian McEwan*, Bloomsbury, London-New York 2013, p. 77.

⁴² L'intero romanzo è leggibile anche in termini di *Künstlerroman*, percorso di formazione dell'artista Briony che acquisirà consapevolezza della fallacità di quella sua idea all'origine dell'atto di scrittura, ovvero sia la possibilità che la letteratura possa trasmettere la verità senza deformarla (cfr. McEwan, *Atonement* cit., p. 37: «A story was direct and simple, allowing nothing to come between herself and her reader—no intermediaries with their private ambitions or incompetence, no pressures of time, no limits on resources. [...] No curtain. It seemed so obvious now that it was too late: a story was a form of telepathy. By means of inking symbols onto a page, she was able to send thoughts and feelings from her mind to her reader's. [...] Reading a sentence and understanding it were the same thing»).

of the bleakest realism? [...] No one will care what events and which individual were misrepresented to make a novel.⁴³

L'operazione di Briony costituisce la più riuscita realizzazione di quella sua idea originaria di «artistic triumph»⁴⁴, di racchiudere il caos, l'imprevisto e ciò che sfugge al controllo entro schemi e simmetrie, una riflessione iniziata con le prime sperimentazioni artistiche – quel *The Trials of Arabella* collocato in apertura al romanzo – e che conferma anche in questo senso una mancata progressione ed evoluzione artistica nella scelta di ricorrere ai medesimi schemi consolatori del principio per non fare fronte alla verità dei fatti. Il senso di straniamento anche nel finale è determinato dallo svelamento di un processo contraddittorio negli esiti, giacché dopo la catarsi ed espiazione dell'autrice attraverso la stesura romanzo, ha inizio la confessione della falsificazione del finale. È in questo momento che il medesimo effetto di catarsi ricercata da Briony attraverso la sua opera viene invece negata al lettore del romanzo di McEwan.

La chiara continuità di strategie narrative, di tematiche e finalità tra la produzione comunemente considerata “dello shock” e quella degli anni Duemila conferma la costanza del suo impegno in difesa dell'autonomia dell'arte attraverso la messa in discussione di ogni intento consolatorio o terapeutico della letteratura. In questo senso *Atonement* può essere considerata un'opera di sintesi tra queste due fasi della produzione di McEwan: nonostante l'attenuarsi delle tematiche più scabrose che hanno caratterizzato il primo ventennio della sua opera, il comune denominatore resta l'enfasi sui processi di montaggio e manipolazione prospettica e fattuale di cui si serve l'arte narrativa nella sua costruzione e ordinamento del reale.

⁴³ Ivi, p. 371.

⁴⁴ Cfr. McEwan, *Atonement* cit., p. 282: «To enter a mind and show it at work, or being worked on, and to do this within a symmetrical design—this would be an artistic triumph».