

Comparatismi VI 2021

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20211842>

Disegni contro la morte Per una fenomenologia del desiderio nella narrativa metamoderna

Fabio Vittorini

Abstract • Il saggio esplora l'interazione tra una spinta semiotica in avanti (anticipazione) e una spinta semiotica all'indietro (retrospezione), attive sia nella codificazione che nella decodificazione di ogni testo narrativo: il narratore costruisce la storia in funzione di un finale desiderabile in quanto differito, a partire dal quale la storia dovrà mostrarsi totalmente risolta; il lettore attraversa la storia desiderando sapere come va a finire e immaginandola risolta a partire dal finale che via via il testo e la sua enciclopedia gli lasciano supporre. Questa doppia spinta chiama in causa il desiderio congiunto di correre alla fine e di sostare nel mezzo, di concludere e di ripetere, di sciogliere e di (col)legare, per chiarire il quale Peter Brooks ricorre alla teoria freudiana delle pulsioni. Appare così chiara l'ambivalenza dell'esperienza di ogni narratore o lettore, che se da un lato desidera appropriarsi della storia, sforzandosi di arrivare alla costruzione di significati in unità sempre maggiori, totalizzando le sue esperienze nel tempo e afferrando passato, presente e futuro in forme significanti sempre più estese, dall'altro lato desidera disfarsi della storia, raggiungendo il momento di piena realizzazione (e di totale esaurimento) della produzione del senso, poiché il senso si precisa definitivamente soltanto alla fine e il desiderio narrativo è in fondo desiderio della fine. Desiderio di costruzione e desiderio di scioglimento sono le due facce del Giano bifronte abitato da chi racconta e chi legge: la spinta propulsiva a (ri)costruire il mondo diegetico e la propria esistenza al suo interno coesiste con la spinta dissolutiva ad arrivare all'estremo limite di quel mondo e a lasciarlo andare, mettendo fine anche alla propria esistenza al suo interno.

Parole chiave • Desiderio; pulsione; morte; racconto; metamoderno

Abstract • The essay explores the interaction between a semiotic push forward (anticipation) and a semiotic push backward (retrospection) active both in coding and in decoding the narrative text. The narrator builds the story as a function of an ending the more desirable the longer deferred and the fuller able to resolve the story. The reader goes through the story desiring to know how it ends and imagining it resolved on the basis of the ending he/she is able to suppose thanks to the text and his/her

encyclopedia. This double push calls on the joint desire to run to the end and to stand in the middle, to conclude and repeat, to release and relate, which according to Peter Brooks can be clarified using to the Freudian theory of drives. The ambivalence of the experience of the narrator and reader is clear: on the one hand he/she wishes to appropriate the story, striving to achieve the construction of meanings in ever greater unity, totalizing his/her experiences in time and grasping past, present and future in more and more significant forms, on the other hand he/she wants to get rid of the story, reaching the moment of full realization (and total exhaustion) of the production of meaning, because the meaning is defined only at the end and the narrative desire is basically a desire of the end. Desire of construction and desire of dissolution are the two sides of the two-faced Janus inhabited by the narrator and reader: the propulsive push to (re)build the diegetic world and his/her own existence within it coexists with the dissolutive push to reach the extreme limit of that world and to let it go, ending even his/her own existence within it.

Keywords • Desire; drive; death; story; metamodernism

Ledizioni 

Disegni contro la morte Per una fenomenologia del desiderio nella narrativa metamoderna

Fabio Vittorini

This extraordinary discrepancy between
time on the clock and time in the mind is
less known than it should be and de-
serves fuller investigation.
Virginia Woolf

Un monolite antropologico

In prossimità della fine di *Rumore bianco* (1985) di Don DeLillo, uno dei romanzi inaugurali della narrativa metamoderna,¹ Murray J. Siskind, passeggiando nel campus del college del Midwest statunitense in cui insegna, illustra al collega Jack Gladney la sua idea della vita:

- Cominciamo la vita nel caos, nel balbettio. Poi, a mano a mano che ci eleviamo nel mondo, cerchiamo di elaborare una forma, un progetto. Tutto ciò ha una sua dignità. Tutta la vita è una trama [*a plot*], un piano, un diagramma. Un piano fallito, ma questo non c'entra. Tramare [*To plot*] significa affermare la vita, cercarne una forma e il controllo. [...] Tramare, mirare a qualcosa, dare forma a tempo e spazio. È così che facciamo progredire l'arte della coscienza umana.²

Vivere significa dunque tramare (*to plot*), costruire racconti, modellare tempo e spazio a piacimento, affermare l'ordine della mente sulla confusione del mondo, trovare un tracciato di senso nella proliferazione infinita e discordante del caso e delle sue rappresentazioni. Il racconto (ri)afferma la vita, ne rilancia la posta e la dignità attraverso il progetto e la sfida, consente non solo di «appropriarsi il corso delle cose» mediante l'intelligenza e il discernimento, ma anche di «riconciliarsi col loro scomparire, con la potenza della morte».³ Dare forma a tempo e spazio significa prima di ogni altra cosa fare i conti con i loro confini fisici, elaborando la fine della materia attraverso il fine dell'esistenza. Poco prima Jack ha affermato perentorio: «L'unica cosa da affrontare è la morte».⁴

¹ Cfr. Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen (ed. by), *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, London, Rowman & Littlefield International, 2017; Fabio Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017 e Id., *Points of (Re)View. La fondazione del Metamoderno*, in *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, a cura di Paolo Giovannetti, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 269-285.

² Don DeLillo, *Rumore bianco* [1985], trad. di Mario Biondi, Torino, Einaudi, 1999, pp. 347-348.

³ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* [1936], in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. e cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 262.

⁴ DeLillo, *Rumore bianco*, cit., p. 338.

Fin dalle sue origini la narrativa occidentale esplora i confini tra la vita e la morte, i desideri che esse generano e il racconto come strumento di esplorazione di quei desideri e di quei confini. Ulisse racconta la sua storia alla corte dei Feaci, incapsulando nel racconto una discesa nel mondo dei morti per chiedere all'indovino Tiresia una predizione sul ritorno in patria; Enea racconta la sua storia alla corte cartaginese e successivamente scende agli inferi per chiedere all'ombra del padre Anchise lumi sulla patria ventura; in entrambi i casi il racconto accende il desiderio nell'animo delle destinatarie (Nausicaa, Didone). Nella *Divina Commedia*, Dante racconta il suo viaggio nell'aldilà ultraterreno del giudizio (ma anche nell'aldiquà terreno dei desideri e degli ideali, fatto dei racconti delle anime che incontra) alla ricerca di lumi sul presente e sul futuro dell'umanità. Ne *La musa del dipartimento* (1843) di Honoré de Balzac, Lousteau, Bianchon e Gravier raccontano storie di desideri adulteri e morti alla loro ospite, Mme de La Baudraye, in parte per indovinare se ha una relazione extraconiugale con M. de Clagny e in parte per sedurla. Il protagonista-narratore di *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-1927) di Marcel Proust, disceso agli inferi del suo inconscio percorrendo tutte le strade del desiderio e della memoria, decide di usare l'arte del racconto per elaborare il lutto del tempo perduto e per trovare «una gioia simile a una certezza e sufficiente senza altre prove a rendermi indifferente la morte».⁵ Leopold Bloom, nell'episodio 6 («Ade») di *Ulisse* (1922) di James Joyce, mentre va al funerale di un amico, nel suo interminato racconto interiore riflette sulla morte e viene attraversato dal desiderio: «Fare la corte alla morte [...]. Amore tra le tombe. Romeo. Salsa piccante del piacere. Nel mezzo della morte siamo in vita. Gli estremi si toccano».⁶ Chiuso in una camera, il protagonista-narratore di *Malone muore* (1951) di Samuel Beckett riflette sulla morte imminente e, tenendo dietro faticosamente al motto «Vivere e inventare»,⁷ scrive su un taccuino la storia di Macmann: un uomo chiuso in una camera, che ha una relazione erotica con Moll, la donna che si occupa di lui e gli scrive lettere d'amore piene di riferimenti alla loro morte imminente.

Tra Omero e Beckett, mentre il triangolo morte-desiderio-racconto persiste con l'essenzialità indeformabile di un monolite antropologico, varia il piano su cui viene tracciata la sua figura: con un movimento paradigmatico irreversibile si passa dall'esterno (il mondo dei morti) all'interno (il mondo della mente), dal cosmo alla psiche, sotto la spinta irresistibile impressa alla cultura occidentale dall'invenzione della *coscienza*, un fatto letterario di cui la psicoanalisi di Freud, che analizza sogni, sintomi nevrotici, lapsus e motti di spirito in quanto costruzioni psichiche oggettivabili in forma di racconto (*plot*, ancora),⁸ parrebbe essere solo una germinazione.⁹

Poco prima di riflettere sull'«arte della coscienza», Murray ha identificato nella tecnologia, definita «lussuria estrapolata dalla natura», l'ultima frontiera del desiderio di sconfiggere la morte, di una insopprimibile «fame di immortalità»,¹⁰ specula insieme all'amico Jack sul potere apotropaico del racconto:

⁵ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], in Id., *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 1999, p. 2263. Salvo diversa indicazione, la traduzione delle citazioni dai testi stranieri è mia.

⁶ James Joyce, *Ulisse* [1922], trad. di Giulio De Angelis, Milano, Mondadori, 2012, p. 107.

⁷ Samuel Beckett, *Malone meurt* [1951], Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 33.

⁸ Cfr. Mario Lavagetto, *Freud la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 145-191.

⁹ Cfr. Sigmund Freud, *Il delirio e i sogni nella Gradiva di Wilhelm Jensen* [1906], in Id., *Opere*, trad. di Cesare Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 5, 1972, p. 264.

¹⁰ Don DeLillo, *Rumore bianco*, cit., p. 340.

- [...] Siamo tutti coscienti che non c'è scampo alla morte. Che fare, con una consapevolezza tanto schiacciante? Rimuoviamo, camuffiamo, seppelliamo, escludiamo. Alcuni ci riescono meglio di altri. È tutto. [...]

- Ma la rimozione non è una cosa innaturale?

- È la paura a esserlo. Lo sono lampi e tuoni. Dolore, morte, realtà, queste sono cose innaturali. Non possiamo sopportarle così come sono. Sappiamo troppo. Quindi ricorriamo alla rimozione, al compromesso, al camuffamento. È così che sopravviviamo nell'universo. È questo il linguaggio naturale della specie.¹¹

La paura, il dolore, la morte, perfino la realtà, sono «innaturali», cioè contrarie alla natura dell'uomo, che, al di là (ovvero prima) della coscienza, è mossa da un divorante principio di piacere, secondo il quale ogni desiderio è irrinunciabile e ogni ostacolo inconcepibile. La sua sopravvivenza, legata al «linguaggio naturale della specie», è possibile solo grazie alla rimozione, al compromesso, al camuffamento. Il racconto è la variante più preziosa di quel linguaggio, uno strumento portentoso di elaborazione e controllo, che si serve degli esorcismi della manipolazione e della negoziazione per creare forme e progetti sempre nuovi. Siamo ancora dalle parti di Freud, che Murray stesso evoca a sostegno delle sue teorie: come il sogno, l'«arte vera incomincia con la dissimulazione dell'inconscio»,¹² mediante «rimodellamenti, travestimenti e omissioni».¹³ Una dissimulazione euristica, dunque, fatta di deformazioni e cancellazioni propedeutiche: una sorta di lente anamorfica che, alterando una parte del visibile, rende visibile una parte dell'invisibile.

Il racconto permette di piegare l'«innaturalità» dell'esistenza, la sua refrattarietà al senso, conformandola alla «natura» della mente, ovvero ai suoi desideri, elaborando la sofferenza generata dalla lability e dalla perdita attraverso il piacere della trama (*plot*). Perciò occorre raccontare anche la morte, quand'anche attraverso strutture transattive e mimetizzanti (riti, cerimonie ecc.), accogliendola nella trama della vita, affermando la legge estetica della composizione sulla disorganicità indifferente delle cose. Come dice il narratore di *Body Art* (2001) dello stesso DeLillo, il racconto acquista potere catartico addomesticando il tempo e la sua fine: «Estende gli eventi e ci dà la possibilità di soffrire e uscirne, di vedere la morte e uscirne».¹⁴

Il nesso tra morte e racconto resta sempre freudianamente quello «tra una struttura profonda e una struttura di superficie, che la svela come segno e la nasconde come cosa»,¹⁵ o, se preferiamo l'immagine di Joyce, è il risultato di un corteggiamento asimmetrico. Da un lato il mondo fittizio del racconto (da cui possiamo uscire in ogni momento) integra la morte come elemento comprensibile e financo necessario alla sua costitutiva «retrospettività», poiché «soltanto la fine può determinare il significato conclusivo, chiudere la frase in una totalità significante»,¹⁶ fino al caso estremo dei racconti religiosi, che narrano la morte come semplice evento di passaggio (da un mondo a un altro, da una vita a un'altra ecc.). Dall'altro lato il racconto ci fa dimenticare la morte come irruzione incomprensibile

¹¹ Ivi, pp. 344-345.

¹² Così recita il verbale della seduta del 22 dicembre 1909 della Società psicoanalitica di Vienna (in *Palinsesti freudiani. Arte letteratura e linguaggio nei Verbali della Società psicoanalitica di Vienna 1906-1918*, a cura di Mario Lavagetto, trad. di Ada Cinato, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 170).

¹³ Freud, *Introduzione alla psicoanalisi* [1915-17], in Id., *Opere*, trad. di Marilisa Tonin Dogana e Ermanno Sagittario, cit., vol. 8, 1976, p. 273.

¹⁴ DeLillo, *Body Art* [2001], trad. di Marisa Caramella, Torino, Einaudi, 2001, p. 76 (trad. rivista).

¹⁵ Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, p. 148.

¹⁶ Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* [1984], trad. di Daniela Fink, Torino, Einaudi, 1995, p. 24.

del non essere nell'essere, come evento che crea una discontinuità irreparabile nel mondo fisico, la cui vista è per lo più insostenibile (proprio perché percepita come «innaturale») o addirittura impossibile (quando si tratta della propria morte). Come il sogno, dunque, il racconto – entrambi sono «formazioni di compromesso»¹⁷ tra realtà oggettiva e desideri soggettivi – «tradisce il senso allo stesso modo in cui lo realizza»:¹⁸ realizza un senso fittizio (mediante uno spostamento semantico, un tropo) che sussume, compie e allo stesso tempo dissolve l'evento reale. Perché l'addomesticamento del tempo e la catarsi siano possibili occorre essenzialmente costruire e connettere (le due azioni chiave del *plotting*), come fa Nick Shay, narratore parziale di *Underworld* (1997) ancora di DeLillo, fiducioso che tra realtà e soggetto, in un mondo spaesato dai relativismi novecenteschi, una mediazione sia ancora possibile e che questa mediazione debba passare proprio attraverso il racconto:

Io vivo nella realtà, in modo responsabile. [...] Mi conformavo al tessuto della conoscenza accumulata, mi fidavo del solido e vantaggioso materiale della nostra esperienza. [...] Un'unica corrente narrativa, non diecimila rivoli di disinformazione.¹⁹

Invece di demistificarlo psicoanaliticamente come fa Murray, Nick si serve del racconto come strumento di conservazione e condivisione, inglobando la sua storia personale in quella della comunità cui appartiene grazie a un unico movimento narrativo, fatto di «desideri su vasta scala»,²⁰ riti di massa (il baseball), paure comuni (la bomba atomica) e feticci global(izzati) («i venerati emblemi di un'economia fiorentina»)²¹. Così oltrepassa e redime lo scetticismo del suo predecessore attraverso una piena assunzione di responsabilità del racconto, facendo sua la lezione impartitagli in anni lontani da una psicoterapeuta:

Hai una storia [...] verso la quale sei responsabile. [...] Ne devi rispondere. Ti si chiede di provare a darle un senso. Le devi la tua completa attenzione.²²

Invece che rifugiarsi postmodernamente nel disvelamento sardonico della rimozione, del compromesso e del camuffamento o nella celebrazione del carattere fittizio del racconto e della stessa esistenza umana (la «vita come invenzione [*fiction*]»)²³, questo «nuovo» narratore risponde metamodernamente del suo racconto, inteso come «narrazione significativa che coinvolge il pubblico e risponde ad alcune sue difficoltà, [...] fino a riguadagnare la sua umanità intesa come preoccupazione, cura e compassione», fino a restituire «alla storia il suo significato, sperando in qualche modo di restituire significato alla vita».²⁴

Senza rinunciare completamente all'epistemologia e all'estetica del postmoderno, i racconti metamoderni recuperano quindi una dimensione esistenziale e ontologica che il postmoderno ha rigettato con tutte le sue forze, riconfigurando l'attività narrativa come

¹⁷ Freud, *Il delirio e i sogni nella Gradiva di Wilhelm Jensen*, cit., p. 301.

¹⁸ Michel Foucault, *Introduction a L. Binswanger, Le Rêve et l'Existence* [1954], in Id., *Dits et écrits. 1954-1988*, eds. Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 2001, vol. I, p. 97.

¹⁹ DeLillo, *Underworld* [1997], trad. di Delfina Vezzoli, Torino, Einaudi, 1999, p. 84.

²⁰ Ivi, p. 5.

²¹ Ivi, p. 40.

²² Ivi, p. 545 (trad. rivista).

²³ Ivi, p. 84.

²⁴ Alexandra Dumitrescu, *Interconnections in Blakean and Metamodern Space*, «Double Dialogues», 7, 2007, web, ultimo accesso: 5 dicembre 2021, <<http://www.doubledialogues.com/article/interconnections-in-blakean-and-metamodern-space>>.

«l'espressione discorsiva privilegiata della preoccupazione»²⁵ (la cura heideggeriana),²⁶ ovvero dell'esistenza come relazione con il mondo e tensione desiderante ed etica verso il futuro. Il desiderio di relazione, la nostalgia della pienezza, la ricerca di re-incidentamento danno al racconto metamoderno un'aria di neoromanticismo, che non dovrebbe essere «inteso semplicemente come riappropriazione, ma dovrebbe essere interpretato come ri-significazione: la ri-significazione del "luogo comune con il significato, dell'ordinario con il mistero, del familiare con l'apparenza del non familiare, del finito con la parvenza dell'infinito"».²⁷

Il desiderio del testo

La costruzione del *plot* non costituisce solo una mediazione tra racconto e reale, liberando le aporie di quest'ultimo «dal non-senso che incombe»,²⁸ ma anche un possibile punto di incontro tra la «ripetizione» inerziale del reale fisico e la logica irripetibile del «divenire» narrativo di cui parla Roland Barthes.²⁹ Ogni racconto sembra tentare di comporsi bilanciando il ritorno al noto, che rende riconoscibile e allo stesso tempo fissa l'esistenza, con l'avventura nell'ignoto, che rompe gli automatismi della percezione e apre nuove vie di conoscenza.

Esplorando i processi e le ragioni di questa mediazione, Peter Brooks in *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984) si interroga sul tratto allo stesso tempo progressivo e regressivo che caratterizza la lettura di un racconto:

Se da un lato seguiamo l'azione progressivamente, segmento per segmento, e la percepiamo in certo senso presente, almeno sul piano del nostro modo di sperimentarla e di farla nostra [...], d'altra parte non è forse vero che in questo si nasconde l'anticipazione del più ampio e organico ordine ermeneutico che verrà offerto dalle conclusioni?³⁰

In che modo si concilia l'uso di apprendere e comprendere nel presente della lettura ciascun elemento della storia, che l'atto stesso del racconto presuppone come già passata, con il desiderio di proiettare quell'elemento verso il futuro (della storia e della lettura) lungo la catena inesausta dell'«e poi... e poi»³¹ e con il bisogno di immaginarlo al passato, parte di una lettura completata e perciò di una storia appresa e compresa? Nella lettura, che Ricœur descrive come una rfigurazione della configurazione dell'esperienza messa in atto dal *plot*³², percepiamo ciò che è avvenuto della storia come un avvenimento in corso (agostinianamente, il «presente del passato del racconto», la «memoria» del narratore, viene

²⁵ Paul Ricœur, *Narrative Time*, «Critical Inquiry», 7, 1, 1980, p. 176.

²⁶ Cfr. Martin Heidegger, *Essere e tempo* [1927], nuova ediz. ital. a cura di Franco Volpi sulla versione di Pietro Chiodi, Milano, Longanesi, 2005, pp. 221-283.

²⁷ Vermeulen, van den Akker, *Notes on Metamodernism*, «Journal of Aesthetics & Culture», 2, 2010, p. 12: il passo citato è tratto da Novalis, *Fragmente und Studien 1797-1798*, in *Novalis Werke*, a cura di G. Schulz, Munchen, C.H. Beck, 2001, pp. 384-385.

²⁸ Ricœur, *Tempo e racconto. Vol. 1* [1983], trad. di Giuseppe Grampa, Milano, JacaBook, 1986, p. 21.

²⁹ Cfr. Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications», 8, 1966, p. 26.

³⁰ Brooks, *op. cit.*, p. 25.

³¹ Edward Morgan Forster, *Aspetti del romanzo* [1927], trad. di Corrado Pavolini, Milano, Garzanti, 1991, p. 53.

³² Cfr. Ricœur, *Tempo e racconto. Vol. 1*, cit., p. 93.

assorbito nel «presente del presente» della lettura, la «visione» come azione oculare/cognitiva del lettore) e lo proiettiamo verso un avvenire che ci sforziamo di concepire come compiuto (l'«attesa» del lettore, il suo «presente del futuro», aspira a eguagliare in anticipo la «memoria» totale del narratore, istituendola come suo «presente del passato»³³).

Se il passato dev'essere letto come presente, si tratta di un presente ben curioso, che noi sappiamo essere passato, almeno in relazione a un futuro che conosciamo già iniziato e operante, già in attesa del nostro arrivo sulla scena. Forse bisognerebbe pensare a una *anticipazione della retrospezione*: potrebbe essere questo il nostro strumento principale per derivare un senso dal racconto, il tropo fondamentale della sua logica singolare.³⁴

Nel tropo fondamentale di ogni racconto misteriosamente si sovrappongono e forse finiscono per equivalersi una spinta semiotica in avanti (*anticipazione*) e una spinta semiotica all'indietro (*retrospezione*), attive sia nella codificazione che nella decodificazione del testo: il narratore costruisce la storia in funzione di un finale desiderabile in quanto differito, a partire dal quale la storia dovrà mostrarsi totalmente risolta; il lettore attraversa la storia desiderando sapere come va a finire e immaginandola risolta a partire dal finale che via via il testo e la sua enciclopedia gli lasciano supporre. Questa doppia spinta chiama in causa il desiderio congiunto di correre alla fine e di sostare nel mezzo, di concludere e di ripetere, di sciogliere e di (col)legare, di esplicitare e implicare, per chiarire il quale Brooks ricorre all'ultima teoria freudiana delle pulsioni, modellata, a partire da *Al di là del principio di piacere* (1920), attorno al dualismo pulsioni di morte/pulsioni di vita. Un dualismo che si sovrappone imperfettamente a quello principio di piacere/principio di realtà formulato in *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico* (1911), a sua volta altrettanto imperfettamente sovrapponibile ai dualismi processo primario/processo secondario e principio di inerzia/principio di costanza abbozzati nel *Progetto di una psicologia* (1895) e sviluppati ne *L'interpretazione dei sogni* (1899).

Riassumo drasticamente. Contemperando un punto di vista topico e un punto di vista economico-dinamico, Freud ipotizza che: 1) l'inconscio sia regolato dal principio di inerzia, che lascia fluire liberamente l'energia psichica (eccitazione) da una rappresentazione all'altra, rendendone così intercambiabili forma e senso (processo primario); 2) la coscienza sia regolata dal principio di costanza, che lega l'energia e la fa scorrere in modo omeostatico per organizzare stabilmente le rappresentazioni e il loro senso (processo secondario). Il processo primario è sottomesso al principio di piacere, che tende a scaricare l'energia psichica per le vie più brevi, aspirando al soddisfacimento diretto e immediato e agendo attraverso meccanismi regressivi di ripetizione coatta (tentativi di riprodurre in forma allucinatoria il soddisfacimento infantile, paradigma indelebile di ogni futuro soddisfacimento). Il processo secondario è invece sottomesso al principio di realtà, che trasforma l'energia libera in legata, cercando il soddisfacimento attraverso vie indirette e differendolo in funzione delle condizioni imposte dal mondo esterno, agendo attraverso meccanismi progressivi di valutazione e mediazione (che si servono della ripetizione delle esperienze passate di soddisfacimento come strumento di apprendimento e di controllo). Il principio di piacere (ciò che è confinato nelle profondità del soggetto) sembra essere in ultima analisi «al servizio delle pulsioni di morte»,³⁵ il cui obiettivo è «dissolvere nessi e in questo modo

³³ Sant'Agostino, *Le confessioni*, XI, 20.26.

³⁴ Brooks, *op. cit.*, p. 25.

³⁵ Freud, *Al di là del principio di piacere* [1920], in Id., *Opere*, trad. di Anna Maria Marietti e Renata Colorni, cit., vol. 9, 1977, p. 248.

distruggere le cose»,³⁶ riconducendo l'energia dell'essere vivente alla quiete dello stato inorganico, attuando quindi la più clamorosa e definitiva ripetizione, consistente nel ritorno alla condizione che precede la vita. Il principio di realtà e la sessualità (ciò che porta fuori dal soggetto) invece servono le pulsioni di vita, il cui obiettivo è «stabilire unità sempre più vaste e tenerle in vita: unire insieme dunque»³⁷ le diverse parti del soggetto e soggetti diversi. Le pulsioni di morte esprimono una tendenza catabolica che mira a ristabilire forme meno differenziate, meno organizzate, prive di dislivelli energetici. Le pulsioni di vita esprimono una tendenza anabolica che mira alla formazione e al mantenimento di forme più differenziate e più organizzate, promuovendo la costanza e perfino l'aumento delle differenze di livello energetico. Tutte le pulsioni, di vita o di morte, sono spinte «a ripristinare uno stato precedente»: ³⁸ le prime mirano a un ritorno e a una riaffermazione continua dell'essere, le seconde a un ritorno definitivo al non essere. Ciascun «organismo desidera morire a modo suo»³⁹ e deve lottare contro eventi o pericoli che gli farebbero raggiungere la destinazione finale troppo in fretta. Ogni esistenza è dunque un equilibrio irripetibile di spinte verso la vita e di spinte verso la sua estinzione: «un gruppo di pulsioni si precipita in avanti per raggiungere il fine ultimo della vita il più presto possibile, l'altro gruppo, giunto a un certo stadio di questo percorso, ritorna indietro per rifarlo nuovamente a partire da un determinato punto e prolungare così la durata del cammino».⁴⁰

Questa dicotomia ci aiuta a capire l'ambivalenza dell'esperienza di ogni narratore o lettore, che se da un lato desidera appropriarsi della storia, sforzandosi «di arrivare alla costruzione di significati in unità sempre maggiori, a totalizzare le sue esperienze nel tempo, ad afferrare passato presente e futuro in forme significanti»⁴¹ sempre più estese, dall'altro lato desidera disfarsi della storia, raggiungendo «il momento di piena realizzazione (e di totale esaurimento) della produzione di senso», poiché «il significato si precisa definitivamente soltanto *alla fine*, e [...] il desiderio narrativo è in fondo desiderio *della fine*».⁴² Desiderio di costruzione e desiderio di scioglimento sono le due facce del Giano bifronte che abita chi racconta e chi legge: la spinta propulsiva a (ri)costruire il mondo diegetico e la propria esistenza al suo interno coesiste con la spinta dissolutiva ad arrivare all'estremo limite di quel mondo e a lasciarlo andare, mettendo fine anche alla propria esistenza al suo interno. Il moto di impadronirsi del mondo attraverso il racconto è inseparabile dal moto di cederlo una volta arrivati alla scrittura/lettura dell'ultima pagina, evocando il carattere paradossale attribuito da Freud a ogni pulsione, che

non rinuncia mai a cercare il suo pieno soddisfacimento, che consisterebbe nella ripetizione di un'esperienza primaria di soddisfacimento; tutte le formazioni sostitutive e reattive, tutte le sublimazione non potranno mai riuscire a sopprimere la sua persistente tensione, e la differenza fra il piacere del soddisfacimento agognato e quello effettivamente ottenuto determina nell'uomo quell'impulso che non gli permette di fermarsi in nessuna posizione raggiunta, ma, secondo le parole del poeta, «sempre lo spinge più avanti».⁴³

³⁶ Id., *Compendio di psicoanalisi* [1938], in Id., *Opere*, trad. di Renata Colorni, cit., vol. 11, 1979, p. 575.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Id., *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 222.

³⁹ *Ivi*, p. 224.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 226-227.

⁴¹ Brooks, *op. cit.*, p. 43.

⁴² *Ivi*, p. 57.

⁴³ Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 248: il passo citato proviene da *Faust* (1808-1832) di Johann Wolfgang von Goethe.

Il desiderio si costituisce come perenne bisogno di un soddisfacimento che la realtà non può offrire: mirando alla riproduzione allucinatoria dei segni indistruttibili del soddisfacimento infantile, esso resta intrinsecamente inappagato e inappagabile. Un'aspirazione metaforica non realizzabile (la sostituzione del desiderio con l'esperienza primaria di soddisfacimento) genera un movimento metonimico inarrestabile (il passaggio da una formazione sostitutiva e reattiva all'altra, da una sublimazione all'altra): la ripetizione impossibile dell'esperienza primaria che estinguerebbe il desiderio genera infinite ripetizioni di esperienze surrogate che non fanno altro che alimentarlo, convertendolo in «desiderio d'altro», in una «frenesia che mima il gorgo dell'infinito».⁴⁴

Allo stesso modo nella scrittura/lettura del racconto un desiderio metaforico impellente (la sostituzione degli stadi successivi della storia con il finale che ne svela il significato complessivo) entra in frizione con un desiderio metonimico altrettanto forte (il passaggio da uno stadio all'altro della storia e da un'ipotesi di significato complessivo all'altra): il desiderio di arrivare alla fine della storia è dunque espressione diretta del principio dissolutivo di piacere e delle pulsioni di morte che esso serve, il desiderio di sostare nel mezzo è invece espressione del principio costruttivo di realtà e delle pulsioni di vita di cui è strumento. Ne è ben consapevole Adrian Finn, uno dei protagonisti de *Il senso di una fine* (2011) di Julian Barnes, quando, certamente memore del monologo di Leopold Bloom citato sopra, afferma che il senso di un testo è: «Eros e Thanatos [...] Sesso e morte [...] o amore e morte, se preferisce. Il principio erotico, in ogni caso, in conflitto con il principio di morte. E le conseguenze del conflitto stesso».⁴⁵

L'«intelligibilità, il senso, la piena comprensione, dipendono da una totalità narrativa pienamente affermata che non è e non potrà mai essere realizzata»⁴⁶ se non attraverso dei compromessi. Il racconto moderno, innescando e mantenendo vivo il duplice desiderio della fine e del mezzo, dunque tentando di comporre pulsioni di morte e pulsioni di vita, tensione metaforica e tensione metonimica, si sforza di garantire che l'epilogo, da un lato incessantemente promesso e dall'altro accortamente differito, possa offrire un'illuminazione e un appagamento equilibrati: si pensi al finale di *Bel Ami* (1885) di Guy de Maupassant, in cui si celebra il successo quasi incondizionato di «sua Maestà l'io, l'eroe di tutte le fantasie»⁴⁷ dell'ambiziosissimo George Duroy, che si libera della prima moglie, accusata di adulterio, sposa la giovanissima Susanne Walter, ereditandone l'immensa fortuna, e riprende la relazione con Clotilde de Marelle.

Il racconto modernista e il racconto postmoderno frustrano fin dall'inizio il desiderio della fine, relegando il lettore in un mezzo labirintico e dai confini arbitrari, dissolvendo la spinta metaforica in una illimitata fuga metonimica e dunque rivelandosi assai simili nel fuggire le pulsioni di morte:

a) il racconto modernista attraverso l'illusione di profondità incommensurabile evocata dall'esplorazione dell'io, come ci mostra Joseph Conrad in *Cuore di tenebra* (1899), che termina con la menzogna di Marlow alla vedova di Kurtz, alla quale non può rivelare l'orrore cui il delirio di onnipotenza ha spinto il marito, e con l'interruzione brusca del racconto, il cui senso per lui «non stava dentro come il gheriglio, ma fuori, ad avvolgere il racconto che lo sprigionava solo come una luminescenza rivela una foschia, a somiglianza

⁴⁴ Jacques Lacan, *L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud* [1966], in Id., *Scritti*, a cura e trad. di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 1974, vol. 1, p. 513.

⁴⁵ Julian Barnes, *Il senso di una fine* [2011], trad. di Susanna Basso, Torino, Einaudi, 2014, p. 8.

⁴⁶ Brooks, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁷ Freud, *Il poeta e la fantasia* [1907], in Id., *Opere*, trad. di Cesare Musatti, cit., vol. 5, 1972, p. 380.

di quegli aloni nebulosi che talora la spettrale illuminazione della luna rende visibili».⁴⁸ Il senso del racconto non è dunque alla fine, ma tutt'attorno, non è illuminazione definitiva, ma luminescenza confusa e instabile;

b) il racconto postmoderno attraverso la dichiarazione di superficialità ostentata nel gioco metaletterario e nella paralogia, come ci mostra Jorge Luis Borges nel finale del racconto *La biblioteca di Babele* (1941), il cui oggetto (la biblioteca), con la descrizione del quale il racconto finisce per coincidere invece che con l'esposizione di un'azione, è illimitato e periodico: «se un eterno viaggiatore la traversasse in una direzione qualsiasi, constaterrebbe alla fine dei secoli che gli stessi volumi si ripetono nello stesso disordine (che, ripetuto, sarebbe un ordine: l'Ordine)».⁴⁹ Il senso del racconto non è dunque alla fine, ma tutt'attorno, non è centralità e nitidezza di immagine, ma fuga prospettica a perdita d'occhio.

Il racconto metamoderno torna a comporre il duplice desiderio della fine e del mezzo, pulsioni di morte e pulsioni di vita, tensione metaforica e tensione metonimica, costruendo epiloghi che, anche quando sembrano offrire un'illuminazione e un appagamento equilibrati, incorporano e segnalano voragini introspettive e spinte metaletterarie, mostrandosi come finzione complessa e autocosciente. Così nelle ultime pagine di *Limonov* (2011) Emmanuel Carrère, nel tentativo di chiudere qualcosa che non si può chiudere (la storia del protagonista reale, che è ancora vivo), vaglia almeno tre finali alternativi, senza optare per nessuno: quello inconcludente che coincide con l'ultimo incontro reale tra narratore e personaggio (che riassume la sua storia in «una vita di merda»),⁵⁰ quelli immaginati-desiderati dal narratore e dal personaggio (fondare una religione, finire tra i vecchi mendicanti dell'Asia centrale), regressioni nel romanzesco puro, uniche conclusioni possibili del racconto (non della storia, non ancora conclusa nella realtà: quando è stato scritto il romanzo, il vero Limonov era ancora vivo), che alla fine rilancia la sua posta rimandando narcisisticamente a se stesso.

Fra i due momenti di quiescenza dell'inizio e della fine del racconto, la trama si pone come una sorta di digressione o deviazione complessa, «un differimento della liberazione che ci riconduce allo stadio inanimato»: inizia nel momento in cui la storia, ubbidendo a qualche stimolo, passa da uno stato di quiescenza a uno stato di «narrabilità», a una condizione di tensione, di inquietudine, che esige appunto di essere raccontata, e attraverso rinvii, ripetizioni e diversioni, ci porta «alla quiescenza terminale della conclusione». Il racconto «deve tendere verso la sua fine, ricercare la propria illuminazione nella sua stessa morte, che deve peraltro essere la morte giusta, il finale corretto».⁵¹ Occorre stabilire la necessaria distanza di sicurezza tra inizio e fine, mantenendola attraverso il gioco delle forze che li mettono in relazione e al tempo stesso impedendo un troppo rapido avvicinamento, una caduta del primo nella seconda. Quel gioco consiste nelle ripetizioni, che, temperando una spinta in avanti e una spinta all'indietro, il movimento verso la fine con il movimento di esplorazione del mezzo, consentono di imbrigliare le energie del testo per rendere poi più efficace la loro liberazione conclusiva.

L'ultima teoria freudiana delle pulsioni ci aiuta quindi a spiegare come l'esistenza non ancora raccontabile né significativa (lo stato inorganico, che Ricœur definirebbe tempo

⁴⁸ Joseph Conrad, *Cuore di tenebra* [1899], trad. di Giorgio Spina, in Id., *Romanzi*, Milano, Sansoni, 1993, p. 469.

⁴⁹ Jorge Luis Borges, *La biblioteca di Babele* [1941], in Id., *Finzioni*, trad. di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 1985, p. 78.

⁵⁰ Emmanuel Carrère, *Limonov* [2011], trad. di Francesco Bergamasco, Milano, Adelphi, 2012, p. 353.

⁵¹ Brooks, *op. cit.*, p. 113.

inarticolato e dunque inumano) venga modificata da una serie di stimoli fino a raggiungere condizioni di raccontabilità e significatività (lo stato organico o l'esperienza umana del tempo), in cui è destinata a sostare per un po' attraverso un sistema di digressioni e complicazioni più o meno stravaganti (che legano l'energia del racconto), prima di tornare alla quiete del non raccontabile (ottenuta liberando tutta l'energia).

L'energia generata da queste stravaganze, deviazioni e forme di eccesso – un'energia che appartiene alla carriera dell'eroe e alle attese del lettore, al suo desiderio del testo e per il testo – mantiene in movimento l'intreccio per tutta l'oscillante e irresoluta fase intermedia, dove la ripetizione come legatura opera al fine di generare significati, e di raggiungere scoperte, riconoscimenti, illuminazioni retrospettive che ci consentiranno di vedere il testo come metafora globale senza peraltro dimenticare le metonimie che ci hanno guidato passo passo lungo il cammino. Il desiderio del testo, alla fin fine, è solo un desiderio della conclusione, di quel processo di riconoscimento che segna il momento della morte del lettore nel testo. Ma il riconoscimento non abolisce la testualità, non annulla quel «centro» che è il luogo delle ripetizioni, che oscilla fra cecità e scoperta, fra origine e fine. La ripetizione mirata alla scoperta: questa, in definitiva, è la verità del testo narrativo.⁵²

Attraverso il racconto, il lettore esperisce simbolicamente la sua morte: come dice il narratore di *Body Art*, il tempo narrativo ci permette di vedere la morte e di uscirne. Attraversando il racconto, il lettore apprende a mediare il pensiero della fine, che arriverà ineluttabile come la morte, con il pensiero della trama, che, come dice il Murray di *Rumore bianco*, afferma la vita imprimendole una forma, rilanciandone il senso attraverso il progetto e la sfida. Dice il narratore di *Libra* (1988), ancora di DeLillo: «C'è una tendenza nelle trame a muoversi verso la morte. [...] Tanto più serrata è la trama di una storia, tanto più verosimilmente arriverà alla morte. La trama narrativa [...] è il nostro modo di localizzare la forza della morte fuori dal libro, di contrastarla, di contenerla».⁵³ La scrittura e la lettura acquistano valore apotropaico nella misura in cui insegnano a bilanciare il desiderio precipitoso di arrivare in fondo, alla quiete mortuaria del non più raccontabile, con il desiderio di sostare nel mezzo, nel movimento vitalistico del non ancora raccontato e dell'ancora raccontabile.

La nostalgia del disordine

Nel racconto moderno il ruolo della trama è quello di imporre alla storia un finale non prematuro che suggerisca un'idea di ordine e compiutezza, pacifichi la spinta progressiva e la spinta digressiva del racconto stesso attraverso l'invito a un ritorno: proprio mentre si conclude, il racconto desidera riportarci alla sua zona intermedia, trattenendoci tra le maglie del testo, che continuano a vibrare a causa del nostro passaggio, e prolungando così indefinitamente la nostra semiosi. Ad esempio, in *Grandi speranze*, le scelte del protagonista Pip, che a livello cosciente sono tutte orientate verso il futuro, lo riconducono incessantemente verso l'enigma delle origini (l'incontro con il galeotto, suo padre adottivo e padre biologico dell'amata Estella). Il desiderio di progredire in avanti (nel tempo) o verso l'alto (nella società) che anima Pip e i protagonisti di tutti i *Bildungsroman* della tradizione occidentale racchiude sempre, più o meno implicitamente, un senso di nostalgia, un desiderio di ritorno: lo sforzo di riaffermare le proprie origini attraverso la fine, di trovare

⁵² Ivi, pp. 118-119.

⁵³ DeLillo, *Libra* [1988], trad. di Massimo Bocchiola, Torino, Einaudi, 2002, pp. 208-209 (trad. rivista).

l'uguale nel diverso, il tempo anteriore nel tempo successivo, la memoria nell'attesa, riconciliando il «temporale» e l'«essenziale».⁵⁴

Il racconto modernista e il racconto postmoderno diffidano invece della trama, rea di voler ontologizzare l'artificiosità arbitraria di ogni ordine formale e di ogni intenzione umana, e perciò punita attraverso la frammentazione, lo svuotamento, la degradazione e perfino la negazione radicale. Contro la pseudo-oggettività del racconto moderno, il racconto modernista afferma la soggettività del profondo, quella dell'introspezione e dell'(auto)analisi, mentre il racconto postmoderno impone la soggettività del superficiale, attraverso il gioco e le arti combinatorie. Così il primo frammenta e quasi dissolve la nostalgia moderna del passato e il desiderio di ritorno che essa genera, disseminandole capillarmente in un discorso in cui il tempo perduto e il suo ritrovamento finiscono per occupare tutto il racconto: nell'auscultazione continua di coscienza e inconscio, il presente del presente e il presente del passato si fondono, espellendo la pretesa di rappresentare oggettivamente ciò che sta fuori dal soggetto (si pensi a *La morte a Venezia* [1912] di Thomas Mann). Così il secondo esorcizza ogni forma di nostalgia e di desiderio di ritorno eliminando il più possibile la soggettività dal racconto, attraverso meccanismi di cancellazione, prosciugamento, ridicolizzazione della psicologia e/o di imitazione della logica e della scienza (si pensi a *Le cosmicomiche* [1965] di Calvino): in questo caso la dimensione del racconto è il presente del presente del rito ludico (paralogico o parascientifico), una dimensione quasi acronica che espelle ogni pretesa di rappresentare tutto ciò che sta fuori dall'astrazione dell'intelletto.

Nel racconto metamoderno il «passato esige di essere incorporato come passato all'interno del presente, dominato attraverso il gioco della ripetizione perché ci possa essere una salvezza dalle ripetizioni stesse, e si possa arrivare a una realizzazione del cambiamento, della differenza, del progresso»,⁵⁵ dove cambiamento, differenza e progresso sono concepiti e rappresentati come stati provvisori e relativi all'interno di trame che uniscono linee spazio-temporali diverse, talvolta incomponibili: spiegature o scioglimenti parziali e momentanei di intrecci di cui si mima l'infinita, pronti a essere seguiti o rimpiazzati da altre piegature e ripetizioni. La trama, che per il narratore di *Estensione del dominio della lotta* (1994) di Michel Houellebecq è niente più che «un sospetto di coerenza, l'idea di un realismo»,⁵⁶ oltre a essere modellata dalla tensione tra il desiderio di arrivare in fondo, alla quiete del compiutamente raccontato e del non più raccontabile, e il desiderio di sostare nel mezzo, nel labirinto del non ancora raccontato e dell'infinitamente (ri)raccontabile, è spesso una iper-trama, fatta di molteplici trame sovrapposte in tutto o in parte, che disseminano strada facendo un certo numero di inizi e di fini, di progetti per rilanciare le vite messe in campo e di morti (delle storie e del lettore), finendo per mettere in primo piano, anche senza tematizzarlo direttamente, il processo di composizione narrativa (la *configuration* di Ricœur, il *plotting* di Brooks).

Ne troviamo un esempio mirabolante in *Underworld*, i cui due narratori raccontano le storie di numerosissimi personaggi, reali o fittizi. Le molteplici trame del romanzo sono accomunate dallo stesso desiderio di tracciare un indelebile «disegno contro la morte»,⁵⁷ al cui trionfo «puramente figurativo»,⁵⁸ assaggio di un esorcismo lungo più di 800 pagine, è intitolato il Prologo, che porta il nome di un quadro di Pieter Bruegel il Vecchio: *Il trionfo*

⁵⁴ Benjamin, *op. cit.*, p. 263.

⁵⁵ Ivi, p. 144.

⁵⁶ Michel Houellebecq, *Estensione del dominio della lotta* [1994], trad. di Sergio Claudio Perroni, Milano, Bompiani, 2000, p. 16.

⁵⁷ DeLillo, *Underworld*, *cit.*, pp. 79-80.

⁵⁸ Ivi, p. 48.

della morte (1563). La vecchia e materna Klara, artista del riciclo, ha chiaro quel desiderio fin dall'inizio, mentre realizza l'opera che dà il titolo alla Parte I («Long Tall Sally»), un'istallazione *en plein air* fatta di vecchi aerei da guerra ridipinti:

sistemi usciti dalle fabbriche e dalle catene di montaggio il più simili possibile tra loro, milioni di componenti stampate, ripetute all'infinito, e stiamo cercando di interrompere la ripetizione, di trovare un elemento di vita vissuta, e forse in questo c'è una specie di istinto di sopravvivenza, l'istinto dei graffiti: oltrepassare i confini, affermarci, mostrare chi siamo. Come facevano i nose artist, i ragazzi che dipingevano pin-up sulla fusoliera. [...] La donna sexy dipinta sul naso è un amuleto [*charm*] contro la morte.⁵⁹

Il non più giovane Nick, manager di rifiuti, ne diventerà cosciente solo nell'Epilogo, dopo la morte della madre:

Quando mia madre è morta, mi sono sentito espandere, lentamente, durevolmente, oltre il tempo. Mi sono sentito pervaso dalla sua verità, esteso, come dall'acqua, dal colore o dalla luce. Ho pensato che avesse raggiunto il luogo più profondo che potessi offrire, l'entità vitale, la cosa, ammesso che esista, che sopravviverà al mio ultimo respiro: mi rende più grande, amplifica il mio senso di cosa significhi essere umano. È parte di me ora, totale e consolante. E non è triste ammettere che è dovuta morire prima che potessi conoscerla appieno. È solo un'affermazione della potenza di ciò che viene dopo.⁶⁰

Il gesto artistico e l'esperienza della morte rompono ugualmente la catena della ripetizione, violano i confini del mezzo, della trama intesa come «unica corrente narrativa», e aprono la strada verso la fine, momento di espansione e veridizione, facendo pregustare la potenza di ciò che viene dopo, la «Pace»⁶¹ (ultima parola del romanzo) del non essere. Mentre fantasmizza la trama rivelandola come un sistema artificioso di connessioni (i nessi tra le storie dei diversi personaggi iconizzati dai link nel cyberspazio navigato dal figlio di Nick a caccia di storie di miracoli), il triplice epilogo del romanzo (1: la morte della madre di Nick; 2: il miracolo di Esmeralda e la morte di suor Edgar di cui Jeff legge nel web, 3: Nick che distoglie lo sguardo dal pc) illumina obliquamente il senso dell'esistenza umana, ovvero il senso che l'uomo può ricavare dall'esistenza, attraverso la pratica freudianamente ambivalente di tessere trame correndo verso la fine e divagando nel mezzo, desiderando sciogliere la storia e pazientemente annodandone i fili disseminati nel tempo, accettando la quiete dell'ordine finale e rilanciando con progetti e artifici il movimento vitale. La prima tendenza si manifesta nella moglie di Nick, Marian, perfetta incarnazione del desiderio di un ordine definitivo che può arrivare solo alla fine del tempo:

Quando le racconto qualcosa, mi ascolta con chiarissima attenzione, così vigile e calma, e sembra sapere ciò che sto per dirle prima che lo dica. Le racconto del periodo che ho passato in riformatorio [*correction*] e perché mi ci hanno messo e lei sembra saperlo già, a qualche livello. Mi guarda come se avessi diciassette anni. Mi vede a diciassette anni. [...] Tutte le allusioni e i segni, tutte le cose che spiava in me all'inizio della nostra storia – arrivano in un certo senso a compimento [*completion*] adesso.⁶²

⁵⁹ Ivi, pp. 78-79 (trad. rivista).

⁶⁰ Ivi, p. 855 (trad. rivista).

⁶¹ Ivi, p. 880.

⁶² Ivi, p. 859 (trad. rivista).

Nick osserva Marian con stupore e perplessità (il compimento, dice, vale «Se non per me, almeno per lei. Perché io ancora non so cosa sia successo, no?»)⁶³ e reagisce con un desiderio di disordine che assume la forma di una spinta all'indietro, di un ritorno:

Ho nostalgia dei giorni del disordine [*disorder*]. Li rivoglio, i giorni in cui ero energico sulla terra, guizzante nel vivo della pelle, imprudente e reale. Ero tutto muscoli e niente cervello, arrabbiato e reale. Di questo ho nostalgia: la violazione della pace, i giorni della sregolatezza [*disarray*], quando camminavo per le strade reali e facevo cose violente e mi sentivo arrabbiato e sempre pronto, un pericolo per gli altri e un mistero distante per me stesso.⁶⁴

Nell'Epilogo (che si svolge nel 1997) il romanzo suggerisce dunque le opposizioni Marian vs Nick, *correction/completion* vs *disorder/disarray*, ordine vs disordine (in senso sia materiale che morale), compimento vs sregolatezza, visione («Mi vede») vs accecamento («un mistero [...] per me stesso»), pace vs pericolo, fine vs mezzo, morte vs vita, che per il tramite della parola «reale» (ripetuta tre volte) rimandano asimmetricamente all'opposizione, enunciata nella Parte I (che si svolge nel 1992), tra l'atteggiamento scettico di Klara nei confronti della vita («tutto è vagamente – *non so come dire* – fittizio [*fictitious*])⁶⁵ e quello realista di Nick, che abbiamo già parzialmente rievocato all'inizio:

Io vivevo nella realtà, in modo responsabile. Non accettavo questa storia della vita come invenzione [*life as a fiction*], o qualunque cosa intendesse dire Klara Sax con la sua affermazione che la vita era diventata irreali. [...]

Ero convinto che fosse possibile sapere cosa ci stava succedendo. Non eravamo esclusi dalle nostre vite.⁶⁶

Dunque: Nick vs Klara, reale vs finzione, esperienza/responsabilità vs invenzione, conoscenza accumulata vs disinformazione, causalità vs casualità, compiutezza vs frammentazione, moderno (Klara immagina Nick come il «personaggio di un romanzo di formazione»)⁶⁷ vs postmoderno (l'arte di «lavorare con gli scarti»),⁶⁸ idealismo fiducioso vs pragmatismo disincantato, fiducia nella raccontabilità del mondo vs derisione di ogni forma codificata, connessione/ripetizione vs rottura, continuità di senso tra presente individuale e passato collettivo vs liberazione del presente alienato dal passato alienante. Il bisogno fiducioso di ordine, chiarezza e responsabilità che Nick esprime nel 1992 («Ero convinto che fosse possibile sapere cosa ci stava succedendo. Non eravamo esclusi dalle nostre vite»), nel 1997 si converte in desiderio sospettoso di disordine, confusione e pericolo («Perché io ancora non so cosa sia successo, no?»), aprendo un'aporia nell'attitudine ontologica del narratore-personaggio che può essere risolta solo a partire dall'unica costante tra le due affermazioni: il principio di realtà, che lo mantiene equidistante dall'idealismo schietto della moglie e dallo scetticismo intellettuale della ex amante e gli permette di incarnare la via metamoderna, tentando un'ingenuità colta, una passione dubbiosa, un entusiasmo ironico, un'illusione pragmatica.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ivi*, p. 862 (trad. rivista).

⁶⁵ *Ivi*, p. 74.

⁶⁶ *Ivi*, p. 84.

⁶⁷ *Ivi*, p. 795.

⁶⁸ *Ivi*, p. 70.