

# ATONEMENT DI IAN MCEWAN: UN MOMENTO CULMINANTE NELLA RIFLESSIONE METANARRATIVA DEGLI ANNI NOVANTA\*

## ABSTRACT

Questo saggio si concentra su *Atonement*, il romanzo di Ian McEwan più conosciuto e apprezzato, e lo interpreta come il momento culminante di una evoluzione artistica attraversata dall'autore durante gli anni Novanta del secolo scorso. La prima sezione prende in esame due romanzi precedenti, *Black Dogs* e *Enduring Love*, e mette in luce l'emergere di un interesse dell'autore per una narrativa capace di conciliare l'analisi di temi etici, collegati a tragedie individuali o collettive, con una riflessione sulla scrittura e sui suoi meccanismi. La sezione seguente mostra come questa sintesi trovi in *Atonement* la sua manifestazione più compiuta, densa di profonde implicazioni. McEwan, ricorrendo a una narrativa in parte conforme alle convenzioni del realismo e in parte caratterizzata da alcuni elementi metanarrativi, mette in luce le limitazioni e le ambivalenze della narrazione come mezzo espressivo, ma afferma allo stesso tempo il valore del romanzo come luogo privilegiato per l'indagine dell'animo umano.

This essay focuses on *Atonement*, McEwan's most renowned novel, and reads it as the *zenith* of an artistic evolution undergone by the author during the 90's. The first section examines two earlier novels, *Black Dogs* and *Enduring Love*, and highlights the author's emerging interest for a fiction equally concerned with ethical issues, related to individual as well as collective tragedies, and with a reflection about its own processes and dilemmas. The second section reveals how this synthesis finds in *Atonement* a more accomplished representation, and achieves far-reaching implications. McEwan, by designing a narrative partly shaped by realistic conventions and partly displaying metafictional devices, brings into relief the limitations and ambivalence of narration, as an expressive medium, but at the same time he reclaims the novel as a key site for the exploration of the human domain and moral being.

Non vi è dubbio che *Atonement*<sup>1</sup> (2001) occupi una posizione centrale nell'opera narrativa di Ian McEwan, non solo perché è il romanzo che ha riscosso un ampio consenso di pubblico e di critica – ed è tuttora considerato il suo capolavoro – ma soprattutto perché esso costituisce l'apice di una ricerca espressiva che ini-

\* Questo saggio si basa sulla mia tesi di laurea magistrale dal titolo *I romanzi di Ian McEwan tra realismo e sperimentazione narrativa*, scritta sotto la supervisione del prof. Carlo Pagetti e discussa nel novembre 2013 presso l'Università degli Studi di Milano.

1. McEwan 2002.

zia con *The Child in Time*<sup>2</sup> (1987), prosegue con *Black Dogs*<sup>3</sup> (1992) e *Enduring Love*<sup>4</sup> (1997), e si protrae fino ai giorni nostri con romanzi quali *Saturday*<sup>5</sup> (2005) e *Sweet Tooth*<sup>6</sup> (2012), che in parte confermano, in parte ampliano l'ambito di tale ricerca.

Come emerge da un'intervista rilasciata a Jonathan Noakes nel 2002, l'ispirazione narrativa di questo autore – almeno quella della maturità – è riconducibile in buona parte a un'operazione di equilibrio tra due opposte esigenze estetiche:

I think that I'm always drawn to some kind of balance between a fiction that is self-reflective on its own processes, and one that has a forward impetus too, that will completely accept the given terms of the illusion of fiction. I've never been interested in that kind of fiction that triumphantly declares that art is not life. Only novelists ever think that art is life. Readers never have any problems with it. But I do have an interest in something self-reflective along the way.<sup>7</sup>

Alle prime battute del nuovo millennio è dunque lo stesso McEwan a richiamare le direttrici lungo le quali la sua ricerca narrativa oscilla «and never comes to rest»<sup>8</sup>, e a dare pieno risalto a un'aspirazione che emerge verso la fine degli anni Ottanta, definendosi in maniera sempre più chiara attraverso gli scritti del decennio successivo, per trovare compimento nel romanzo del 2001.

Nel corso di questo saggio cercherò di ripercorrere l'evoluzione artistica di McEwan, partendo dai suoi “romanzi di idee” e soffermandomi in particolare su *Black Dogs* e *Enduring Love*, per comprendere, attraverso l'analisi di *Atonement*, come la riflessione sulla scrittura, sulle sue finalità e sulla sua funzione, diventi a mano a mano il tratto distintivo dell'opera di questo autore, pur senza mai prendere nettamente il sopravvento su quel «forward impetus», che resta un elemento indiscutibilmente centrale nella narrativa di uno degli autori inglesi più significativi e interessanti della contemporaneità<sup>9</sup>.

2. McEwan 1997.

3. McEwan 1998.

4. McEwan 2004.

5. McEwan 2007.

6. McEwan 2012.

7. Reynolds - Noakes 2002, p. 20.

8. McEwan 1998, p. 19.

9. L'opera narrativa di McEwan è oggetto di particolare interesse critico anche in Italia, e numerosi sono i contributi di studiosi italiani che si sono susseguiti dagli anni Ottanta ad oggi. Una menzione particolare merita la monografia di Roberta Ferrari (Ferrari 2012), che ha il pregio di offrire una trattazione completa e aggiornata dell'opera narrativa di questo autore. Il testo di Ferrari si sofferma in maniera più concisa sui raccon-

## 1. LA RIFLESSIONE SULLA SCRITTURA NEI ROMANZI DEGLI ANNI NOVANTA

Dopo un esordio narrativo incentrato sull'esplorazione della dimensione individuale, privata e personale, condotta attraverso il ricorso a forme di rappresentazione che ibridano i generi tradizionali del romanzo gotico e del *noir* con il romanzo psicologico<sup>10</sup>, intorno alla fine degli anni Ottanta, McEwan si orienta progressivamente verso tematiche e ambientazioni di altra natura, che testimoniano il suo interesse per la dimensione pubblica e collettiva, oltre che per l'indagine della sfera individuale<sup>11</sup>.

*The Innocent* (1989) e *Black Dogs* (1992) sono i primi romanzi in cui la dimensione pubblica assume una rilevanza storica precisa. In essi McEwan propone un intreccio tra Storia collettiva e storie individuali, e ambienta le vicende dei protagonisti in luoghi precisamente individuabili su una cartina geografica e in concomitanza con eventi del passato rievocati nel rispetto delle cronache e dei resoconti ufficiali. Attraverso le convenzioni del realismo, l'autore mira da un lato a dar vita a vicende private credibili, dall'altro a evidenziare quanto inestricabile sia l'intreccio tra la sfera privata e quella pubblica, e come gli eventi storico-politici si ripercuotano inevitabilmente sulle esistenze individuali, sollecitando scelte morali ed etiche precise. Già in *The Child in Time* (1987) l'autore aveva caratterizzato il contesto storico e geografico in maniera abbastanza oggettiva, anche se la presenza di elementi distopici<sup>12</sup> da un lato, e metafisici<sup>13</sup> dall'altro, rendeva il romanzo del

ti degli esordi e analizza diffusamente tutti i romanzi dell'autore, ad eccezione di *Sweet Tooth*, che non è stato incluso nella monografia, essendo stato pubblicato qualche mese più tardi. Tra i contributi critici italiani più significativi, oltre alla monografia di Gaetano D'Elia (D'Elia - Christopher 1986), vorrei segnalare l'articolo di Lidia De Michelis (De Michelis 2006), che ho trovato particolarmente utile riguardo a *Saturday*.

10. A proposito della raccolta *First Love, Last Rites* (1975), McEwan ha infatti dichiarato a Ian Hamilton, suo mentore e biografo: «I think I had an idea that each story I wrote was a kind of *pastiche* of a certain style and even if after a page or two into the story I began to take it seriously, its origins were always slightly parodic» (I. Hamilton, *Points of Departure*, 1978, in Childs 2006, p. 10).

11. A proposito di *The Comfort of Strangers* (1981), romanzo che chiude il ciclo delle opere giovanili, McEwan ha dichiarato al South Bank Lake: «I thought I was coming to the end of what I could do in fiction. [...] I felt as if I was only writing out of a tiny angle of my mind» (Head 2007, p. 68), mettendo in evidenza l'aspirazione a superare i temi e le ambientazioni delle sue opere precedenti.

12. Cfr. Malcolm 2002, p. 96.

13. Mi riferisco a un'idea di reversibilità del tempo, espressa attraverso il controverso

1987 un testo ancora lontano dalla miscela perfetta di *facts and fiction* che caratterizzerà buon parte dei romanzi successivi. Su questo punto vale la pena di citare le parole dell'autore, relative a un'intervista rilasciata a Dave Weich nel 2004, in cui McEwan conferma di essersi interessato al modo in cui il *vero* si fonde con la finzione sin dalla fine degli anni Ottanta:

I've wanted to locate things specifically and also to merge invented worlds with real worlds. That's become a very important part of my project. Somehow, the historically real, the actual, the factual seems to enliven the invented. I like to put imaginary people in real, identifiable places. I sometimes like to mix invented characters with historical characters, which I did for the first time in *The Innocent*.<sup>14</sup>

Durante questi anni il cammino artistico di McEwan si arricchisce anche da un punto di vista formale, grazie al ricorso a soluzioni narrative nuove. Il realismo delle ambientazioni non si traduce, infatti, nell'adozione di strategie mimetiche in senso rigoroso, caratterizzate ad esempio dalla ricerca di una narrazione trasparente, capace in qualche modo di narrarsi da sé, comportando una qualche forma di "effacement" del narratore. Si fa strada, al contrario, la tendenza a mettere in luce il carattere costruito della narrazione, la sua natura artificiosa, e ad esplorare le potenzialità espressive del romanzo in relazione al tema di una *verità* che si fa sempre più sfuggente.

Il primo contributo significativo in questo senso è costituito da *Black Dogs* (1992), un romanzo in cui l'autore, attraverso una narrazione allodiegetica<sup>15</sup> e un impianto strutturale decisamente articolato, problematizza l'atto della scrittura, sollevando una serie di interrogativi sulle sue finalità e i suoi limiti intrinseci. Il testo mette in primo piano il tentativo del personaggio-narratore di raggiungere, attraverso la stesura di un racconto biografico incentrato sulla vita dei suoceri, una comprensione migliore del mondo e, in ultima analisi, una definizione di sé. A tal fine, l'autore antepone al *memoir* che chiude il romanzo quelle parti che ne

episodio del *timeslip*, che ha fatto sì che il romanzo venisse interpretato da alcuni critici come un esempio di realismo magico (l'osservazione è di Head 2007, p. 188). Secondo David Malcolm questo episodio, non essendo presentato dall'autore come un'allucinazione e trovando anzi conferma nel racconto di un altro personaggio, rimane un elemento metafisico non ulteriormente discusso o spiegato nel testo, che si innesta su un romanzo altrimenti del tutto conforme alle convenzioni del realismo (vd. Malcolm 2002, p. 99).

14. Weich 2004.

15. Per l'analisi dell'impianto enunciativo, di questo come degli altri romanzi qui analizzati, mi rifaccio a Gérard Genette e alla terminologia narratologica da lui introdotta, (cfr. Genette 1980, pp. 212-262).

spiegano la genesi, mettendone in risalto il processo di gestazione<sup>16</sup>. La sovrapposizione dei due piani narrativi diventa lo strumento attraverso cui vengono messe in luce le difficoltà e le ambiguità che caratterizzano il processo creativo.

La parabola dei “cani neri”, metafora della violenza che domina il romanzo sia a livello storico-politico, sia in ambito privato<sup>17</sup>, costituisce la sintesi della guerra di idee che coinvolge l’esistenza dei coniugi Tremain. Jeremy cerca di dare un’interpretazione univoca a questo episodio, nel tentativo di trovare una potenziale chiave di lettura della loro vita. Quest’opera di ricerca si traduce però in un insuccesso sul piano epistemologico, in quanto il personaggio non riesce ad optare per l’una o per l’altra *Weltanschauung*, rimanendo sostanzialmente scettico nei confronti di entrambe. Riferendosi nella *Prefazione* alla sua «own unbelief»<sup>18</sup> attraverso l’uso del presente, il narratore conferma che la sua distanza iniziale dalle posizioni di entrambi i suoceri non si è colmata e che il punto di arrivo del suo presunto cammino di crescita coincide sostanzialmente con l’inizio.

Alla luce di questo insuccesso, il romanzo sembra mettere in dubbio l’adeguatezza della scrittura come strumento di comprensione, di sintesi e di riconciliazione<sup>19</sup>. L’autore, mettendo il narratore di fronte ai limiti insiti nella narrazione, problematizza la possibilità di offrire un resoconto univoco dell’esperienza attraverso la memoria, a causa della inaffidabilità della stessa e della soggettività dell’interpretazione di ogni evento umano<sup>20</sup>.

Tuttavia l’autore si spinge oltre, in quanto mette in luce non solo le difficoltà oggettive che si accompagnano a qualsiasi tentativo di ricostruzione del passato, ma anche le ambiguità e la tendenza alla manipolazione che caratterizzano il narratore, la cui inaffidabilità viene messa a nudo nonostante l’apparente aspirazione all’imparzialità. Così facendo, egli sollecita nel lettore una riflessione sulle finalità ultime che animano il progetto narrativo di Jeremy, e insinua il sospetto che alla base del tentativo di immedesimazione e di appropriazione delle vite dei suoceri non ci sia né un autentico interesse per le loro esistenze, né una passio-

16. Secondo Jago Morrison, attraverso il memoriale di Jeremy, McEwan caratterizza il romanzo come documento in preparazione, come risultato di un processo di negoziazione (vd. Morrison 2001).

17. Müller-Wood - Carter Wood 2007, p. 49.

18. McEwan 1998, p. 19.

19. «Against the enormity, the vast backdrop of that schism of understanding, what we seem to understand is the weediness of words in the novel, a sense of inadequacy around the writing of narrative, which surely will not be able to effect its task of synthesis and reconciliation» (Morrison 2001).

20. Cfr. Malcolm 2002, p. 145.

ne sincera per la “guerra di idee” che esse incarnano, né tanto meno la volontà di promuovere un riavvicinamento, per così dire ideale, tra due soggetti di cui uno non è più in vita. Al contrario, sembra che su tutto prevalgano motivazioni private, di tipo personale<sup>21</sup>. Come afferma Jeremy nell'*incipit* del romanzo: «Ever since I lost mine in a road accident when I was eight, I have had my eye on other people's parents»<sup>22</sup>. Ed è questa la sintesi della condizione psicologica di Jeremy, che costituisce la cornice entro cui prende forma la rappresentazione schematica delle due visioni contrapposte.

Se così è, l'unica vera finalità della ricostruzione attuata da Jeremy è la ricerca di un punto fermo che gli permetta in qualche modo di definire se stesso su un piano morale e ideologico. In altre parole, Jeremy si è immerso nella vita dei suoceri e ha attraversato la fatica della narrazione per colmare il vuoto interiore che è ancora presente in lui. Intraprendendo il suo lavoro biografico, egli ha dato inizio a un percorso di autoanalisi, volto alla scoperta e alla costruzione di sé attraverso gli altri e attraverso la scrittura. Questo percorso si è concluso però con un insuccesso perché, malgrado gli sforzi, Jeremy non è riuscito a risolvere il dilemma su cui si era concentrato e non ha saputo individuare la visione “giusta” tra le due offerte dai suoceri. Né tanto meno è riuscito ad elaborare una sua posizione ideologica e morale autonoma: egli è rimasto quell'«orfano postmoderno»<sup>23</sup> che era prima. Come egli stesso afferma: «I never had any doubts about it; at some level you remain an orphan for life»<sup>24</sup>.

In quest'ottica risulta tanto più problematica la scelta di McEwan di presentare il resoconto finale offerto da Jeremy come *la verità*, in quanto esso, alla luce di alcune incongruenze con quanto viene narrato nelle parti precedenti<sup>25</sup>, non può che essere letto come la manifestazione di *una verità* del tutto personale, risultato, in una certa misura, di una manipolazione. Inoltre la fede ritrovata nel racconto, evidenziata dal tono più deciso del memoriale rispetto alle altre sezioni,

21. Head 2007, p. 113.

22. McEwan 1998, p. 9.

23. «[L]e narrateur [...] se pose [...] comme un orphelin postmoderne, orphelin de tous les systèmes idéologiques qui ont montré leur fallite à rendre compte des abîmes de l'âme humaine» (Pedot 1997, p. 71).

24. McEwan 1998, p. 10.

25. Mi riferisco al fatto che il memoriale smentisce alcuni episodi che Jeremy aveva riportato in precedenza e che erano emersi nei dialoghi avuti con i suoceri. In particolare viene omesso un episodio piuttosto significativo, svoltosi in una stazione ferroviaria in Provenza, che introduce lo stato interessante di June, elemento potenzialmente utile a interpretare l'episodio dei cani neri (cfr. Head 2007, pp. 112-113).

non trova fondamento in alcun evento decisivo rintracciabile nel testo, che possa giustificare una qualche maturazione ideologica di Jeremy. D'altra parte, la stessa *Prefazione* aveva escluso tale possibilità. Si origina così una discontinuità tra i due piani narrativi che non trova spiegazione nel testo<sup>26</sup>.

Tuttavia la scelta dell'autore di presentare al lettore il memoriale, nonostante le perplessità che esso genera, potrebbe assolvere a una funzione precisa: essa potrebbe essere letta come un'affermazione di fede nel racconto e come manifestazione della convinzione dell'autore della necessità di giungere a una *narrazione*. Infatti McEwan, mentre mette in primo piano le inadeguatezze e le ambiguità insite nella narrazione, suggerisce nel contempo al lettore che, malgrado tutto, raccontare una storia, ricostruire il passato attraverso la memoria, non solo è possibile, ma è necessario<sup>27</sup>. Ciò si estende ad ogni tipo di *storia*, alle storie private e particolari, come alla Storia, collettiva e generale, anche perché queste tendono invariabilmente ad intrecciarsi. La definizione di sé presuppone il racconto e l'esplorazione del passato, tanto a livello individuale quanto a livello pubblico. Nelle parole di Müller-Wood e Carter Wood: «No matter how partial and limited, Jeremy (as well as Bernard and June and, by extension, all of us) need the stories that sustain our efforts at self-definition»<sup>28</sup>.

Nel romanzo successivo, *Enduring Love* (1997), pubblicato a distanza di pochi anni, McEwan accantona temporaneamente la sua fascinazione per il passato e l'aspirazione a stimolare una riflessione etica nel lettore attraverso il processo di ricostruzione della memoria. Permane, invece, l'interesse per lo studio del personaggio, condotto attraverso la prospettiva del conflitto di idee, e la tendenza a rappresentare i personaggi come incarnazioni di atteggiamenti epistemologici contrapposti.

L'atto di narrazione, con le sue contraddizioni e ambivalenze, è ancora oggetto di particolare attenzione e viene messo in primo piano attraverso espedienti narrativi e scelte enunciative precise. L'autore dà la parola a un narratore autodiegetico e dà vita a una struttura narrativa che sembra corrispondere a un preciso disegno del narratore. Egli puntella la narrazione con innesti e appendici, anche di natura epistolare, che funzionano come elementi di discontinuità e trovano la loro ragion d'essere negli obiettivi ultimi del narratore stesso. Si tratta di documenti "autentici" – tra cui l'articolo scientifico apocrifo che dà origine, insieme alla lettera di Jed, all'epilogo multiplo – alternati alla diegesi primaria con la fi-

26. Cfr. Bradley - Tate 2010, p. 19.

27. Cfr. Müller-Wood - Carter Wood 2007, pp. 52-54.

28. Ivi, p. 53.

nalità di accrescere la credibilità del narratore e dare un fondamento oggettivo al suo punto di vista. Anche il capitolo IX, che si caratterizza come un momento di “ventriloquismo”<sup>29</sup> in cui il narratore veste i panni di Clarissa, si inquadra in questa stessa strategia e risponde all’esigenza di offrire, per onestà e completezza, una prospettiva terza sugli eventi narrati.

La tendenza a oggettivare il suo punto di vista, unita alla propensione all’autoanalisi – che caratterizza tutta la narrazione –, potrebbe essere interpretata come una prova dell’onestà e della sostanziale stabilità emotiva ed etica del protagonista. Il romanzo descriverebbe così la parabola di un soggetto che, a causa di un evento fortuito e imprevedibile, ha visto vacillare il suo sistema di credenze, ma che grazie alla sua tenacia e a un’autentica fede nelle sue convinzioni ideologiche, è riuscito a superare la crisi esistenziale, a riconquistare gli affetti che sembrava aver perduto, a trionfare sul suo antagonista recuperando il pieno controllo sulla sua vita<sup>30</sup>. Il testo narrativo testimonierebbe un processo – faticoso ma felice – che porta al recupero dell’equilibrio originario, descritto da un soggetto motivato a far emergere, attraverso il suo resoconto, la sua capacità di resistenza.

In realtà un’analisi attenta degli aspetti stilistici, tematici e testuali rivela come la posizione emotiva, etica ed epistemologica del narratore sia più complessa di quanto possa apparire a prima vista, essendo caratterizzata da una serie di contraddizioni e di ambiguità che si manifestano lungo tutta la narrazione.

Un primo elemento di rilievo emerge da un’analisi della prosa di Joe, da un punto di vista tecnico-stilistico e tematico, che mette in luce il rapporto di Joe con la scrittura. La diegesi fortemente autoreferenziale di questo narratore, che si osserva in continuazione come se si guardasse dall’esterno, dimostra la sua padronanza e fiducia nel mezzo narrativo, ma anche la sua profonda conoscenza dei meccanismi narrativi, dei problemi strutturali e formali ad esso connessi<sup>31</sup>. Egli è perfettamente consapevole dei limiti e delle insidie insite nella narrazione. Sa bene che ogni ricostruzione del passato è inficiata dalle esitazioni e dalle imprecisioni del ricordo, ma è anche consapevole che una narrazione può tradursi in un puro esercizio retorico, distante dalla realtà concreta o dalle reali convinzioni di chi scrive<sup>32</sup>.

La domestichezza con il mezzo narrativo e il disincanto nei confronti delle mistificazioni che accompagnano la narrazione potrebbero già di per sé insinuare

29. Cfr. Ferrari 2012, p. 145.

30. Cfr. Morrison 2001.

31. Cfr. Ferrari 2012, p. 147.

32. Cfr. *ibidem*.

nel lettore il sospetto di una qualche propensione del narratore alla manipolazione della realtà. Ma ciò che finisce per avvalorare questi sospetti è proprio la natura ambigua degli innesti, di cui Joe esibisce l'utilizzo, e in particolare del capitolo IX.

In questo breve capitolo Joe non si preoccupa di mascherare il cambio di prospettiva sempre da lui gestito, ma anzi enfatizza questa sua forma di immedesimazione con un altro punto di vista, considerandola non solo idonea a dimostrare la sua obiettività, ma anche assolutamente lecita. Ciò è evidente nell'apertura del capitolo, che introduce il cambio di voce: «It would make more sense of Clarissa's return to tell it from her point of view. Or at least, from that point as I later construed it»<sup>33</sup>.

La candida ammissione della sua duplicità si rivela però problematica in quanto, più che rassicurare il lettore circa la sua onestà e buona fede, essa finirà per indurlo a dubitare dell'autenticità delle altre interposizioni. In altre parole, il lettore più attento tenderà a guardare con diffidenza a una manovra pensata in funzione di chi legge, in quanto vi coglierà la preoccupazione ossessiva del narratore di dimostrare la sua onestà e trasparenza. Ciò lo indurrà a sospettare che Joe abbia qualcosa da nascondere e che probabilmente, con la stessa disinvoltura con cui ha impersonato temporaneamente Clarissa, abbia manipolato le lettere di Joe, quelle di Clarissa e l'articolo scientifico.

Che l'autore intendesse attirare il lettore in un simile gioco di sospetti trova conferma nei commenti dello stesso McEwan:

It was important for me to sow in the readers' mind a little bit of doubt about Joe's sanity and so, you know, there were a few clues along the way, because I wanted Joe to be doubted by everybody, not just his wife, not just the police but the reader too and I wanted a man at the centre of this who was a clear thinker, who appears to be right but then perhaps is wrong, but in fact is right.<sup>34</sup>

Alle considerazioni relative agli aspetti testuali, si aggiungono poi riflessioni di tipo tematico: nello sviluppo narrativo del romanzo giocano infatti un ruolo non trascurabile i comportamenti irrazionali, talvolta incomprensibili, di Joe, che mettono in primo piano la sua fragilità come personaggio, compromettendo l'affidabilità del suo racconto.

Alla luce di tutte queste osservazioni, il progetto narrativo di Joe finisce per apparire poco convincente in quanto mette in luce una componente ossessiva, più che la sua salute mentale. La necessità di appurare la condizione patologica

33. McEwan 2004, p. 79.

34. Naughtie 2000.

di Jed, di dare un nome alla sua malattia, emerge infatti come una priorità assoluta per Joe, in quanto solo così egli crede di poter recuperare la sua posizione iniziale, di soggetto dominante, fatta di razionalità, di controllo, di normalità, di equilibrio. In altre parole, Joe si sforza di negare la natura di “doppio” che Jed rischia di ricoprire nei suoi confronti.

Quando scopre la sindrome di Clérambault, Joe afferma infatti che:

The name was like a fanfare, a clear trumpet sound recalling me to my own obsessions. There was research to follow through now and I knew exactly where to start. A syndrome was a framework for prediction and it offered a kind of comfort. I was almost happy. [...] It was as if I had at last been offered that research post with my old professor.<sup>35</sup>

Dando un nome alla malattia di Jed, Joe riesce a ristabilire la sua identità di soggetto “sano” e a riaffermare la sua posizione egemonica. Il suo punto di vista, inizialmente contestato, viene riconosciuto come giusto: il suo racconto, legittimato dalle grandi narrative della medicina e della legge, torna a prevalere<sup>36</sup>. Resta comunque il fatto che, anche se Jed è effettivamente malato e viene rinchiuso, Joe si è servito della malattia di Jed per dimostrare la sua normalità e superare la sua ossessione<sup>37</sup>.

In questa prospettiva sembra innegabile il fatto che con questo romanzo McEwan arrivi a risultati in parte contraddittori. Egli crea da un lato le premesse per affermare, attraverso un impianto narrativo attribuibile a Joe e apparentemente ben congegnato, il valore della scrittura come strumento di verità e di crescita; dall'altro, mettendo in primo piano l'irrazionalità, le idiosincrasie del suo personaggio, fa emergere in maniera clamorosa la sua inaffidabilità come narratore.

In conclusione, in *Black Dogs* e *Enduring Love* la riflessione sulla scrittura raggiunge una profondità e un'ampiezza considerevoli in quanto è condotta non su un piano meramente tematico, come accadeva in *The Child in Time*, ma piuttosto su un piano testuale, fondato cioè sull'incorporazione di queste istanze nella struttura del testo. In entrambi i romanzi le scelte enunciative e strutturali hanno l'effetto di mettere in crisi il testo e di destabilizzare il lettore, sollecitando una riflessione sull'affidabilità del narratore, sull'ambiguità del suo rapporto con la verità e sulle finalità autentiche alla base dell'atto della scrittura. L'autore si serve delle contraddizioni insite nel personaggio-narratore – che si traducono in un racconto mai del tutto coerente con le motivazioni che sembrano essere alla base

35. McEwan 2004, p. 124.

36. Cfr. Morrison 2001.

37. Cfr. *ibidem*.

del suo sforzo creativo – per mettere in luce la posizione ambivalente dello stesso narratore nei confronti della scrittura e per sollevare degli interrogativi sulle potenzialità espressive della stessa in relazione alle sue finalità ultime.

Ma il romanzo in cui l'atto di narrazione viene messo in primo piano con maggiore efficacia, e in cui la riflessione sulla scrittura assume la sua massima espressione, è *Atonement*.

## 2. ATONEMENT

Nel settembre 2001 McEwan dà alle stampe *Atonement*, il suo romanzo più conosciuto e apprezzato, considerato da molti un capolavoro<sup>38</sup>. In questo romanzo McEwan, attraverso la necessaria transizione rappresentata dalla stesura di *Amsterdam* (1998)<sup>39</sup>, lascia sullo sfondo il conflitto di idee per concentrarsi sulla costruzione e sull'analisi del personaggio attraverso l'esplorazione delle emozioni e dei sentimenti. Lo stesso McEwan ha chiarito le sue intenzioni nell'intervista del 2002, che ho già in parte citato:

I think I've come to an end of a cycle of novels with *Enduring Love*, which began with *The Child in Time*, included *Black Dogs* and *The Innocent*. Those were novels in which ideas were played out. They are, among other things, novels of ideas. Both *Amsterdam* and *Atonement* are moving off in another direction. I suppose that emotions [...] will mean more to me. [...] I think that I might push forward in my own little projects to make my novels more character led [...]. When I got to the end of *Atonement* I felt that Briony was the most complete person I'd ever conjured, and I'd like to do that again and take it further.<sup>40</sup>

Da un punto di vista tematico, con questo romanzo l'autore inglese torna con decisione ad esplorare l'intreccio tra le esperienze di vita individuali e la Storia, cercando questa volta non tanto di suscitare nel lettore una riflessione di carattere etico sul passato e sulla violenza presente in esso – come accadeva ad esempio in *Black Dogs* –, quanto di sottolineare la rilevanza dell'imponderabile, del contingente, di tutto ciò che sfugge al controllo umano e complica gli sviluppi delle vicende della vita.

38. A titolo esemplificativo segnalo alcuni commenti particolarmente favorevoli (le citazioni sono contenute in Byrnes 2006, p. 2). Frank Kermode: «[It] strikes me as easily its finest [work]»; e ancora: «[No] contemporary of his has shown such passionate dedication to the art of the novel». Hermione Lee: «[One] of the finest English writers alive»; e a proposito di *Atonement*: «his finest work». John Updike: «[A] beautiful and majestic fictional panorama».

39. «I could not have written *Atonement* without first writing *Amsterdam*» (Begley 2002 in Roberts 2010, p. 103, in Ferrari 2012, p. 172)

40. Noakes - Reynolds 2002, p. 23.

L'autore si concentra su un periodo storico non lontano da quello esplorato in *Black Dogs*: il secondo conflitto mondiale. Diversamente da quel romanzo e in maniera tutto sommato abbastanza sorprendente, McEwan rappresenta questo evento ignorando del tutto il nazismo e l'olocausto<sup>41</sup>, ma cercando di mettere in luce l'assurdità e l'insensatezza della guerra in un contesto che rimane fondamentalmente britannico. L'autore si avvale di due vicende individuali parallele – quella del soldato Turner, coinvolto nella ritirata di Dunkerque, e quella di Briony, infermiera volontaria impegnata nell'attività di cura e soccorso dei soldati inglesi presso l'ospedale St. Thomas di Londra – al fine di rappresentare la tragedia bellica in tutta la sua drammaticità, e sottolineare, nello stesso tempo, come le esistenze individuali siano inesorabilmente soggette all'arbitrarietà e all'imponderabilità di eventi e circostanze che esulano dall'umana capacità di controllo.

Il romanzo – in particolare nella sezione relativa alla ritirata di Dunkerque – lascia trasparire la volontà dell'autore di essere fedele ai resoconti ufficiali, ma nello stesso tempo di intaccarne in qualche modo l'attendibilità, gettando una luce in parte nuova sugli eventi, e introducendo così un elemento di inquietudine nel lettore. McEwan isola un episodio solennemente celebrato dalle cronache ufficiali e, attraverso la prospettiva individuale di Robbie, smaschera la retorica che ne contraddistingue la rappresentazione ufficiale<sup>42</sup>.

Il romanzo sembrerebbe così rispecchiare la fiducia dell'autore nella capacità della finzione di costituire uno strumento privilegiato per rendere comprensibile l'essenza dell'esperienza umana, non solo quella privata, ma anche quella collettiva e storica. A questo proposito, James Wood ha osservato come McEwan nel suo romanzo ribadisca, anche attraverso una riflessione condotta direttamente dal personaggio di Robbie, l'importanza di dettagli di vita vissuta da singoli individui al fine di rievocare le vicende storiche<sup>43</sup>, riaffermando così quell'idea secon-

41. Nell'osservare con sorpresa quanto scarsi e poco rilevanti siano, in un romanzo ambientato durante la seconda guerra mondiale, i riferimenti al nazismo e al fascismo, Peter Mathews sostiene che l'ossessione di Briony per l'ordine rivela una mentalità tipicamente fascista. Il tentativo di riparazione durato sei decenni potrebbe essere interpretato come una battaglia esistenziale per sconfiggere l'attrazione verso il fascismo (cfr. Mathews 2006).

42. Come osserva Dominic Head «McEwan's portrayal of the retreat to Dunkirk as a hellish ordeal puts a different perspective on a historical event usually viewed, through a patriotic lens, as a rescue of heroic proportions. It is not exactly that the heroism is denied [...]; but rather the horror of death and mutilation is foregrounded. [...] McEwan is concerned with how national myths are inscribed» (Head 2007, p. 156).

43. «The accumulation of living human detail, so alive that we are persuaded that such a thing might have occurred even if no one actually witnessed it» (J. Wood, *The Trick of Truth*, in Childs 2006, p. 139).

do la quale *History* e *fiction* sono narrative in competizione. Secondo Wood, però, McEwan mette in luce un aspetto problematico legato all'uso dei dettagli nella *fiction*, in quanto essi, pur essendo necessari a ricostruire una storia plausibile, non hanno fondamento oggettivo, ma sono frutto dell'immaginazione dell'autore. Tale riflessione si sviluppa attraverso il personaggio di Robbie, che durante il suo tormentato viaggio verso Dunkerque, così commenta il ruolo della Storia:

Who could ever describe this confusion, and come up with the village names and the dates for the history books? And take the reasonable view and begin to assign the blame? No one would ever know what it was like to be here. Without the details there could be no larger picture.<sup>44</sup>

Da questo brano emerge l'importanza dei dettagli che la *fiction*, a differenza della Storia, può offrire, ma nello stesso tempo emerge la problematicità dell'uso di dettagli che risultano sostanzialmente inventati<sup>45</sup>.

Per dar vita a una narrazione dettagliata e credibile, e ideare una vicenda che si intrecci in maniera plausibile con gli eventi storici, e assurga così a simbolo di una tragedia collettiva, McEwan non fa appello soltanto all'immaginazione, ma attinge anche a materiale storiografico autentico, anche se, curiosamente, esso è relativo ad altra epoca e ad altro conflitto. Come lo stesso autore ha dichiarato, per la stesura della seconda e terza parte di *Atonement* egli si è avvalso delle testimonianze di vita vissuta di superstiti della guerra in Bosnia negli anni Novanta. Secondo Dominic Head ciò porrebbe problemi di ordine morale perché, se è vero che la ricerca documentale condotta da McEwan risponde a una finalità condivisibile, ossia a quella di rendere attendibile e non approssimativa la tessitura del racconto, l'uso fittizio di esperienze di vita di persone realmente esistite potrebbe in sé essere immorale. Si pensi al caso del soldato gravemente ferito alla testa, su cui McEwan si sofferma, che si basa su una vicenda autentica<sup>46</sup>.

L'osservazione del critico inglese mette in luce come McEwan manifesti, su scala minore, ma in maniera sorprendente e quasi paradossale, un atteggiamento verso la materia della sua narrazione non dissimile da quello del suo personaggio – su cui mi soffermerò tra breve. Come a dire che McEwan, nel costruire il suo racconto, non riesce a evitare le insidie verso cui egli stesso mette in guardia il lettore, attraverso la riflessione sulla scrittura e sui doveri morali dell'autore, che occupa il centro di questo romanzo. Dunque, l'autore di *Atonement* finisce coll'imitare il comporta-

44. McEwan 2002, p. 227.

45. Childs 2006, pp. 139-140.

46. Cfr. Head 2007, pp. 167-168.

mento di Briony e ripropone, su un altro piano ontologico, quello stesso atteggiamento verso la materia della narrazione, e in particolare verso la vita degli altri.

La manipolazione che Briony pone in essere attraverso la sua narrazione opera a vari livelli. Anzitutto, la seconda parte del romanzo, secondo quanto viene rivelato nella sezione finale, è basata sulle lettere depositate all'Imperial War Museum e scritte dal caporale Nettle<sup>47</sup>, commilitone di Robbie durante la drammatica ritirata a Dunkerque. Essa è dunque un racconto romanzato basato sulla testimonianza di una terza persona, il che rivela come Briony non esiti a servirsi dell'esistenza altrui per una propria esigenza creativa. Ma al di là di questo, sono le stesse esistenze di Robbie e di Cecilia a diventare l'oggetto dei giochi di finzione di Briony.

Per indicare il modo in cui l'autore mette in primo piano il gioco della finzione e cogliere appieno le complesse implicazioni teoriche di questa scelta, ritengo necessario soffermarmi sulle caratteristiche strutturali, formali e stilistiche del testo.

*Atonement* è diviso in tre parti e si conclude con un epilogo che costituisce una sorta di "coda". Sul piano tecnico-stilistico la prima parte del romanzo si distingue dalle altre due sia perché è l'unica ad essere suddivisa in capitoli, sia perché è caratterizzata da una prosa volutamente «slightly mannered [...], slightly held in, a little formal, a tiny bit archaic»<sup>48</sup>. Nella seconda sezione l'autore adotta invece «a choppy prose, with shorter, simpler sentences» per evidenziare che, come egli stesso ha affermato, «on the battlefield the subordinate clause has no place»<sup>49</sup>.

Per quel che riguarda le scelte enunciative, il romanzo si presenta nell'insieme piuttosto articolato, con alcune differenze tra le diverse sezioni. La prima parte, che è la più estesa ed è dedicata alla rappresentazione degli eventi che si concentrano nell'arco di ventiquattro ore, è raccontata da un narratore onnisciente che adotta una «variable internal focalization»<sup>50</sup> e assume di volta in volta il punto di vista dei diversi personaggi (quello di Briony, di Cecilia, di Robbie, di Emily Tallis). Essa potrebbe essere considerata una narrativa di tipo realista, dominata dalla presenza di un narratore extradiegetico che, a causa della sua posizione esterna rispetto alla storia, possiede una conoscenza totale degli eventi, degli stati d'animo e dei pensieri di tutti i personaggi<sup>51</sup>.

47. Cfr. McEwan 2002, p. 371.

48. Silverblatt 2002.

49. *Ibidem*.

50. L'espressione «variable internal focalization», citata da Finney 2004, è la traduzione inglese di una equivalente definizione coniata da Genette 1980.

51. Nel suo saggio Finney osserva che il fatto che la lunga prima parte presenti le caratteristiche di una narrativa realista ha fatto sì che alcuni critici considerassero l'intero

Dal punto di vista enunciativo, il racconto offerto nella seconda parte non presenta elementi di discontinuità con la sezione precedente, benché da questa si differenzi in misura notevole per i temi e le ambientazioni. Essa si svolge nel giugno 1940 e rappresenta un radicale cambiamento di contesto in quanto proietta il lettore in uno scenario di guerra che vede protagonista Robbie. La narrazione subisce una svolta, in quanto una vicenda fundamentalmente domestica viene momentaneamente accantonata per dare spazio a un evento bellico, rappresentato in tutta la sua drammaticità. In una tragedia familiare che culmina con l'arresto di Robbie e con l'allontanamento di Cecilia dalla sua famiglia, McEwan fa irrompere un'altra tragedia, che colpisce non solo due famiglie, ma tutta l'Inghilterra, e crea così un collegamento tra la dimensione privata e personale e quella pubblica e storica<sup>52</sup>.

Anche la terza sezione si presenta sostanzialmente simile alle altre due in quanto consiste anch'essa in una narrazione eterodiegetica, incentrata però sul personaggio di Briony e sul periodo da lei trascorso a Londra. Essa è ambientata all'ospedale St. Thomas di Londra, dove Briony è infermiera volontaria, ed è cronologicamente parallela alla seconda parte. Dal punto di vista dello sviluppo narrativo, questa sezione è importante in quanto presenta quella che a prima vista appare la conclusione del romanzo: dopo una separazione durata cinque anni, Briony ha trovato il coraggio di far visita a Cecilia, che vive a Londra in uno squallido appartamento di periferia. Lì ha incontrato Robbie, che è in congedo temporaneo, e ha appreso con sollievo che i due si sono ricongiunti, nonostante le pesanti conseguenze del suo tragico errore, e progettano un futuro insieme. In quell'occasione Briony rivela la vera identità del colpevole dello stupro di Lola, e Robbie e Cecilia le chiedono di ritrattare la sua testimonianza e di scagionare Robbie. Briony, ancora sconvolta, promette e prende congedo, senza che però alcuna parola di perdono venga proferita dalle vittime.

Questa struttura formale piuttosto lineare, a cui si accompagna uno sviluppo narrativo apparentemente coerente, viene complicata dall'innesto di una quarta

romanzo come un testo realista caratterizzato da un epilogo che costituisce un'anomalia e che si può spiegare come una concessione a un certo gusto postmoderno: «Lulled by the long Part One (which occupies half of the book) into the security associated with the classic realist novel, this minority of reviewers dismissed the final coda as an instance of post-modern gimmickry» (Finney 2004, consultato su <http://lion.chadwyck.co.uk>).

52. Secondo Peter Mathews, McEwan rappresenta in modo molto efficace l'intreccio di una tragedia familiare con una tragedia di portata storica. In particolare attraverso la sovrapposizione di tragedie di diversa proporzione, McEwan fa apparire la colpa di Briony rimpicciolita dalla gravità della guerra, anche se il lettore non perde mai di vista l'azione vergognosa commessa dalla principale figura femminile (cfr. Mathews 2006).

e ultima sezione: l'epilogo del romanzo. Attraverso l'ellissi temporale<sup>53</sup>, segnalata dall'annotazione in calce alla terza parte – «BT, London 1999» – e dal suo stesso titolo – «London, 1999» – esso viene collocato a distanza di sessant'anni dagli eventi narrati nelle sezioni precedenti, e precisamente il giorno del settantasettesimo compleanno di Briony. L'epilogo contiene due importanti rivelazioni, offerte al lettore attraverso una discontinuità di tipo enunciativo: una di carattere tematico, l'altra di natura più ambigua, che investe la sostanza dell'impianto narrativo e possiede una forte valenza testuale, in quanto riverbera sul rapporto della narrativa con la *verità* autentica e definitiva. Attraverso la narrazione in prima persona della stessa Briony, ormai vecchia e malata, il lettore apprende che Robbie e Cecilia non si sono mai più rivisti perché entrambi sono morti, Robbie durante la ritirata a Dunkerque, Cecilia qualche mese più tardi durante un bombardamento aereo su Londra:

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.<sup>54</sup>

Inoltre egli scopre la verità in merito alla provenienza della narrativa e alla posizione effettiva della protagonista rispetto ad essa: le prime tre sezioni di *Atone-ment*, al pari della quarta e ultima, sono state scritte da Briony e sono il risultato di una ricerca ossessiva, che ha avuto luogo durante tutta la sua lunga carriera letteraria. La narrazione extradiegetica della prima parte, quindi, è solo apparentemente eterodiegetica, mentre in realtà essa è omodiegetica. Anche la seconda e la terza parte rivelano la stessa caratteristica, e costituiscono rispettivamente una narrazione allodiegetica – cioè incentrata su un personaggio diverso dal narratore – e una narrazione autodiegetica, ossia un racconto in cui il narratore è anche il protagonista<sup>55</sup>.

Attraverso questo espediente metanarrativo, McEwan, dopo aver presentato un racconto strutturato in maniera tale da suscitare nel lettore una forte aspettativa in termini di *happy ending*, introduce un elemento che crea un corto circuito

53. Cfr. Ferrari 2012, p. 175.

54. McEwan 2002, p. 370.

55. Cfr. Head 2007, p. 164.

nella narrazione in quanto provoca il collasso di quello che il lettore è stato fino ad allora indotto a credere. Come sostiene James Phelan:

In retrospect, we must admit that we were too ready to believe that Robbie survived the retreat. By encouraging our mimetic involvement in Part One, Two, and Three and then pulling the rug out from under that engagement in the final section, McEwan not only juxtaposes the hope held out by Briony's novel 'to the bleakest realism', but he also makes us feel that bleakness.<sup>56</sup>

Tradito dalla rivelazione finale, il lettore, attraverso una necessaria rilettura complessiva del testo<sup>57</sup>, si vede costretto a reinterpretare le scelte enunciative proposte, ma soprattutto a rivedere le sue assunzioni in merito a quella che è la verità inclusa nella finzione.

Da questo punto di vista, l'epilogo presenta però alcune ambiguità, che si riverberano sull'intero romanzo, in quanto esso mette in luce un intreccio di motivazioni che non sembra essere sufficiente a spiegare la scelta narrativa di Briony. Inoltre, esso offre una versione dei fatti che non riesce a rassicurare il lettore circa l'affidabilità del personaggio-narratore. In altre parole esso spiega solo in parte la scelta di Briony di alterare la conclusione della storia nella terza parte, proponendo un *happy ending* poco in sintonia con l'esigenza di espiare una colpa passata. Né esso giustifica la successiva ammissione di tale manipolazione della verità, che ha l'effetto di far venir meno qualsiasi residuo di «suspension of disbelief»<sup>58</sup>. Inoltre, la verità che l'epilogo cerca di ristabilire finisce per apparire a sua volta scarsamente credibile.

Il senso esplicito dell'epilogo è che Briony, nel tentativo di espiare una colpa e ottenere il perdono che non può più raggiungere in vita, ha scelto di raccontare il tragico intreccio della sua esistenza con quelle di Cecilia e Robbie attraverso una narrazione oggettiva, in cui ha cercato di vestire i panni di altri personaggi, di proiettarsi nei loro pensieri e sentimenti. Questa scelta è il risultato di un percorso etico ed estetico iniziato con il racconto *Two Figures by a Fountain*, proseguito con la stesura di numerose versioni intermedie della stessa e conclusosi con la narrativa finale, che rappresenta, secondo l'autrice, il miglior risultato possibile da lei ottenuto. Attraverso la sua evoluzione estetica Briony ha maturato una

56. J. Phelan, *Narrative Judgements and the Rhetorical Theory of Narrative: Ian McEwan's Atonement*, citato in D'Angelo 2009, consultato su <http://lion.chadwyck.co.uk>.

57. Secondo Kathleen D'Angelo, a causa della sua struttura narrativa, il romanzo richiede, proprio nel momento in cui si arriva all'epilogo, di riprenderne in esame l'inizio (cfr. D'Angelo 2009).

58. Finney 2004, sito citato.

nuova idea di quale sia la funzione delle scrittura: essa non deve servire ad offrire una prospettiva meramente individuale, ma a garantire una migliore comprensione dell'esperienza, rendendo i personaggi più vivi.

Pur avendo finalmente raggiunto la capacità di immedesimarsi nei sentimenti e nei pensieri relativi ad esperienze di vita a lei estranee, Briony non si accontenta di questo risultato, ma si spinge oltre, immaginando un *happy ending*, appena ridimensionato dal fatto che in esso non è prevista la sua assoluzione da parte delle vittime. Questa alterazione della verità trova giustificazione nella contrarietà della protagonista ad accettare che il suo romanzo si concluda in maniera tragica. Nelle parole di Briony, la sua scelta nascerebbe da una riflessione che coinvolge direttamente il lettore e che potrebbe essere letta quasi come un atto di generosità verso di lui:

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 of the bleakest realism? [...] No one will care what events and which individual were misrepresented to make a novel.<sup>59</sup>

L'affermazione, che ha una rilevanza sia etica che estetica, equivale a subordinare le esigenze di verità ad uno schema romanzesco, che Briony sembra privilegiare rispetto alla stretta aderenza ai fatti. Secondo questa logica, Briony altera la conclusione del romanzo per soddisfare un'esigenza del lettore, per il quale una perfetta rispondenza al vero non costituisce un risultato essenziale. Tuttavia questa spiegazione, che emerge dalle riflessioni di Briony, non sembra essere compatibile con la scelta di smentire comunque nella rivelazione finale l'*happy ending* proposto.

Di conseguenza, la sezione finale, pur gettando in qualche modo luce sulle parti precedenti, non riesce a sciogliere i dubbi sul personaggio-narratore di Briony, in quanto il suo racconto rimane viziato da un'ambiguità di fondo. Essa è il frutto della coesistenza di due esigenze inconciliabili, che Briony si illude di aver contemperato nel suo «stand against oblivion»<sup>60</sup>, ossia nel suo tentativo di sintesi tra auto-accusa e auto-justificazione, coincidente con la scelta di una verità che le permetta di riconciliarsi con se stessa e di accettarsi. In altre parole, l'esigenza di ottenere dal lettore una qualche forma di comprensione per il suo comportamento passato si intreccia con un'esigenza etica e estetica, emersa nel corso del-

59. McEwan 2002, p. 371.

60. Ivi, p. 372.

la sua maturazione artistica. È tale esigenza che la spinge a cercare di ricostruire sulla pagina le vite di Robbie e di Cecilia attraverso una prospettiva imparziale e neutra, che si fondi sulla realtà dei fatti ed esprima un punto di vista obiettivo e disinteressato<sup>61</sup>. Per fare ciò, Briony punta sulla sua capacità di immaginazione e di immedesimazione emotiva, una qualità che le era mancata sessant'anni prima. Briony, tuttavia, è consapevole di offrire limitate garanzie di affidabilità al lettore, in quanto l'attendibilità del suo racconto dipende quasi esclusivamente dalla sua capacità di ricostruzione e di immedesimazione. Ella si preoccupa, quindi, di accrescere tale attendibilità collegando il racconto a resoconti autentici, in modo da dimostrare il suo attaccamento alla verità e una volontà di ancorare la sua ricostruzione a eventi verificabili. È per questo che nella seconda sezione la scrittrice si avvale delle lettere, depositate all'Imperial War Museum, scritte dal capitano Nettle<sup>62</sup>. Per costruire la prima parte, Briony non dispone, però, di una simile possibilità di oggettivazione e deve quindi fare affidamento solo sulle sue doti di immaginazione e sulla sua onestà intellettuale. Anche la terza sezione risente della stessa carenza, essendo questa una narrazione autodiegetica, quindi priva di qualsiasi possibilità di controllo dall'esterno e di verifica da parte del lettore.

La preoccupazione di oggettivare la sua narrazione tradisce il senso di insicurezza di Briony, che trae origine dalla consapevolezza che la soluzione narrativa da lei adottata, e in particolare l'epilogo proposto, probabilmente sarà contestata dal lettore, perché farà emergere la centralità del suo desiderio di espiazione. Il fatto che verso la fine della parte terza, Briony si prenda la libertà di giocare con i destini di Robbie e di Cecilia, e rivendichi poi nell'epilogo il suo gesto, potrebbe rivelare al lettore che il rispetto della verità non è un obiettivo in sé per Briony, ma è semmai un "gesto" strumentale al raggiungimento dell'altro obiettivo, ossia all'ottenimento dell'*assoluzione*. Il rispetto della verità è dunque parte integrante del progetto di Briony solo perché ella sa che, senza garanzie tratte dall'autentico svolgimento dei fatti, nessuna forma di comprensione o perdono le potrà mai essere accordato.

Se Briony, sia pur nell'incertezza, non rinuncia a mettere in atto quello che lei stessa definisce un semplice tentativo («It was always an impossible task, and that was precisely the point. The attempt was all»<sup>63</sup>), è perché crede di aver, a suo mo-

61. Secondo Dominic Head una delle più grandi sfide al lettore consiste nel valutare in che misura Briony è riuscita a raggiungere questa posizione disinteressata a cui aspirava, e la misura in cui questa posizione contribuisce all'obiettivo di espiazione che Briony persegue (cfr. Head 2007, p. 169).

62. Cfr. McEwan 2002, p. 371.

63. *Ibidem*.

do, rispettato la verità svelando nell'epilogo la sorte dei due innamorati, a prova incontrovertibile della sua onestà. I dubbi sul successo di questa operazione nascono dalla sua consapevolezza che non esiste un'entità superiore che possa esprimersi e assicurarle il perdono:

There is no one, no entity or higher form that she can appeal to, or be reconciled with, or that can forgive her. There is nothing outside her. In her imagination she has set the limits and the terms.<sup>64</sup>

In questa logica è dunque solo il lettore che potrà decidere se accordarle o meno il perdono. La centralità e il coinvolgimento del lettore diventano dunque strettamente legati al tema dell'espiazione, in quanto, in ultima analisi, egli ha in mano la scelta finale, e la responsabilità di decidere se perdonare Briony o meno. Ma ciò non può essere di alcun conforto per Briony, perché ella è fin troppo consapevole che «there's always a certain kind of reader who will be compelled to ask, But what *really* happened?»<sup>65</sup>, ossia che esisterà sempre un certo tipo di lettore che non accetterà i suoi «limits and terms» e metterà in dubbio che il suo sforzo di immedesimazione sia avvenuto nel rispetto della verità<sup>66</sup>.

Il dilemma morale di Briony nasce, dunque, dalla consapevolezza che il lettore probabilmente non si sentirà rassicurato da quella che il personaggio presenta come la *verità*, proprio perché si insinuerà in lui il sospetto che essa sia in realtà, almeno in parte, una creazione dell'autrice. È significativo a tale proposito che la protagonista, nel momento in cui esprime le sue incertezze, conferma la sua ambiguità verso la narrazione e verso il tema della rappresentazione della verità. Infatti, nelle ultime righe del romanzo, Briony allude all'eventualità di modificare ancora l'epilogo del suo racconto, affermando che «it's not impossible»<sup>67</sup>, dimostrando la sua ostinata tendenza alla manipolazione della realtà, che non può che accentuare il disagio e lo scetticismo del lettore<sup>68</sup>.

Le pagine conclusive di *Atonement* confermano così come le ambivalenze del personaggio di Briony, percepibili lungo tutta la narrazione, traggano origine dalla sua consapevolezza circa la natura stessa del mezzo narrativo che, in quanto strumento totalmente controllato dal suo artefice, si presta ad essere utilizzato dall'autore per finalità non necessariamente compatibili con il rispetto della verità.

64. *Ibidem*.

65. *Ibidem*.

66. Cfr. Finney 2004.

67. McEwan 2002, p. 372.

68. Cfr. Finney 2004.

In conclusione, in questo romanzo McEwan, nel rappresentare i rischi a cui lo scrittore va incontro quando l'immaginazione creativa non è orientata verso il coinvolgimento emotivo, e nel mettere in luce le ambiguità che caratterizzano l'atto creativo quando esso nasconde l'esigenza di perseguire finalità di natura personale, riesce a inglobare la caratterizzazione del personaggio-narratore di Briony in una riflessione a tutto campo sulla scrittura e sulla figura dello scrittore, che investe direttamente la questione etica legata al tema della *verità* nella finzione. Attraverso una storia di fantasia raccontata ricorrendo a un gioco di specchi, McEwan problematizza la possibilità stessa di poter incorporare in una narrazione una verità assoluta.

### 3. CONCLUSIONI

Con *Atonement* McEwan porta a compimento il progetto iniziato con *Black Dogs* e proseguito con *Enduring Love*, le due opere precedenti in cui questa riflessione veniva messa in primo piano in maniera abbastanza significativa, anche se attraverso un'impalcatura narrativa strutturata in maniera non ancora del tutto convincente. In *Atonement*, invece, la discontinuità enunciativa che si realizza con la svolta metanarrativa dell'epilogo, pienamente rivendicata dal narratore di quest'ultima sezione, rende l'intero impianto narrativo coerente e idoneo a sollevare gli interrogativi cari a McEwan. Tuttavia, l'esplicitazione insistita dei temi legati al valore e alle potenzialità della scrittura, non comporta l'individuazione di risposte definitive. Al contrario, il personaggio di Briony rimane l'incarnazione di dubbi e ambiguità che non sembrano destinati a trovare risposte nel testo narrativo.

In ogni caso, malgrado le ineludibili difficoltà e incertezze, *Atonement* si rivela la testimonianza ultima della necessità dell'atto narrativo. La malattia di Briony, introdotta nell'epilogo del romanzo e fatalmente responsabile della sua progressiva perdita della memoria, diventa appunto l'emblema di tale necessità. Briony, vecchia e malata, nonostante le perplessità sull'interpretazione che il lettore darà al suo tentativo espressivo, non può fare a meno di lasciare a futura memoria la sua narrazione. McEwan, all'apice della sua ricerca estetica, dopo aver suscitato molteplici riflessioni e dubbi nel lettore circa la possibilità di narrare una storia, finisce col ribadire con questo romanzo il valore della scrittura, come strumento di indagine e di conoscenza dell'animo umano.

Marta Limosani  
marta.limosani@unimi.it

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bradley - Tate 2010 A. Bradley - A. Tate, *Ian McEwan's End of the World Blues*, in Id., *The New Atheist Novel. Fiction, Philosophy and Polemic after 9/11*, London, Continuum, 2010, pp. 16-35.
- Byrnes 2006 B.C. Byrnes, *Ian McEwan's Atonement and Saturday*, Nottingham, Paupers Press, 2006.
- Childs 2006 P. Childs (ed.), *The Fiction of Ian McEwan: A Reader's Guide to Essential Criticism*, London, Palgrave Macmillan, 2006.
- D'Angelo 2009 K. D'Angelo, *To Make a Novel: The Construction of a Critical Readership in Ian McEwan's Atonement*, «*Studies in the Novel*» 41, 1 (2009), pp. 88-105 (consultato su <http://lion.chadwyck.co.uk>).
- De Michelis 2006 L. De Michelis, *Il caso e l'immaginazione: Saturday di Ian McEwan*, «*Fiction. Studi sulla narratività*» 5 (2006), pp. 49-62.
- D'Elia - Christopher 1986 G. D'Elia Gaetano - W. Christopher, *La nuova letteratura inglese. Ian McEwan*, Fasano, Schena, 1986.
- Ellam 2009 J. Ellam, *Ian McEwan's Atonement*, London, Continuum, 2009.
- Ferrari 2012 R. Ferrari, *Ian McEwan*, Firenze, Le Lettere, 2012.
- Finney 2004 B. Finney, *Briony Stands Against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan's Atonement*, «*Journal of Modern Literature*» 27, 3 (2004), pp. 68-82 (consultato su <http://lion.chadwyck.co.uk>).
- Genette 1980 G. Genette, *Narrative Discourse*, translated by J. E. Lewin, New York, Cornell University Press, 1980.
- Groes 2009 S. Groes (ed.), *Ian McEwan. Contemporary Critical Perspectives*, London-New York, Continuum, 2009.
- Head 2007 D. Head, *Ian McEwan*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2007.
- Hidalgo 2005 P. Hidalgo, *Memory and Storytelling in Ian McEwan's Atonement*, «*Critique: Studies in Contemporary Fiction*» 46, 2 (2005), pp.82-91 (consultato su <http://lion.chadwyck.co.uk>).
- Ingersoll 2004 E.G. Ingersoll, *Intertextuality in L.P. Hartley's The Go-Between and Ian McEwan's Atonement*, «*Forum for Modern Language Studies*» 40, 3 (2004), pp. 241-258.

- Kiernan 1994 R. Kiernan, *Ian McEwan*, Plymouth, Northcole House, 1994.
- Malcolm 2002 D. Malcolm, *Understanding Ian McEwan*, Columbia, University of South Carolina Press, 2002.
- Mathews 2006 P. Mathews, *The Impression of a Deeper Darkness: Ian McEwan's Atonement*, «English Studies in Canada» 32, 1 (2006), pp. 147-160 (consultato su <http://lion.chadwyck.co.uk>).
- McEwan 1997 I. McEwan, *The Child in Time*, London, Vintage, 1997 (I ed. 1987).
- McEwan 1998 I. McEwan, *Black Dogs*, London, Vintage, 1998 (I ed. 1992).
- McEwan 2002 I. McEwan, *Atonement*, London, Vintage, 2002 (I ed. 2001).
- McEwan 2004 I. McEwan, *Enduring Love*, London, Vintage, 2004 (I ed. 1997).
- McEwan 2007 I. McEwan, *Saturday*, London, Vintage, 2007 (I ed. 2005).
- McEwan 2010 I. McEwan, *The Innocent*, London, Vintage, 2010 (I ed. 1989).
- McEwan 2012 I. McEwan, *Sweet Tooth*, London, Jonathan Cape, 2012.
- Morrison 2001 J. Morrison, *Narration and Unease in Ian McEwan's Later Fiction*, «Critique» 3 (2001), 253-268 (consultato su <http://lion.chadwyck.co.uk>).
- Morrison 2003 J. Morrison, *Unravelling Time in Ian McEwan's Fiction*, in Id., *Contemporary Fiction*, London-New York, Routledge, 2003, pp. 67-79 (consultato su <http://lion.chadwyck.co.uk>).
- Müller-Wood - Carter Wood 2007 A. Müller-Wood - J. Carter Wood, *Bringing the Past to Heels: History, Identity and Violence in Ian McEwan's Black Dogs*, «Literature and History» 16, 2 (2007), pp. 43-56.
- Naughtie 2000 J. Naughtie, *McEwan in conversation with James Naughtie*, Radio Four's Book Club, October 2000 (disponibile su <http://bbc.co.uk.arts/books/club/enduring/transcript.shtml>).
- Noakes - Reynolds 2002 J. Noakes - M. Reynolds, *Ian McEwan: The Essential Guide*, London, Vintage, 2002.
- Pascal 2009 N. Pascal (ed.), *Ian McEwan's Art and Politics*, Heidelberg, Winter, 2009.
- Pedot 1997 R. Pedot, *Une narration en quête de son sujet: chemin de l'écriture et écriture du chemin dans Black Dogs, de Ian McEwan*, «Études Britanniques contemporaines» 11 (1997), pp. 67-75.

- Schemberg 2004 C. Schemberg, *Achieving 'At-one-ment'. Storytelling and the Concept of the Self in Ian McEwan's The Child in Time*, Black Dogs, Enduring Love and Atonement, Frankfurt, Peter Lang, 2004.
- Silverblatt 2002 M. Silverblatt, *Bookworm - Ian McEwan*, Santa Monica (CA), 11 July 2002 (disponibile su [http://www.kcrw.com/etc/programs/bw/bw020711ian\\_mcewan](http://www.kcrw.com/etc/programs/bw/bw020711ian_mcewan)).
- Slay 1994 J. Slay, *Vandalizing Time: Ian McEwan's The Child in Time*, «Critique: Studies in Contemporary Fiction» 35, 4 (1994), pp. 205-218 (consultato su <http://lion.chadwyck.co.uk>).
- Slay 1996 J. Slay, *Ian McEwan*, New York, Twayne, 1996.
- Swantje 2011 M. Swantje, *Coming to Term with Crisis, Disorientation and Reorientation in the Novels of Ian McEwan*, Heidelberg, Winter, 2011.
- Taylor 1992 C. Taylor, *Sources of the Self*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Weich 2004 D. Weich, *Ian McEwan, Reinventing Himself Still*, 1 April 2004 (disponibile su <http://www.powells.com/blog/interviews/ian-mcewan-reinventing-himself-still-by-dave>).
- Wright 1996 D. Wright, *New Physics, Old Metaphysics: Quantum and Quotidian in Ian McEwan's The Child in Time*, «Revista Alicantina de Estudios Ingleses» 9 (1996), pp. 221-233.