

Testo e narrazione: uno sguardo secondo il desiderio

Alessandra Diazzi
Università degli Studi di Milano

Abstract

Il presente saggio propone una sintetica analisi del concetto di desiderio inteso quale strumento utile per un'analisi critico-teorico delle opere letterarie; partendo dalla visione di Peter Brooks di desiderio quale lente d'ingrandimento per comprendere a fondo le dinamiche testuali e i movimenti delle trame ci si muove verso una proposta più fluida e dinamica che permetta di avvicinarsi alla complessità eterogenea del discorso letterario, superando un certo tipo di strutturalismo eccessivamente rigido. Dopo un breve excursus sulla nozione di desiderio il concetto viene utilizzato per una descrizione del testo che cerca di considerarne, a tutto tondo, gli aspetti che lo rendono fruibile da uno sguardo secondo il desiderio.

Parole chiave

Desiderio, narrazione, psicoanalisi

Contatti

alessandra.diazzi@gmail.com

1. Per una definizione di desiderio

Un'analisi del desiderio in relazione alla testualità e alla narrazione richiede innanzitutto una definizione del desiderio stesso a partire dal significato dell'etimologia.

Per quanto un solo etimo non sia rintracciabile, resta fisso il riferimento alle stelle: è chiaro infatti che il sostantivo *desiderio* abbia come radice latina la parola *sidus, sideris*, stella, appunto.

Due etimologie riguardano *de siderare* che può essere inteso come «fissare attentamente le stelle», con *de* particella intensiva,¹ oppure secondo il Dizionario etimologico DELI il verbo avrebbe il significato di «cessare di contemplare le stelle a scopo augurale, quindi bramare».² In senso lato cessare di alzare lo sguardo al cielo significa allontanarsi da Dio e guardare il mondo, non avere più speranza nell'influsso benefico della divinità sulle nostre vite; per riprendere un termine etimologicamente simile: *disastro*, con significato di cattiva stella o caduta dagli astri.

Umberto Galimberti, durante il Festival della Filosofia di Modena del 2003,³ riconduce il significato etimologico al *De bello gallico* in cui i *desidarentes* erano i soldati che nella notte attendevano sotto le stelle il ritorno di chi non era ancora rientrato

¹ Cfr. *Dizionario etimologico della lingua italiana*, a cura di Ottorino Pianigiani, Polaris, Varese, 1991.

² Cfr. DELI, *Dizionario Etimologico della lingua italiana*, di Manlio Cortellazzo e Paolo Zolli, edizione minore a cura di Manlio Cortellazzo e Michele A. Cortellazzo, Zanichelli, Bologna, 2004.

³ Cfr. http://associazioni.monet.modena.it/avanguar/bollettario/speciali/festival_filosofia_2003/colombini_05_2003.html

all'accampamento; in questo caso il verbo avrebbe il senso di «stare sotto le stelle ad attendere».

Ad ogni modo, comunque, *de-siderare* esprime un rapporto con le stelle, etimologia che potrebbe provocare un certo stupore; di primo acchito infatti non è immediato comprendere come mai il desiderio riconduca la propria origine linguistica alla volta stellata. Non pare però così strano, ad una più attenta riflessione, che il desiderio sia collegato con una tensione verticale verso una sfera altra, il luogo verso il quale ci si rivolge per appellare la divinità o entità superiori, quelle stelle, appunto, che nel Medioevo si riteneva avessero un influsso sulla vita degli uomini; qualcosa insomma di più potente dell'umano che permetta di ottenere ciò che non possiamo raggiungere con le nostre sole limitate risorse.

Spesso anche nelle fiabe e più in generale nelle narrazioni il desiderio è collegato a poteri magici o comunque non umani (di personaggi, di amuleti, di riti) in quanto l'avviamento della trama e l'ottenimento di ciò che viene definito *oggetto del desiderio* dipendono da enti ed azioni straordinari che vanno dallo strofinamento di una lampada alla capacità di realizzare i sogni da parte di una pelle di animale che si accorciasse, insieme alla vita del protagonista, ad ogni ottenimento.⁴

Rivolgere al cielo un desiderio è anche ciò che avviene nella preghiera, in cui non sono le stelle ad essere le destinatarie della richiesta ma un dio che dovrebbe aiutare il fedele a raggiungere ciò che da solo è impossibilitato a realizzare.

Si invocano gli astri per ottenere qualcosa che non c'è: le etimologie conducono così a un concetto inscindibile dalla definizione di *desiderio*, a un correlato e costituente del desiderio stesso che permette ad esso di esistere: la mancanza.

Riprendendo l'esempio della fiaba citato poche righe sopra, vediamo come Propp avesse identificato, fra le trentuno funzioni che costituiscono le trame, proprio l'allontanamento e la mancanza:⁵ due elementi ricorrenti e costanti che rompono l'equilibrio e fanno sì che la storia si avvii perché i personaggi e gli eventi muovono in direzione di un 'ritorno all'ordine' o comunque di una risoluzione che ripristini una situazione armonica.

Parlare del desiderio significa al contempo riferirsi a quella perenne e fondamentale condizione di insoddisfazione e di lacuna originaria a cui è condannato l'essere umano che vive, agisce e talvolta anche ragiona in direzione dei propri desideri, con il fine di realizzarli; nella filosofia occidentale, da Platone in poi, la riflessione intorno al desiderio ha molto spesso comportato il riferimento a un'ontologia della mancanza.

A causa di queste implicazioni, della visione 'in negativo' dell'assenza e della complessità concettuale intrinseca, una definizione netta del sostantivo *desiderio*, dei molteplici sensi e delle sfumature che porta con sé non giunge immediata; testimonianza di ciò è che la lingua greca traduce la parola con una serie di termini paragonabili (*Eros*, *Cypris*, *epithumia*, *hormé*, *orexis*, *epheis*) ma dai significati variabili. Ogni sostantivo porta con sé un significato differente in quanto non esiste un referente definito né un unico senso; al termine è piuttosto associabile una sfera semantica immaginabile come un campo di forze difficilmente riconducibili a un denominatore comune.

⁴ Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, 1831; ed. cons. *La pelle di zigrino*, trad. it. di Cosimo Ortosta, Garzanti, Milano, 1995.

⁵ Cfr. Vladimir Propp, *Morfologija skazki*, 1928; ed. cons. *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino, 2000.

Aristotele, per esempio, sceglie per il desiderio il significante greco *orexis* e nel trattato *Dell'anima* lo definisce come unione tra appetito (*epithumia*), impulso (*thumos*) e volontà (*boulesis*).⁶

È sempre lo Stagirita, nella stessa opera, a identificare nel desiderio, unito alla ragione, le motivazioni dell'agire umano:

Anche se l'intelligenza ordina di fuggire o di seguire qualche cosa questo non basta per muoversi. L'azione, al contrario, si adegua al desiderio (*orexis*). [...] Ma non si può nemmeno dire che l'appetito decida in maniera sovrana del movimento, perché coloro che sono padroni di se stessi, nonostante i loro appetiti e desideri, non fanno ciò che desiderano ma obbediscono all'intelligenza. Dunque è chiaro che vi sono almeno due principi che, alternativamente, sono all'origine del movimento: il desiderio e la ragione. [...] Ma si tratta dell'intelligenza che ragiona in vista di un fine [...] e dell'appetito che mira sempre a un fine. [...] Dunque è l'oggetto che fa partire il movimento.⁷

Questo connubio tra desiderio e mancanza però non è da leggersi soltanto in termini di un'assenza fondante in senso negativo: l'assenza e la spinta a mutare lo *status quo* hanno come positiva contropartita la progettualità, un investimento energetico e razionale volto alla realizzazione; tutto ciò non si concreta immediatamente con il risultato e la focalizzazione non è solo sull'oggetto finale: la natura progettuale e narrativa del desiderio è costituita da tutto ciò che 'sta in mezzo', dal percorso da tracciare e intraprendere per giungere alla realizzazione.

Senza desiderio l'uomo sarebbe per lo più un essere immobile, privo di strategia e del progetto che varia di soggettività in soggettività: il desiderio pur nella sua universalità che caratterizza tutti gli esseri umani è comunque sempre individuale perché ognuno fonda la propria identità anche su ciò che desidera.

Per quanto riguarda il binomio desiderio e mancanza, è Socrate stesso che nel *Simposio*,⁸ testo imprescindibile rispetto al desiderio, porta maieuticamente Agatone a una definizione di Eros in cui si palesi la verità su esso, verità inscindibile dal concetto di mancanza, appunto:

Quest'uomo, quindi, come tutti coloro che provano desiderio, desidera ciò di cui non dispone e che non gli è presente; ciò che non possiede, ciò che egli stesso non è, ciò di cui è mancante: non sono di tale natura gli oggetti del desiderio e dell'amore?⁹

L'intervento di Socrate opera anche una sostituzione concettuale: tutti fino a quel momento avevano lodato Amore, mentre ora l'attenzione viene spostata sul desiderio, spinta propulsiva di Eros identificata con la mancanza stessa.

Eros quindi è definito come mancante e desiderante: non un dio ma un *daimon*, ente a metà fra l'uomo e la divinità. Non è perciò figlio di Afrodite, come nelle usuali rappresentazioni, ma discende da *Poros* (Espediente, colui che ha a che fare con gli artifici) e *Penia* (Povertà, Indigenza); Eros appare quindi dotato delle caratteristiche di entrambi i genitori: povero in quanto sempre mancante di qualcosa e astuto, capace di stratagemmi.

⁶ Aristotele, *Dell'anima*, 414b2, in *Aristotele*, a cura di Gabriele Giannantoni, Mondadori, Milano, 2008.

⁷ Ivi, 433a.

⁸ Platone, *Simposio*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano, 2000.

⁹ Ivi, 200e.

Tali sembrano anche le caratteristiche più proprie del desiderio: sempre legato alla mancanza ma alla ricerca della capacità strategica per raggiungere ciò di cui è privo.

Se per Socrate il desiderio è un *daimon* con connotazione positiva, il cristianesimo invece non può che demonizzare il desiderio in senso quasi esclusivamente negativo come appetito corporeo e mondano che distoglie da Dio. Il desiderio è per sua natura *divisione*, sostantivo che ricorda da vicino il diavolo (*diabolus*, ossia calunniatore, dall'etimo greco «cacciare attraverso»,¹⁰ quindi separare), ente molteplice e caotico assimilabile all'infornale multidirezionalità delle spinte concupiscenti.

Vi è, inoltre, un altro termine collegato al campo semantico della divisione che è riferibile al desiderio: la seduzione. Sedurre significa infatti «separare, scegliere, eleggere» e perciò «portare fuori dal gruppo» perché vi è il riconoscimento di un valore, qualunque esso sia, che ci spinge a volere quell'oggetto.¹¹ Anche in questo meccanismo, diabolico perché seduttivo e perciò separativo, il rapporto con l'altro è imprescindibile così come lo è la specularità della seduzione: se il soggetto tenta di sedurre l'oggetto e di trarlo a sé significa che a sua volta è stato sedotto da quell'oggetto, anche se involontariamente.

Proprio a causa delle caratteristiche descritte, il desiderio è difficilmente definibile in termini positivi e nella sua concretezza: immaginarne la presenza effettiva è risulta complicato trattandosi di mancanza di qualcosa, desiderio di saturare un posto 'vuoto' che ci fa sentire incompleti, insoddisfatti o addirittura sofferenti.

Il rapporto tra desiderio e mancanza non è però da fraintendere: il desiderio implica sempre, a monte, una mancanza ma non è vero il contrario. Il desiderio ha sempre un grado di definizione, più o meno alto; perché un oggetto divenga 'del desiderio' deve implicare, reale o illusoria, una promessa di benessere, di piacere, una modificazione del reale positiva per il soggetto. Per Platone desiderare significa portare in sé una traccia mnestica dell'oggetto desiderato, un ricordo o immagine mentale che permetta di orientare il proprio volere;¹² nessuno cerca qualcosa che, in qualche modo, non ha già trovato.

Tali aspetti sono interpretabili in direzione narrativa: chi desidera si muove nel campo dell'irreale e del progettuale, costruisce una narrazione che ha come finale la presenza di un bene che già conosciamo o che comunque sappiamo immaginare, la cui traccia ci permette di progettare una trama di ottenimento, un *plot* inteso anche nel senso di piano, macchinazione.

Riferendoci a questa prospettiva canonica dell'ontologia della mancanza che ha segnato la storia del desiderio dal platonismo in poi, dobbiamo ricordare anche un altro punto di vista che se ne discosta: quello di Deleuze e Guattari, che ne *L'Anti-Edipo*¹³ individuano nella psicoanalisi, soprattutto freudiana, un grande atto di repressione del desiderio, e nei due tomi di *Capitalismo e schizofrenia* giungono a elaborare una nuova filosofia del desiderio. È interessante che il primo discostamento rispetto alla visione tradizionale consista in una ritrattazione dell'impostazione platonica che identifica il desiderio con la mancanza; nasce una nuova concezione positiva di desiderio, scevra da repressioni e libera dall'idea che desiderare coincida con possedere e che il processo sia necessariamente focalizzato su un oggetto. L'origine del desiderio, secondo Deleuze e Guattari, non deve essere per forza la mancanza (o, con un altro termine freudiano, la castrazione):

¹⁰ Cfr. *Dizionario etimologico della lingua italiana*, cit.

¹¹ Idem.

¹² Cfr. Platone, *Filebo*, XXd e ss., trad. it. di Maurizio Migliori, Rusconi, Milano, 1995.

¹³ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, 1972; ed. cons. *L'Anti-Edipo*, trad. it. di Alessandro Fontana, Einaudi, Torino, 1975.

Il desiderio non manca di nulla, non manca del suo oggetto. È piuttosto il soggetto che manca al desiderio, o il desiderio che manca di soggetto fisso; non c'è soggetto fisso che per la repressione. Il desiderio e il suo oggetto sono un'unica cosa, sono la macchina, in quanto macchina di macchina.¹⁴

Il desiderio si esprime nel concetto di «macchine desideranti» in quanto è visto come forza impersonale, transindividuale e sociale. In un'analoga direzione procede anche la visione di Girard che non descriverà più il desiderio come mancanza di un oggetto ma piuttosto come desiderio trascendente della pienezza, desiderio di essere, non più di avere, che spinge verso l'imitazione di un modello.

Da questa sintetica panoramica sulla nozione di desiderio è chiaro che abbiamo a che fare con un concetto assai labile, difficilmente definibile perché ontologicamente sempre sfuggente; d'altronde Lacan stesso, che incentra il suo pensiero filosofico e psicanalitico sul desiderio, ne comprende la difficoltà concettuale ed esprime in maniera significativa il tormentato rapporto tra desiderio e filosofia: «Questo campo abbandonato, questo campo screditato, questo campo escluso dalla filosofia, perché non padroneggiabile, non accessibile alla sua dialettica, che ha nome desiderio.»¹⁵

1. Il desiderio, l'altro, il mondo: una narrazione orizzontale

Dunque come può essere definito, se è possibile farlo, il desiderio? Come si può esprimere un costante sforzo teso verso qualcosa che non consiste nella cosa verso cui si muove quanto piuttosto nello spazio che intercorre tra il volere e l'avere?

Il soggetto desiderante, nella visione tradizionale, mira a un oggetto esterno identificabile anche con la realizzazione di un certo evento, che catalizza l'attenzione, l'energia, in sintesi il desiderio stesso; in generale è la volontà di una modificazione della realtà che nello stato effettivo non corrisponde all'idea di pienezza e di equilibrio del soggetto desiderante, similmente a ciò che accade, come già accennato, all'inizio dei romanzi e soprattutto delle fiabe, in cui qualche capovolgimento muove i protagonisti ad agire.

Proprio la tensione verso l'oggetto permette di cogliere il rapporto inscindibile tra desiderio e alterità: desiderare porta a spingersi fuori di sé, a non bastarsi perché mancanti e a volgersi perciò all'altro e al mondo per realizzarsi pienamente o per avere almeno l'illusione di farlo.

Il rapporto con l'altro, soprattutto se è un rapporto desiderante, non è mai pienamente sereno né lineare: il rischio è quello dell'alienazione e della perdita della propria identità; questo processo può apparire come malattia del desiderio ma, in chiave psicoanalitica, costituisce il meccanismo stesso che caratterizza il desiderio. A proposito di identificazione ed alienazione, il famoso verso di Rimbaud *Je est un autre*¹⁶ esprime al meglio la perdita della soggettività desiderante e il processo di identificazione tramite l'estraneità, presente già in Freud.

¹⁴ Ivi, p. 29.

¹⁵ Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre VIII. Le transfert* (1960-1961), Seuil, Paris, 1991, p. 176; cit. in Camille Dumoulié, *Le désir*, 1999; ed. cons. *Il desiderio*, trad. it. di Sergio Arecco, Einaudi, Torino, 2002, p. XIII.

¹⁶ Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny le 15 May 1871*; ed. cons. *Lettera a Paul Demeny del 15 maggio 1871*, in *Opere*, a cura di Diana Grange Fiori, Mondadori, Milano, 1992, p. 45.

A proposito dell'alterità ricordiamo che per Lacan il desiderio è sempre desiderio dell'Altro, ma non nel senso del possesso di chi è altri da noi, bensì in quanto 'desiderio del desiderio altrui', una sorta di natura riflessiva ed intersoggettiva del desiderio che crea spesso frustrazione e contrasto tra i soggetti desideranti, aspetto in qualche modo anticipato nella filosofia hegeliana tramite le figure del servo e del padrone in lotta per il riconoscimento.

Questa passivizzazione del desiderio è già tematizzata nella lettura di Hegel da parte di Kojève in cui il desiderare è interpretato come richiesta continua di riconoscimento all'altro:

Il Desiderio umano deve dirigersi verso un altro Desiderio. [...] Così per esempio, nel rapporto fra un uomo e una donna, il Desiderio è umano unicamente se uno non desidera il corpo, bensì il desiderio dell'altro, se vuole 'possedere' o 'assimilare' il Desiderio assunto come tale, se cioè vuole essere 'desiderato', 'amato' o, meglio, 'riconosciuto' nel suo valore umano, nella sua realtà di individuo umano.¹⁷

L'alterità inoltre porta con sé la nozione di altrove, il luogo dove sempre, costitutivamente, l'altro si pone. L'amore e il desiderio sono continui e spesso frustranti tentativi di trarre l'altro a sé, di ritagliare uno spazio in cui l'oggetto del desiderio possa appartenerci totalmente e pienamente; ma ciò è di per sé illusorio in quanto l'altro è lo stesso altrove, spazio in cui si giunge ad un punto rispetto al quale necessariamente si rimane sulla soglia. Il vuoto e la mancanza rispetto all'altro sono incolmabili:

L'oggetto manca al desiderio; dunque il mondo non contiene tutti gli oggetti, ne manca almeno uno, quello del desiderio; dunque esiste un altro mondo che contiene la chiave del desiderio (di cui il mondo manca).¹⁸

Se la fusione con l'altro non è possibile, sussisterà sempre uno scarto nell'incontro tra desideri, con la conseguente impossibilità di soddisfarli in maniera piena; siamo condannati a una sorta di non-incontro con l'altro.

La tensione desiderante è perennemente volta verso qualcosa di esterno che, in vari modi, coincide di continuo con l'alterità, con l'altro che, situato fuori da noi, è colui di cui non possiamo fare a meno per essere e per identificarci. La mancanza, il buco costitutivo che caratterizza l'uomo e che si esprime tramite continui desideri, rende consapevoli della nostra dipendenza dal mondo.

Si comprende allora come, malgrado l'etimo di desiderio sia riconducibile alle stelle e a uno sguardo verticale, il desiderio sia anche e fortemente una pulsione orizzontale immaginabile come percorso che unisce due punti, il soggetto e l'oggetto desiderato, o come una catena metonimica che rimanda da oggetto ad oggetto in un'infinità desiderante. Effettivamente il significato etimologico di «smettere di guardare le stelle» ha il senso di un mutamento di direzionalità; da un rivolgere gli occhi al divino, quindi in verticale, a uno sguardo volto al mondo, quanto mai orizzontale: l'estensione e la direzione della progettualità e della narrazione. Un andamento che potremmo definire sintagmatico,

¹⁷ Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, 1933-1939; ed. cons. *Introduzione alla lettura di Hegel: lezioni sulla Fenomenologia dello spirito tenute dal 1933 al 1939 all'École pratique des hautes études*, raccolte e pubblicate a cura di Raymond Queneau, ed. it. a cura di Gian Franco Frigo, Adelphi, Milano, 1996, pp. 19-20.

¹⁸ Clément Rosset, cit. in Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L'Anti-Edipo*, cit., p. 29.

un'estensione che rimanda di oggetto in oggetto, di azione in azione, per avanzare nella storia romanzesca o esistenziale che sia.

Il desiderio, inteso come mancanza e volontà di ottenimento, è naturalmente terreno, contingente; vi è però un desiderio religioso che può aspirare al divino e all'infinito, quel desiderio di Dio che secondo Agostino è l'unica pulsione umana a non essere perversa o distorta, l'estasi che non può mirare al possesso o all'avvicinamento ma soltanto alla piena soddisfazione contemplativa. Questo è forse l'unico desiderio che si possa immaginare come verticale, volto a una sfera più alta e non attingibile. Nel momento però in cui lo sguardo contemplativo si trasforma in desiderio di scalata verso la divinità, il tentativo di ascensione verticale diventa assalto al cielo, peccato di *hybris*. Il Cristianesimo e in generale le religioni demonizzano il desiderio più umano e naturale, che non tenta di elevarsi e di liberarsi dagli umanissimi stimoli terreni; testimonianza di ciò è la colpa che viene associata al piacere, correlato diretto della realizzazione di un desiderio.

Anche la greicità ha tentato di verticalizzare il desiderio: Diotima, nel discorso riportato da Socrate per lodare Amore, fa riferimento a un trascendimento di derivazione ascetica che giunga a superare l'attrazione verso i corpi belli in direzione di un'idea di Bello e quindi di Bene; è come se la persona, spaventata da un desiderio che talvolta toglie perfino la libertà, tentasse di staccarsi dai propri bisogni per giungere a un'imperturbabilità che contraddirebbe però la natura mobile dell'uomo.

Il desiderio orizzontale, umano, peculiare del mondo e rivolto ad esso è per sua natura necessariamente sempre rinnovabile e anzi la soddisfazione è spesso soltanto un breve attimo che riconduce, immediatamente dopo, a desiderare di nuovo; si fa largo la consapevolezza che il piacere non risieda nell'attimo dell'ottenimento ma nel desiderare stesso, attività che caratterizza perennemente l'essere umano. Inizia a farsi strada l'idea che l'attenzione forse non sia da focalizzare sul referente oggettuale verso il quale il desiderio è diretto, bensì che il desiderio desideri se stesso. Secondo Hobbes:

Bisogna considerare che la felicità di questa vita non consiste affatto nel riposo di uno spirito soddisfatto. [...] La felicità è una continua marcia in avanti del desiderio (*desire*), da un oggetto all'altro, dove la conquista del primo non è altro che la strada che porta al secondo. La causa di ciò sta nel fatto che l'oggetto del desiderio umano non consiste nel godere una volta per un solo istante, ma di rendere sicura per sempre la strada del suo desiderio futuro.¹⁹

Si configura così una catena i cui anelli sono desideri intrecciati, che si rincorrono e sostituiscono per evitare una stasi che ricorderebbe troppo la morte.

Un'altra analogia modale di distorsione della dimensione orizzontale del desiderio è il tentativo di educazione di quest'ultimo che può sfociare in ascetismo. L'ascetismo è il paradosso del desiderio perché in nome di un'istanza superiore, in quanto spirituale, si cerca di giungere al desiderio di non desiderare o alla restrizione innaturale dei propri desideri; vi è uno sforzo di sopprimere la rappresentazione che innesca il meccanismo desiderativo, quelle 'storie' immaginate e proiettate che spingono ad agire in direzione di qualcosa da ricercare ed ottenere. Tutto ciò, seppur raggiungibile con una strenua forza di volontà, è irraggiungibile nella sua forma più estrema in quanto il desiderio è costitutivo dell'uomo. Un buon esempio dell'impossibile processo di liberazione dal desiderio è

¹⁹ Thomas Hobbes, *Leviathan*, 1651; ed. cons. *Leviatano*, I, 11, a cura di Tito Magri, Editori Riuniti, Roma, 1993.

rappresentato ne *La pelle di Zigrino* da Balzac:²⁰ quando il protagonista si rende conto che realizzare ogni desiderio grazie alla pelle magica significa accorciare vertiginosamente la propria esistenza, tenta disperatamente di sopprimere ogni istanza desiderativa. È significativo che per riuscirci si doti di un paio di occhiali con lenti opache: non vedere il mondo, privarsi della realtà e della visione dell'alterità in ogni sua declinazione dovrebbe permettere di uscire da quell'orizzontalità desiderante. Naturalmente si tratta di un artificio illusorio: anche privandosi delle cause del desiderio, cioè del mondo circostante, non si possono sopprimere la mente e le sue rappresentazioni, le sue narrazioni. Siamo condannati a desiderare, sia nella realtà, che nel pensiero, che in sogno.

Il sogno è anzi a tal proposito fondamentale. Questo infatti, secondo la definizione del padre della psicoanalisi, costituisce la realizzazione stessa, allucinatoria, di desideri: l'inconscio, controllato dalla censura onirica che ha maglie più larghe ma comunque presenti, appaga durante il sonno desideri che durante la veglia vengono gestiti più o meno consciamente.

Secondo Freud: «Se riesco a calmare la mia sete con un sogno in cui bevo, non ho bisogno di svegliarmi per soddisfarla. [...] All'agire si sostituisce il sognare, come del resto succede in altre occasioni della vita.»²¹

Dal punto di vista del desiderio, il sogno è particolarmente interessante in quanto permette di considerare due concetti imprescindibili: le fondamentali narrative che il desiderio ha anche psichicamente e la logica che sottosta ai meccanismi desideranti in relazione all'inconscio, alla coscienza, alla censura e alle modalità rappresentative in atto nel sogno stesso. Il sogno infatti può essere considerato una sorta di macchina narrativa la cui logica agisce tramite determinate e peculiari trasformazioni.

A questo punto è però interessante notare come Freud specifichi che la realizzazione allucinatoria non è propria soltanto del sogno ma della vita stessa; anche tale aspetto è riconducibile alla capacità umana di raccontare e di narrativizzare il mondo circostante, di costruire storie laddove manca una forma diegetica.

La soddisfazione allucinatoria è propria dell'essere umano anche quando non sogna poiché è il meccanismo molto spesso messo in atto dalle narrazioni, non solo letterarie: la costruzione di mondi possibili e di finzione permette a desideri irrealizzabili o difficilmente realizzabili nella realtà di essere rappresentati e raccontati così da colmare, almeno temporaneamente e all'interno della cornice cerimoniale, un vuoto che altrimenti rimarrebbe tale. Questo è chiaro nel meccanismo di identificazione con i personaggi di romanzi o film: il piacere del testo, inteso in senso lato, risiede spesso nell'appagamento allucinatorio ottenuto grazie al successo di eroi o eroine che abbiamo eletto a nostri *alter ego* nella finzione.

Il desiderio perciò costruisce narrazioni ed inoltre ha spesso bisogno di storie che rimangano circoscritte al campo della *fiction* per poter essere momentaneamente soddisfatto; quindi il desiderio è sì una 'macchina da mondi possibili' ma allo stesso tempo i mondi possibili sono inscindibili dal desiderio e dalle sue realizzazioni in forma finzionale. Secondo George Steiner, una delle funzioni del linguaggio e delle narrazioni è proprio la

²⁰ Honoré de Balzac, *La pelle di Zigrino*, cit.

²¹ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, 1899; ed. cons. *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, vol. III, a cura di Cesare L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino, (1976-1980) 1996, p. 122.

possibilità di mentire costruendo spazi diversi dal reale dove credersi, in una sorta di 'bovarismo', ciò che non si è, e ottenere, in senso lato, ciò che non si ha.²²

Una visione simile si trovava già nel saggio di Freud *Il poeta e la fantasia*:²³ il gioco e la fantasticheria, propria del bambino ma presente anche durante la vita adulta, sono assimilati alla creazione artistica in quanto hanno in comune la capacità di superare, potendolo ignorare, il principio di realtà. Inventare mondi che non esistono come fa il bambino giocando, l'adulto sognando ad occhi aperti e il poeta creando, permette di inseguire, in queste 'realtà parallele', il principio di piacere tramite il godimento, seppur fittizio, della realizzazione di desideri altrimenti irrealizzabili.

Riguardo alla narrativa in rapporto alla spinta propulsiva del desiderio, il racconto avanza fino a che tale spinta muove la trama e i personaggi e concatena gli eventi; il ritorno all'ordine che sana la rottura, impulso per la storia, conduce rapidamente verso il finale.

Nella vita però la parola *fine* non è scrivibile, se non a causa della morte; l'uomo, come scrive Platone, è infinità desiderante: «[...] poiché il desiderio di affermare la propria vita non ha limiti, gli uomini desiderano infinitamente.»²⁴

Il buco metafisico è appare costitutivo e incolmabile: attorno ad esso si costruisce la soggettività. Il desiderio è dunque motore inesauribile dell'esistenza umana e il soggetto non è l'io saldamente identificato quanto piuttosto una privazione di sostanzialità, un essere sprossessato dal quel nucleo positivo che la filosofia razionalista poneva ottimisticamente a suo fondamento.

Questa soggettività ha poco a che vedere con la logica conscia dell'io che si sa nominare e rappresentare come soggetto dell'enunciato e dell'enunciazione.

Tuttavia, nella lacuna del desiderio, il piacere, seppur provvisorio, e la promessa di quest'ultimo, sono gli elementi positivi e riempitivi che muovono la catena delle azioni umane e narrative. Il desiderio, nella sua fuggevolezza e difficoltà a essere definito, è sempre oscillante tra mancanza e piacere, l'uno punto di partenza e l'altro punto di arrivo di quella storia che è il nostro desiderare.

'C'era una volta' rappresenta il punto di rottura, il momento in cui avviene qualcosa per cui è necessario muovere in avanti e ristabilire l'armonia, riempire un vuoto; 'e vissero felici e contenti' è la saturazione di quel vuoto, la promessa di piacere mantenuta che corrisponde con la fine della narrazione: è come se la realizzazione, l'ottenimento del piacere, non avessero nulla da dirci, esulassero dal narrabile e forse perfino dal dicibile.

Kant, nella *Critica del giudizio*,²⁵ giunge ad affermare che il piacere non deriva dalla realizzazione intesa come corrispondenza del mondo al desiderio ma dalla rappresentazione dei fatti: tale rappresentazione può essere pensata in termini di racconto, come narrazione del percorso orizzontale proprio del desiderio.

Inoltre, anche il desiderio stesso è spesso provocato narrativamente tramite la proiezione immaginaria di qualcosa che non esiste ancora nel reale, qualcosa di molto simile ai mondi fittizi. Il desiderio, allora, sarà più intenso quanto più il soggetto desiderante 'si

²² Cfr. George Steiner, *After Babel*, 1975; ed. cons. *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*, trad. it. di Ruggero Bianchi e Claude Bèfuin, Garzanti, Milano, 1994.

²³ Sigmund Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, 1907; ed. cons. *Il poeta e la fantasia*, in *Opere*, vol. V, cit.

²⁴ Platone, *Politico*, I, 3, a cura di Maurizio Migliori, Rusconi, Milano, 1996.

²⁵ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790; ed. cons. *Critica del giudizio*, trad. it. di Alfredo Gargiulo, Laterza, Bari, 1963, p. 10.

sarà raccontato' la storia del suo progetto, quanto più avrà immaginato la sua trama, quanto più il finale 'vissero felici e contenti' sarà stato inizio, nella fantasia, di una promessa di felicità che è una nuova storia futura appagante ed appagata.

Abbiamo dunque identificato, per quanto sommariamente, due narrazioni che scaturiscono dal desiderio: la prima ha un *plot* che ha per inizio un vuoto o una rottura e come fine la soddisfazione o il ristabilimento di una situazione omeostatica; la seconda è una storia proiettata oltre il punto d'arrivo che immagina la promessa di felicità stante al principio di tutto il processo. Questa seconda narrazione sembrerebbe secondaria, e nella realizzazione cronologica lo sarebbe, ma in realtà la temporalità del desiderio è sfasata e la trama della potenziale realizzazione posteriore, oltre il finale, è in realtà immaginata a priori, pena l'inceppamento dell'intera macchina desiderante. La 'seconda' storia, quella che coincide con il punto di arrivo e che al contempo si proietta oltre, è un controfattuale nel futuro, un progetto a lungo termine che porta con sé una buona dose di speranza, un progetto di azioni concrete caratterizzato dall'intenzionalità; la si può immaginare come la rappresentazione di un mondo possibile, una sorta di fiction del desiderio che costruisce il reale inventandolo, capacità tipica proprio dei racconti ed anche del linguaggio stesso.

Riflettendo sul verbo *desiderare* legato agli infiniti suoi oggetti (desiderio di cibo, di una donna, di una casa, di un successo professionale) ci si rende conto che ogni specificazione porta con sé una storia, ogni desiderio non è tanto desiderio di un oggetto ma desiderio di storie.²⁶

2. I piaceri del testo

Dopo aver riflettuto sull'elusiva natura del desiderio, è giunto il momento di considerare più da vicino come il desiderio entri a far parte del tessuto narrativo e di come si fonda con la natura della narrazione e del testo.

Possiamo pensare al *textum* come un intreccio artificiale di nodi e tracce, una trama di dinamiche strategiche che ricordano i fili annodati e i sentieri tracciati dal desiderio.

Anche Barthes descrive un'idea simile:

Testo vuol dire *Tessuto*; ma laddove fin qui si è sempre preso questo tessuto per un prodotto, un velo dietro al quale, più o meno nascosto, sta il senso (la verità), adesso accentuiamo, nel tessuto, l'idea generativa per cui il testo si fa, si lavora attraverso un intreccio perpetuo; sperduto in questo tessuto – questa tessitura – il soggetto vi si disfa, simile a un ragno che si dissolve da sé nelle secrezioni costruttive della sua tela. Se amiamo i neologismi, potremmo definire la teoria del testo come una *ifologia* (*hyphos*, è il tessuto e la tela del ragno).²⁷

È possibile allora delineare una stretta connessione tra le storie narrate e il desiderio, inteso sia come dinamica e fuoco del racconto sia come pulsione esterna che anima l'autore e il lettore: l'essere umano, immerso nelle narrazioni, interpreta il mondo rico-

²⁶ Cfr. Ugo Volli, *Figure del desiderio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002, pp. 158-159.

²⁷ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, 1977; ed. cons. *Il piacere del testo*, trad. it. di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino, 1980, p. 63.

struendolo con le parole e, preda di un'insuperabile passione per il senso,²⁸ crea storie che diano forma alla nebulosa di eventi che ci fagocita ogni giorno.

Il desiderio può apparirci come una direzione della nostra vita; l'insieme dei nostri desideri determina parte della nostra essenza e ci permette di conoscere le strade da percorrere, ci forma come uomini che sanno cosa vogliono dal proprio destino e perciò cercano di plasmarlo: «si desidera ciò che dà senso; ciò che dà senso è quel che si desidera».²⁹

Sono proprio le parole e le costruzioni che si creano grazie alle parole il punto di partenza per comprendere le connessioni tra il linguaggio, la narrativa, il desiderio:

Si può ora ristabilire senza danni la relazione fra parola e desiderio. L'una e l'altro funzionano in maniera analoga. Le parole implicano l'assenza delle cose, come il desiderio implica l'assenza del suo oggetto. E queste assenze si impongono nonostante la necessità 'naturale' delle cose e dell'oggetto del desiderio. L'una e l'altro sfidano la logica tradizionale che vuole concepire gli oggetti in se stessi, indipendentemente dalla loro relazione con colui per cui esistono. L'una e l'altro portano a un vicolo cieco: quello della comunicazione, quello della felicità. Le parole sono per le cose ciò che il desiderio è rispetto al suo oggetto.³⁰

Sembrerebbe che in questo passo Todorov paragoni il desiderio al segno e al significante che permettono a un oggetto di esistere nel momento in cui è nominato o desiderato. Vi è completezza allorché il desiderio/significante, simbolo di un'assenza, viene saturato grazie alla faccia dell'oggetto/significato: l'assenza è colmata dall'evocazione dell'oggetto tramite la parola e il linguaggio, gli stessi strumenti di cui si serve il desiderio per prendere vita raccontando la propria storia, proiettando immagini di ciò che si vorrebbe realizzato. Il desiderio infatti è ciò che ci fa muovere per modificare la realtà, è la rappresentazione che, provocata da una lacuna nel presente, permette di narrare controfattuali nel futuro, costruiti su immagini e trame che il soggetto racconta per procedere secondo un piano, un *plot*, che conducano alla realizzazione.

Esiste quindi un'importante connessione tra i meccanismi linguistici e narrativi e le dinamiche del desiderio: una connessione che, lungi dall'esaurirsi a livello tematico, traccia strade interpretative per l'intero complesso della costruzione letteraria; si configura così un'ermeneutica del desiderio che svela i movimenti, le dinamiche, le strutture, le strategie ed il senso del narrare. Ecco che il desiderio, utilizzato come lente per studiare da vicino le storie, può mappare i percorsi narrativi facendo luce sui contenuti, sui modi e sulle reazioni estetiche dei fruitori.

Il testo e il desiderio hanno un fondamentale elemento in comune che può essere considerato il motore di entrambi: la mancanza, l'assenza. I motivi per cui l'assenza caratterizzi il desiderio sono in parte già stati presi in considerazione: come si diceva in precedenza, ogni riflessione sull'umano desiderare è caratterizzata dalla presa di coscienza di un vuoto di base, fisico o metafisico, colmabile o incolmabile, riferibile a un oggetto, all'Altro o al modello.

²⁸ Roland Barthes parla di *passion du sens* in Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, 1966; ed. cons. *L'analisi del racconto*, Roland Barthes et al., a cura di Luigi Del Grosso Destrieri e Paolo Fabbri, Bompiani, Milano, 1969, p. 45.

²⁹ Ugo Volli, *Figure del desiderio*, cit., p. 173.

³⁰ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, 1971; la traduzione riportata è di Ugo Volli in *Figure del desiderio*, cit., p. 335.

Anche il testo è immaginabile come una macchina il cui funzionamento si incepperebbe se la mancanza, il cui oggetto non è unico, non permettesse il movimento dell'intero meccanismo. Se però è quasi intuitivo comprendere perché il motore del desiderio sia la mancanza, meno immediato è forse capire quali siano le assenze caratterizzanti un testo.

Con 'testo' possiamo intendere qui un qualsivoglia insieme di tracce comunicative, che puntino, più o meno esplicitamente, alla significazione. In questa prospettiva, grazie alla quale il desiderio non è esclusivamente testuale, anche il corpo, il mondo e l'uomo possono essere letti come un insieme di significanti da decifrare, visto che quotidianamente siamo immersi in processi di semiosi illimitata.³¹

La stessa concezione di comunicazione quale complesso di tracce da riportare a un quadro scritto nella storia personale ma non presente al soggetto si ritrova nella clinica psicanalitica, soprattutto lacaniana; dagli indizi che il paziente offre all'analista egli dovrebbe ricostruire la storia del desiderio del soggetto, comprendere il suo motore e permettergli di arrivare al fondo della verità del proprio desiderio che, come una molla, lo spinge da dietro le spalle scrivendo una parte considerevole della sua storia.

A questo punto, se intendiamo la comunicazione quale insieme di tracce che permettono, secondo sistemi più o meno simbolizzati, di pervenire a un risultato, è chiaro che tale sistema funziona grazie tanto ai vuoti quanto ai pieni: ogni messaggio diretto più o meno esplicitamente a un destinatario, che sia o no intenzionale, non esprime mai tutto e, al contempo, esprime sempre più di ciò che è oggettivamente dato o in qualche modo manifesto. L'inferenza è alla base di ogni tipo di comunicazione e crea quei vuoti testuali che permettono il funzionamento della macchina comunicativa, chiamando in causa il lettore che riempie di senso ciò che altrimenti rimarrebbe lettera morta.

Sartre paragona questo processo al funzionamento di uno dei più semplici giochi per bambini:

L'oggetto letterario è una strana trottola che esiste quando è in movimento. Per farla nascere occorre un atto concreto che si chiama lettura, e dura quanto la lettura può durare. Al di fuori di questo, rimangono solamente i segni neri sulla carta.³²

Un qualsiasi testo, non solo quello letterario, implica un rapporto interazionale fondato più su qualcosa che ancora non c'è piuttosto che sull'esplicito; potremmo parlare di una promessa di possibilità che un autore, assente dall'attimo successivo l'enunciazione, fa a un lettore che è sempre in potenza, fino al momento in cui l'interpretazione ha inizio.

Il processo interpretativo si basa allora su un desiderio che, forse inconscio, è totalmente pervasivo nella vita dell'uomo: il desiderio del senso, per il senso. Riempire i vuoti

³¹ «La parola o il segno che l'uomo usa è l'uomo stesso. Perché il fatto che ogni pensiero è un segno, insieme al fatto che la vita è un seguito di pensieri, prova che l'uomo è un segno. Così, il fatto che ogni pensiero è un segno esterno, prova che l'uomo è un segno esterno. In altri termini, l'uomo e il segno esterno sono la stessa cosa, nello stesso senso in cui la parola homo e man sono identiche. Così il mio linguaggio è la somma totale di me stesso; poiché l'uomo è il pensiero.» Charles S. Pierce, cit. in *Ferdinand de Saussure e il problema del linguaggio nel pensiero contemporaneo*, a cura di Paolo Brondi, edizioni D'Anna, Messina-Firenze, 1979, p. 332.

³² Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, 1974; ed. cons. *Che cos'è la letteratura*, trad. it. di Luisa Arano-Cogliati, Il Saggiatore, Milano, 1995, pp. 76-77.

significa appropriarsi di tale senso, crearlo, rispondere alla richiesta e al desiderio dell'altro polo dell'enunciazione, ossia il destinatario.

Qualsiasi testo ha la necessità di essere agito, saturato, e in qualsiasi testo è inscritto il desiderio di essere riempito di senso. Qualsiasi uomo che si disponga da lettore, sia del mondo che di un'opera, ha la necessità di trovare significati e di costruirne intorno a un sistema di tracce e lacune. Se è il senso che fa scaturire il desiderio di narrare e perciò la narrazione stessa, l'intreccio diviene allora un dispositivo che permette l'interpretazione, conducendo a un'ermeneutica narrativa e *latu sensu* letteraria mossa dalla barthesiana passione per il senso.

Abbiamo caratterizzato il testo come oggetto che necessita la saturazione per divenire ciò che è scritto nelle sue intenzioni; ogni saturazione richiede naturalmente delle mancanze. Il testo è perciò costituito da due mancanze essenziali situate proprio ai due poli che lo rendono testo: dal lato del lettore la mancanza si colma solo nel momento in cui l'atto interpretativo permette al meccanismo di funzionare e al senso di prendere forma; dal lato dell'autore l'assenza è pressoché incolmabile dal momento in cui le tracce sono lasciate al mondo.

La soggettività enunciativa manca per definizione, al suo posto rimane l'*intention* che permette di incontrare il desiderio dell'altro ridisegnandolo grazie alla fusione con il proprio.

Proprio l'intenzione rimane nascosta tra i segni e negli spazi bianchi ed è la spinta che muove l'intero complesso comunicativo e narrativo ma che nulla può senza la controparte del destinatario. Si incontrano allora due desideri che si fondono nella volontà di dare forma, raccontare ed ascoltare, significare intrecciando ed esplorando tale intreccio.

Lo sforzo autoriale, però, appare un po' più complesso di quello del lettore che, immerso nella ricezione, lascia che il suo desiderio si lasci attrarre da determinate opere; il testo invece deve impegnarsi per sedurre affinché il proprio desiderio di raccontare e significare venga accolto e, una volta che la seduzione sia avvenuta, è necessario che il desiderio suscitato per iniziare venga tenuto desto sino alla fine.

Le soglie del testo e le sue promesse devono richiamare il desiderio perché si decida che quel 'C'era una volta' merita di essere scelto; l'intenzione deve essere percepita abbracciando le nostre lacune e lasciandoci intendere che quanto la storia racconta di quel mondo possibile terrà desto il desiderio di avanzare. Inoltre, saper provocare il desiderio e indurre a compiere una scelta implica la messa in gioco del valore: l'oggetto che viene desiderato assume valore e, se è vero che si cadrebbe nel relativismo ipotizzando che sia il desiderio a creare il valore, è altrettanto vero che i due concetti rimangono inscindibili perché il desiderio ha il compito di riconoscerlo.

Tutto ciò avviene tracciando l'immagine, nitida ma non troppo, di un senso che sappia soddisfarci ma che al contempo muova la curiosità e la passione di un continuo 'e poi?'. Il funzionamento di questo 'pungolo' trova un'interessante descrizione grazie alla catena metonimica lacaniana. Secondo questa visione possiamo pensare alla narrazione come un procedere orizzontale che sospinge in avanti, soddisfacendo il lettore tramite oggetti parziali che prefigurano altri oggetti parziali: sono i nodi della narrazione, sfasamenti temporali che preannunciano senza dire, indizi che lasciano intendere senza risolvere, trame che permettono di costruire il senso di significante in significante; il patto è che, però, solo la fine riveli davvero la costruzione di senso che le lenti di quel testo ci permettono di osservare e di cogliere.

Quello che è possibile definire 'desiderio di desiderare', ossia di procedere sempre avanti nella narrazione e nella vita, costituisce un concetto differente rispetto al desiderio

descritto in *Al di là del principio di piacere*: infatti il desiderio dell'ottenimento definitivo, il finale oltre cui non c'è più nulla, equivale al desiderio di morte. Proprio il desiderio di morte, secondo Brooks, è insito nel procedere del lettore verso il finale della narrazione, vera meta dell'opera, ma di questo si parlerà più approfonditamente nel paragrafo successivo.³³

Si potrà aggiungere che in generale nel testo, anche se dilazionato e differito, vi è sempre un desiderio che corre verso il finale, una spinta che porta alla conclusione della narrazione e perciò al compimento; Teresa De Laurentis³⁴ definisce «pressione edipica» l'urgenza del finale, insieme sete di senso e di definizione, desiderio di sapere.

Al di là di questa pulsione edipica che è sia meccanismo attinente alla struttura che ideologia generale del narrare, ogni testo ha un desiderio proprio, insito nell'intenzionalità dell'autore; questo dovrebbe orientare e guidare la fruizione estetica dato che siamo di fronte a una volontà che mira a provocare un certo tipo di reazione, determinati effetti. Il desiderio del lettore, in parte scaturito dal desiderio stesso di chi narra, è in qualche modo guidato, incanalato, a tratti suggerito.

In senso generale, invece, l'oggetto letterario risponde al desiderio di possibilità e di distacco dalla realtà effettuale. Sedurre in questo caso corrisponde alla capacità di farsi scegliere grazie alla creazione di qualcosa che esuli dalla necessità del reale, tramite la costruzione di un mondo che devii dal fattuale e che al contempo selezioni all'interno delle infinite possibilità contingenti e non. Tale è anche il meccanismo più proprio della seduzione in senso stretto: chi seduce promette altro e altrove, qualcosa che è proiettato nel futuro così come si proietta la narrazione fin dalla prima parola. Il meccanismo in atto è lo stesso che ritroviamo nelle parole di Don Giovanni a Zerlina: «muterò tuo stato».³⁵

Slavoj Žižek, allievo di Lacan, nota a questo proposito che vi è un rapporto tra la performatività nel linguaggio e il desiderio;³⁶ entrambi infatti non si muovono a partire dalla realtà ma, al contrario, la creano: la parola performativa si realizza nel momento in cui è pronunciata e inverte così la relazione tra enunciazione e reale; il desiderio agisce allo stesso modo anche se non implica nell'immediato l'avvenimento di ciò che viene, almeno mentalmente, enunciato.

La convenzione della mimesi è questa: aprire una finestra sulla trascendenza richiamando l'occhio di chi guarda ad ammirare proprio quel panorama determinato.

Deviare dall'aderenza al reale significa anche scatenare un altro tipo di piacere connesso al desiderio dell'accostarsi all'opera: la trama scandisce un *continuum* privo di senso, seleziona, ritaglia, ordina gli eventi e li racconta come serve e fin dove servono. Quando ci accostiamo alla finzione desideriamo trovare un senso dato dall'intreccio che troppo spesso sfugge di mano nella realtà della vita quotidiana.

Desiderio di narrare, di essere narrati e di ascoltare narrazioni: quest'ultimo è uno dei primi desideri che ci caratterizza quando iniziamo a diventare esseri razionali, tanto che «raccontami una storia» è una delle richieste che segue i più semplici bisogni.

³³ Cfr. Peter Brooks, *Reading for the plot*, 1984; ed. cons. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, cit.

³⁴ Teresa De Laurentis, *Sui generis*, Feltrinelli, Milano, 1996. Cit. in Ugo Volli, *Figure del desiderio*, cit., p. 315.

³⁵ Il passo è citato in Ugo Volli, *Figure del desiderio*, cit., p. 179.

³⁶ Cfr. Slavoj Žižek, *How to read Lacan*, 2006; ed. cons. *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, trad. it. di Marta Nijhuis, Bollati Boringhieri, Torino, 2009, pp. 29 e ss.

Il desiderio che la letteratura cerca di colmare è allora quello di selezione, direzione, pertinenza e infine di senso.

Grazie a queste riflessioni abbiamo così identificato il primo elemento costituente sia il desiderio che la narrativa. La mancanza situata ai due poli del testo e in ogni lacuna inferenziale permette alla trottola di girare: la mancanza senza la quale il desiderio non avrebbe senso d'essere, la mancanza che costruisce storie e che permette di far incontrare il desiderio di chi scrive e quello di chi legge.

Inoltre, la narrazione e il desiderio hanno in comune il differimento: la storia che il soggetto desiderante racconta rappresenta una proiezione e costruzione del possibile e il momento dell'enunciazione non corrisponde mai a quello in cui tale enunciazione giunge a compimento. Tra soggetto desiderante e potenziale realizzazione intercorre una sorta di arco teso sul vuoto, una storia che esiste nell'intenzione. Lo stesso processo di differimento temporale è presente nella storia: il finale, in entrambi i casi, coincide con la fine della narrazione e del desiderio stesso. Come Jacques, protagonista del romanzo di Diderot *Jacques il fatalista e il suo padrone*, afferma: «Tutto è stato scritto insieme. È come un grande rotolo che si svolge a poco a poco».³⁷

Lo stesso gioco di sfasamento temporale è in atto all'interno della cronologia del raccontare stesso: raramente il tempo è lineare e lo svolgimento, supposto, dei fatti viene rispettato nel raccontarlo. Per tenere desto il desiderio suscitato all'inizio è necessario provocare continui scarti e la *suspence* dell'«e poi?», tramite vuoti che attirino la curiosità rilanciandola. Così Diderot svela questo procedimento:

Vedi, lettore, che sono sulla buona strada, e che solo da me dipenderebbe farti aspettare un anno, due anni, tre anni, il racconto degli amori di Jacques, separandolo dal suo padrone e facendo loro, separatamente, correr tutte le avventure che a me piacesse. [...]

Com'è facile far dei racconti! Ma se la caveranno l'uno e l'altro con una nottataccia, e tu con questa dilazione. [...]

Che cosa non diventerebbe nelle mie mani questa avventura, se mi prendesse la fantasia di spingervi alla disperazione!³⁸

Lo stesso movimento, è stato detto, appartiene al desiderio: la pienezza e la completezza non tengono vivo l'impulso desiderativo; la pienezza e la completezza sono sempre e solo la promessa che si prospetta oltre l'ultima pagina, immaginabile come l'ottenimento stesso, ma che corrispondono anche con il finale e con la morte della pulsione. Come afferma il narratore di *Jules e Jim*: «È difficile raccontare la felicità»;³⁹ forse è addirittura impossibile, perché essa equivale alla fine del desiderio, a una completezza impossibile da dire e soprattutto mancante della domanda fondamentale che permette di procedere.

Così come l'essenza dell'uomo è costituita, almeno in parte, dai suoi desideri, allo stesso modo anche la narrazione è desiderio: desiderio del lettore di procedere,

³⁷ Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, 1773; ed. cons. *Jacques il fatalista e il suo padrone*, trad. it. di Glauco Natoli, Einaudi, Torino, 1980, p. 9. Jacques afferma che tutto è stato scritto insieme perché la sua concezione è, appunto, fatalista e la visione che continua a affermare nel romanzo è quella di chi crede che tutto ciò che avviene in terra è già stato scritto e deciso dal destino.

³⁸ Ivi, p. 5.

³⁹ Henri-Pierre Roché, *Jules e Jim*, 1953; ed. cons. *Jules e Jim*, trad. it. di Maria G. Sears, Mondadori, Milano, 1970, p. 173.

dell'autore di narrare, dell'intenzione di costituirsi tramite tracce, dei personaggi che si muovono nell'opera.

4. Una rete di desideri

Essendovi dunque vari desideri che animano il testo e il processo narrativo, si impone a questo punto una differenziazione: la distinzione tra i desideri interni e quelli esterni all'opera.

Abbiamo appena descritto i desideri che permettono all'opera di funzionare, i desideri del lettore e quelli autoriali, naturalmente esterni al testo, che lo costruiscono e costituiscono, mettono in moto la macchina narrativa e permettono di procedere pagina per pagina verso la realizzazione del finale.

L'autore ridisegna in maniera più o meno esplicita nel testo la sperimentazione della realtà. Sebbene si debba andare molto cauti nel proiettare desideri reali dell'autore nell'opera,⁴⁰ l'opera d'arte da sempre, infatti, funziona anche grazie a questo meccanismo tanto che in assenza di tale processo spesso non avverrebbe la catarsi. L'appagamento di desideri che nell'esistenza non trovano spazio o non possono trovarlo è descritto da Freud nel già citato saggio *Il poeta e la fantasia*: così come nel gioco il bambino può essere ciò che non è e ottenere ciò che non ha, allo stesso modo l'arte si costituisce talvolta come appagamento in forma allucinata (similmente al sogno) di desideri altrimenti irrealizzabili, il tutto accompagnato dalla promessa del piacere che deriva dal carattere della fruizione estetica.

Molto spesso si tende a dimenticare un principio importante del piacere della lettura, un desiderio forse considerato ingenuo ma fondamentale per ogni lettore: incontrare un testo e decidere di 'farlo funzionare' significa anche investire del tempo della quotidianità dedicandolo all'opera che abbiamo scelto. Questa decisione, quando non è obbligata, deriva spesso dal desiderio di sospendere la realtà grazie alla promessa di un'alternativa possibile, regalata dall'opera; si realizza allora il piacere derivante dal desiderio di identificazione che permette al lettore di vivere alternative alla necessità del reale, di immergersi in narrazioni che colmano le mancanze, anche di significato, che incontriamo quotidianamente.

Identificarsi, piacere primario di quella che viene comunemente definita lettura ingenua, risponde a uno dei desideri più primordiali che cerchiamo di soddisfare quando ci accostiamo a un'opera letteraria, cinematografica, o artistica in generale. Talvolta però questo tipo desiderio sembra trovare soddisfacimento 'al contrario': la catarsi, essendo purificazione, spesso funziona non tanto come realizzazione di un desiderio inappagato nella realtà quanto come piacere derivante dall'identificazione in una situazione simile a quella vissuta. Il desiderio di chi è addolorato, per esempio, è di trovare nell'opera un dolore simile al proprio ma rivestito di quelle caratteristiche di senso, trama, direzione, finalità che invece di rendercelo insopportabile ci portino a desiderare la fruizione di quella rappresentazione.

Vi sono inoltre dei casi in cui il desiderio esterno al testo, e di conseguenza la ricerca di piacere, si fonde con i desideri interni, ossia quelli che i personaggi sperimentano sulla pagina, nella finzione. Questo tipo di fruizione ingenua e più meccanica è caratteristica delle opere di genere che ricercano una determinata reazione del lettore, spesso tramite

⁴⁰ Procedimento spesso definito 'critica psicanalitica selvaggia'.

stratagemmi volti a provocare artificialmente il desiderio e successivamente a scatenare un piacere più semplice e immediato. Il desiderio della letteratura di genere, cioè l'effetto che vuole ottenere, è di solito molto chiaro: il lettore che vi si accosta sa, a colpo sicuro, quale tipo di desiderio si accinge a soddisfare scegliendo un'opera dotata di una determinata etichetta.⁴¹

È facile pertanto che nella letteratura di genere il desiderio e il piacere del lettore si avvicinino a quello interno, dei personaggi; si prenda il caso della paraletteratura pornografica in cui l'esempio del desiderio e del piacere risulta di immediata comprensione. L'intenzione consiste nel suscitare desiderio erotico e eccitazione, desideri che sono rappresentati sulla pagina e che corrispondono a quelli dei personaggi; in questo caso il desiderio del lettore viene provocato proprio dalla finzione, perché l'oggetto descritto sulla pagina sa condurre ad un piacere reale, esterno all'opera, dopo aver suscitato un desiderio nel fruitore.

Questo è soltanto l'esempio più lampante di come la costruzione di mondi possibili possa, nel meccanismo del prodotto di genere, far coincidere il desiderio del lettore con quello che l'autore era intenzionato a scatenare, spesso lo stesso che i personaggi vivono sulla carta. All'interno di tale meccanismo il testo svolge la funzione di filtro; perciò i desideri ispirati dal testo, il piacere e il godimento insiti nella fruizione e nell'identificazione, sono sempre mediati. Leggere significa rimanere alla giusta distanza, poter osservare e conoscere il desiderio edipico tramite un dispositivo, una finestra sul mondo se si preferisce, che permetta di liberarsene senza cedere alla tentazione e senza esserne intorbidati.

Al di là della protezione assicurata dalla cornice cerimoniale, è chiaro che per trarre godimento dai desideri e dal piacere interno all'opera è necessario che vi sia una sorta di contagio tra interno-esterno, tra finzione e realtà: la distinzione metafisica è superata e anche se tutto ciò che avviene nel testo non ci riguarda è chiaro che il mondo possibile ci investe comunque, provocando effetti che si ripercuotono nel mondo reale.

Secondo Barthes due letture, perciò due piaceri, sono possibili grazie all'immersione nel testo: una lettura aristocratica, che si perde nella verticalità del linguaggio, e una lettura edonista, orizzontale, che segue le articolazioni della trama. La prima lettura scatena il piacere della perdita, il godimento di compiere una specie di rivoluzione nella visione tradizionale di testo; il piacere orizzontale invece appaga il desiderio di trovare conferme, sia per il lettore che per l'opera che si satura tramite il rispetto delle sue regole interne.⁴²

Ora è però da considerarsi la questione del desiderio interno al testo, componente altrettanto importante e soprattutto altrettanto motrice per quanto riguarda il meccanismo narrativo. Se i desideri esterni concernono l'autore, il lettore e il connubio di entrambi, il desiderio interno all'opera è quello scritto tra le pagine. Di più: molto spesso, proprio i desideri che pertengono all'enunciazione sono responsabili dell'avviamento dell'intero meccanismo testuale e del funzionamento della sua dinamica. I personaggi, soprattutto nel romanzo dell'Ottocento, si pensi per esempio ai romanzi di avventure e ai romanzi dedicati all'ascesa della borghesia, sono 'macchine desideranti' che cominciano a funzionare all'interno di un *plot* avviato da una mancanza e da desideri da realizzare, appunto; spesso la storia è caratterizzata da una strada in salita, con ostacoli e prove da superare, situazioni agonistiche che richiedono un'affermazione di sé più o meno esplicita.

⁴¹ Cfr. Vittorio Spinazzola, *L'immaginazione divertente*, Rizzoli, Milano, 1995.

⁴² Cfr. Roland Barthes, *S/Z*, 1970; ed. cons. *S/Z*, trad. it. di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino, 1973. Cfr. anche Ugo Volli, *Figure del desiderio*, cit., pp. 310-314.

Sono i desideri dunque, in diverso grado, a far vivere il testo, ad animare le storie, a permettere che i personaggi inizino ad agire e che l'intreccio si muova in una certa direzione.

A questo proposito, come si accennava in precedenza i Formalisti russi evidenziavano nell'inizio delle narrazioni una 'mancanza' o un 'danno', una situazione in cui una sorta di vuoto spinge l'eroe a desiderare, perciò ad agire per cambiare lo stato delle cose. Propp nel testo *Morfologia della fiaba* traccia uno schema generale in cui l'equilibrio iniziale è turbato da una rottura intesa come motore o complicazione che avvia gli eventi successivi; anche in questo caso vi è quindi una mancanza alla base della narrazione e la presenza dell'oggetto del desiderio, caratterizzante l'impianto della fiaba, esplicita la stretta connessione fra i movimenti della trama e le dinamiche del desiderio, appunto.

È chiaro allora che vi sono desideri che si appartengono internamente all'intreccio e desideri propri dei personaggi del mondo che l'autore sta significando, appartenenti alla finzione. Altrettanto facilmente è possibile intuire come desideri esterni e interni non possano mai essere del tutto separati: si intrecciano sempre, talvolta si rispecchiano e molto spesso quelli che vivono sulla pagina provocano nel lettore il desiderio di procedere fino alla fine.

Così Starobinski descrive questo connubio di desideri presenti nell'opera, motore stesso dell'impianto testuale: «Bisogna decifrare nell'opera la natura specifica di un desiderio, di un potere (di un genio) che ha cercato di realizzarsi e di attestarsi, dando nascita all'opera.»⁴³

La rete di desideri che si intrecciano nel testo costituendo anch'essi una trama ed avviando l'intreccio della narrazione spinge a pensare che, se il motore della lettura è costituito da questi tipi di impulsi, la promessa insita nella fruizione estetica deve essere qualcosa di simile a una promessa di piacere. Le mancanze, interne ed esterne, vengono colmate; il *plot* avanza verso il finale e il lettore tramite l'atto interpretativo fa funzionare il mondo significato sulla pagina, suturandosi al testo e lasciandosi andare al bisogno di identificazione.

6. La seduzione del testo

L'intero meccanismo della fruizione e della lettura provoca piacere e il piacere è presente, allo stesso modo, come risposta e ricompensa al desiderio autoriale di creazione. Ancora una volta la dinamica è simile a quella della seduzione: il piacere del lettore consiste nel lasciarsi guidare e indirizzare verso un certo tipo di godimento che è nascosto, ma continuamente svelato, nella tracce del testo, da scoprire e completare ad ogni suo vuoto; sul versante opposto il piacere dell'autore scaturisce dal condurre l'altro verso la soddisfazione grazie alla propria costruzione, tramite un mondo che funziona proprio in virtù di quell'incontro. La reciprocità del piacere, il rinfocolare un desiderio tramite quello dell'altro e il processo di seduzione suggeriscono la somiglianza con un rapporto fondato sulla tensione erotica, intesa come metafora che ci affranca da una visione meramente formale e strutturale del testo.

Inoltre si può azzardare un parallelo con il narcisismo, per cui lo stesso piacere della lettura è un derivato del piacere stesso della scrittura e della creazione, dell'amore, in sen-

⁴³ Jean Starobinski, *La relation critique – L'œil vivant II*, 1970. Il passo in italiano è cit. in Ugo Volli, *Figure del desiderio*, cit., p. 294.

so lato, che l'autore/seduttore ha investito per darsi all'altro e per farsi scegliere; lo specchio di Narciso, in un testo, è capace di riflettere i desideri e i piaceri insiti nel testo stesso richiamando e seducendo il fruitore ad appassionarsi proprio a quella costruzione di senso, a sceglierla per completarla. È proprio nell'intersezione tra piacere dell'onnipotenza creatrice e piacere dell'abbandono alla seduzione che si nasconde il godimento che ogni lettore sperimenta. In questo rispecchiamento reciproco vi è qualcosa che ricorda il senso lacaniano del desiderio dell'Altro, ossia del desiderare il desiderio dell'altro. Il testo desidera che si desideri la sutura, il lettore desidera essere desiderato come completamento dell'opera tramite il godimento dell'identificazione e il piacere della catarsi.

Anche secondo Barthes:

Il testo è un oggetto feticcio e *questo feticcio mi desidera*. Il testo mi sceglie, attraverso tutta una disposizione di schermi invisibili, di cavilli selettivi: il vocabolario, i riferimenti, la leggibilità, ecc.; e, perduto in mezzo al testo (non *dietro*, quasi un dio da macchinario), c'è sempre l'altro, l'autore.⁴⁴

Naturalmente, nel citare lo specchio di Narciso come elemento metaforicamente presente nel testo, non bisogna dimenticare l'ammonimento di Starobinski riguardo alla giusta distanza della relazione critica: è necessario evitare la tentazione dell'identificazione totale che porta a ritrovare nel testo il proprio io; il desiderio di identificazione può ottenere soddisfazione nelle pagine ma deve sempre accompagnarsi a un pieno rispetto del desiderio del testo, che è quello di essere riconosciuto nella sua alterità e mai frainteso o addirittura violentato per aderire alle nostre aspettative o per rispondere narcisisticamente alle nostre richieste e ai nostri desideri insoddisfatti.

Per rimanere in ambito analitico, possiamo dire che il lettore deve far propria l'attenzione fluttuante dell'analista, sia nel lasciarsi sedurre sia nell'atto della lettura; la disposizione del fruitore non deve consistere in un'attenzione eccessivamente focalizzata o già impostata su determinati paradigmi interpretativi. Per accogliere il desiderio del testo e godere del piacere che esso sa provocare è utile accoglierlo come sistema dinamico e fluttuante a sua volta, come insieme di tracce e nodi di senso che sono insieme luminosi ed oscuri, al contempo significanti e non-significanti. Per questo si avrà vera seduzione e reale piacere estetico solamente nel momento in cui ci si lascerà attrarre in quella rete di vuoti e di pieni colti nel fluttuare tra attenzione intellettuale e distrazione sensuale.

Nel saggio *Il velo di Poppea*⁴⁵ Starobinski scrive di questa sorta di distrazione che richiama la seduzione: il desiderio è legato allo sguardo e lo sguardo è affascinato da ciò che è nascosto più che da ciò che è dato all'occhio senza veli. Ogni atto di seduzione e quindi, passivamente, di fascinazione, scaturisce dalla distrazione che sembrerebbe somigliare a quella di cui l'analista deve essere preso per lasciarsi cogliere dal non detto, per ascoltare la parola piena: bisogna essere distratti e perciò non attenti al mondo contingente per lasciarsi attrarre dalle promesse di ciò che è nascosto. Così come il desiderio si nutre di assenza, allo stesso modo la seduzione e la fascinazione, che sono le spinte che portano in un secondo momento a desiderare, si nutrono di ciò che è nascosto; ripren-

⁴⁴ Roland Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 26.

⁴⁵ Jean Starobinski, *Il velo di Poppea*, in *L'occhio vivente* (raccolta di saggi comparsi in *L'Œil vivant* 1961 e *La relation critique*, Gallimard, Paris, 1970), trad. it. di Giuseppe Guglielmi, Einaudi, Torino, 1975, pp. 3-20.

dendo la starobinskiana metafora dello sguardo, possiamo affermare che il desiderio si alimenta della distanza tra l'occhio e l'oggetto, è una visione orientata e continua verso un oggetto che al contempo c'è e non c'è.

Proprio per questo motivo gli studi di Starobinski de *L'occhio vivente* si occupano tutti di opere che mettono in scena la ricerca di una realtà nascosta, dissimulata ma percepibile.

A proposito di tale dinamica vi è un passo di Milan Kundera, tratto da *Amori ridicoli*, che illustra molto chiaramente cosa tiene desto il desiderio e lo fa avanzare:

Ma scusatemi, come volete essere un conquistatore in un territorio in cui nessuno vi impedisce alcunché, dove ogni cosa è possibile e tutto è permesso? L'era dei Don Giovanni è finita. Il discendente attuale di Don Giovanni non *conquista* più, *colleziona* soltanto. Don Giovanni era un signore, mentre il Collezionista è uno schiavo. [...] Il Grande Collezionista si limita ad applicare ubbidiente, col sudore della fronte, le convenzioni e le leggi, perché il collezionismo è entrato nel novero delle buone maniere, del bon ton, è quasi un obbligo.⁴⁶

La citazione risulta ancora più significativa alla luce del contesto da cui è tratta: il personaggio che pronuncia queste parole è un medico che rifiuta di cedere alle esplicite lusinghe di un'infermiera. Interrogato sul motivo della sua indifferenza egli risponde che il desiderio di Elisabet, così apertamente mostrato, diviene un ordine, un imperativo al godimento: non più la scelta e il velo della seduzione ma qualcosa di così svelato da risultare inappetibile.

Possiamo ora provare a riconsiderare il gioco della seduzione dello sguardo in direzione del desiderio e del piacere del testo. Vi è una specie di nevrosi insita nella polarizzazione propria dell'opera letteraria che vive di pieni e di vuoti, inscindibili. Da un lato, il testo è pieno, scritto, e richiede responsabilità e conformità, fedeltà a ciò che viene mostrato pagina per pagina, richiama uno sguardo direzionato verso quello che il velo, alzato, ci lascia osservare. Dall'altro lato, il testo, come abbiamo detto, è un sistema di lacune che esercitano la loro fascinazione proprio per l'apertura che lasciano, per la mobile fluidità e per la capacità di sedurre con ciò che non c'è e che deve essere non solo scoperto ma anche costruito. È proprio la contrapposizione nevrotica di questa dicotomia che crea il connubio più seducente, una sorta di formazione di compromesso che unisce all'esattezza razionale di quanto è descritto sulla pagina il richiamo di ciò che, solo intravisto, costituisce la comunicazione propriamente letteraria, la capacità di un'opera di parlare più linguaggi e, alcuni, di tacerli.

L'impreciso, ciò che scivola al di qua e al di là del limine del razionale, crea l'erotica del testo, lo spiraglio che permette di entrare in un mondo differente, in una logica altra; vi è un continuo passaggio da bordo a bordo del testo e il piacere sorge dal desiderio di alterità, in senso di altro e di subconscio, finalmente appagato.

Ecco come Barthes allude a questo tipo di appagamento:

Il luogo più erotico di un corpo non è forse *dove l'abito si discioglie*? [...] è l'intermittenza, come ha ben detto la psicoanalisi, che è erotica: quella della pelle che luccica fra due capi

⁴⁶ Milan Kundera, *Směšné lásky*, 1968; ed. cons. *Amori ridicoli*, trad. it. di Giuseppe Dierna e Antonio Barbato, Adelphi, Milano, 1994, pp. 120-121.

(la maglia e i pantaloni), fra due bordi (la camicia semiaperta, il guanto e la manica); è questo stesso scintillio a sedurre, o anche: la messa in scena di una apparizione-sparizione.⁴⁷

L'erotismo dell'intermittenza e la seduzione della pelle tra i due bordi non sono altro che quell'occhio che diventa vivente direzionando il proprio sguardo e il proprio desiderio là dove il velo di Poppea viene scostato, nel momento di distrazione dalla realtà per aderire a un altro reale; i desideri si suturano al testo e vengono sedotti dagli stessi desideri interni all'opera, in un continuo gioco di specularità.

Se sono proprio l'intermittenza, l'alternanza dei pieni e dei vuoti, a diventare erotiche, possiamo ricordare il gioco del rocchetto freudiano e il conseguente ritmo del desiderio e del controllo che il soggetto vorrebbe imporre all'assenza.

Questo ritmo altalenante non è diverso dall'intermittenza che Barthes ritiene erotica e responsabile del piacere del testo. La lettura, infatti, mette in atto un gioco di seduzione e di alternanza di desideri tutto basato su rimandi dal pieno al vuoto, dal noto all'ignoto, dal visibile al nascosto. Il desiderio di chi legge è soddisfatto e insieme provocato proprio grazie agli equilibrismi dei passaggi da bordo a bordo, così come la seduzione si nutre di accenni e nudità intraviste, di possibilità promesse e di capricciose negazioni.

Il ritmo del desiderio sarà allora in battere e in levare e potrà ricordare, nelle sue caratteristiche, il ritmo tipico della poesia che alterna la ripetizione del noto con l'insorgere dell'ignoto, la piacevolezza della scoperta dell'attimo lirico con il turbamento dell'incomprensione di ciò che rimane oscuro.

La parola, infatti, «può essere erotica a due condizioni opposte, tutte e due successive: se è ripetuta a oltranza, o al contrario, se è inaspettata, succulenta per la sua novità».⁴⁸

Risulta dunque a questo punto chiaro che «ci sono diversi desideri in un testo»:

C'è il desiderio che ha portato a produrlo, il quale lascia tracce nel testo. C'è il desiderio che induce a percorrerlo e trasforma il testo in un certo *letto*. C'è la previsione di questo desiderio, o il tentativo di provocarlo, la *seduzione* del testo. Ci sono i desideri (plurali ed eventualmente antagonisti) che sono rappresentati o presentati nel testo. C'è l'identificazione o la sutura del lettore rispetto ad alcuni di questi desideri – elementi importanti nella trasformazione del testo in ciò che è letto: il lavoro della ricezione.⁴⁹

E, ancora, considerando il desiderio come ideologia della narrazione e non solo come meccanismo strutturale:

Costruire una storia: narratività implicita dell'amore e di ogni altro desiderio. Dar senso al mondo è unificarlo intorno a qualche cosa, imporgli un ordine; dar senso a una storia è restaurare la sua unità, riunificare l'attività dispersiva della lettura estraendovi un percorso significativo. Chi è in grado di farlo? Io, come lettore, certamente. (...) Nell'amore, noi siamo autori delle nostre storie.⁵⁰ L'amore, come il desiderio, è narrazione, prima che rapporto con un oggetto.⁵¹

⁴⁷ Roland Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 9.

⁴⁸ Ivi, p. 41.

⁴⁹ Ugo Volli, *Figure del desiderio*, cit., p. 328.

⁵⁰ Cfr. Robert J. Sternberg, *Love is a story*, Oxford University Press, 1998.

⁵¹ Ugo Volli, *Figure del desiderio*, cit., p. 174.

7. In conclusione: oltre l'analisi strutturale

In ogni trama romanzesca così come in ogni struttura lirica è insito un desiderio di *tessere*: Penelope fa e disfa la sua tela consumandosi nell'attesa del desiderio. Allo stesso modo il bambino lancia e riprende il rocchetto nell'illusione di padroneggiare la mancanza, quindi di rimando il suo desiderio.

Tessere trame e storie significa lavorare con il tessuto del desiderio, un sistema denso, energetico e dinamico che permette alla catena metonimica di diventare metaforica. Il testo si costituisce dunque quale assenza e luogo di tracce ma è anche organizzato come meccanismo che i desideri interni e esterni, fondendosi, permettono di far funzionare.

Proprio per questo motivo il desiderio risulta adatto a descrivere il testo e le sue dinamiche: sia per la poesia che per la prosa si tratta di un modello fluido e strategico per comprendere non solo la logica e il movimento, ma anche la forza, in senso derridiano, che anima la struttura di un'opera.

Citando Peter Brooks, autore che ha reso il desiderio motore del concetto di trama:

[...] il bisogno di raccontare come impulso primario che cerca di sedurre e di soggiogare l'ascoltatore, di coinvolgerlo nel percorso di un desiderio che è incapace di pronunciare il suo nome, di arrivare per così dire al *punto*, e insiste invece a parlare e riparlare il suo stesso movimento verso quel nome. A chi analizza i meccanismi narrativi, questi diversi e pur convergenti vettori suggeriscono la necessità di esplorare con maggiore attenzione le funzioni del desiderio, i modelli dell'intreccio, le dinamiche dello scambio e della trasmissione, i ruoli di chi parla e di chi ascolta.⁵²

Il percorso che si è cercato di seguire nel presente lavoro è proprio questo: ascoltare la voce del desiderio presente nel testo, porre una domanda a questo desiderio e nel contempo utilizzare il desiderio stesso come finestra sull'opera, come strumento per interrogare.

Inoltre, partire dal testo permette anche di illuminare il desiderio stesso, di scoprire le dinamiche spesso velatamente nascoste nell'opera, non solo a livello tematico ma anche logico e strutturale, come figure di desiderio che strutturano il testo e ne intessono la retorica. Come Freud, Lacan e Girard hanno dimostrato, molto spesso la parola che più si avvicina a svelare una verità sul desiderio è la letteratura: questa infatti, molto spesso, introietta dinamiche prima che esse siano scopertamente analizzate.

Se esiste allora uno strumento che permetta di guardare in faccia e comprendere, fino al punto in cui è possibile, la maschera del desiderio, questo strumento sarà proprio la parola letteraria: grazie alla sua forma ma soprattutto grazie alla sua forza. Viceversa, il desiderio è figura non solo della storia, ma anche del discorso: tema che muove le trame ma allo stesso tempo le disegna strutturandole; esso può dunque divenire *topos* e motore dell'esperienza letteraria vissuta in tutta la ricca densità propria del testo che diviene, pienamente, opera.

La retorica della letteratura e l'interpretazione del 'pensiero narrativo' muovono non solamente i testi ma anche l'uomo; renderli strumenti ermeneutici significa procedere verso un orizzonte che richiede per natura d'essere approfondito dal momento che riseriva fondamentali aperture.

⁵² Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, cit., p. 66.

In questa prospettiva, infatti, la nozione di desiderio fa luce sul mondo letterario considerato a tutto tondo: la trama, le dinamiche, le logiche, le passioni di lettore e autore, i fuochi tematici, le considerazioni formali e stilistiche.

L'importanza dei diversi aspetti delle teorie del desiderio in direzione di una lettura fluida del testo è chiara nelle parole di Roland Barthes:

Come la fisica (attuale) deve adattarsi al carattere non-isotropo di certi ambienti, di certi universi, così bisognerà pure che l'analisi strutturale (la semiologia) riconosca le minime resistenze del testo, il disegno irregolare delle sue vene.⁵³

⁵³ Roland Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 36.