



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

**IL FRAMMENTO**  
a cura di Michela Gardini  
ottobre 2012

BEATRICE SELIGARDI

## «Solo connettere». Il frammento come dispositivo eccentrico in *Babel Tower* di A.S. Byatt

Secondo l'etimo, la parola frammento rimanda a due aree semantiche principali. Da un lato viene richiamata la fragilità, l'esistenza di qualcosa di effimero che pare soggiacere a una precarietà imponderabile. Dall'altro, il frammento è una parte che rimanda a un tutto, un tutto al contempo affermato e negato. In questo articolo prenderò in considerazione entrambe le accezioni che il termine frammento sussume al suo interno, considerandolo allo stesso tempo come un vero e proprio dispositivo che funziona, in termini testuali, tanto sul piano del contenuto quanto su quello della forma. In particolare, cercherò di definire un tratto funzionale, un'intenzionalità che il dispositivo del frammento assume nel testo che prenderò in considerazione, *Babel Tower* di A.S. Byatt. La strutturazione a frammento di un'opera nell'opera qui individuabile, dal titolo *Laminations*, funge da dispositivo eversivo e de-strutturante rispetto ad una serie di narrazioni dominanti che prendono forma all'interno del romanzo.

### Il frammento come dispositivo

Il termine dispositivo rimanda immediatamente all'uso che Foucault ne ha fatto all'interno di tutto il suo percorso di analisi culturale della società moderna occidentale. Tuttavia, come Deleuze e Agamben hanno messo in luce in due brevi testi intitolati entrambi *Che cos'è un dispositivo?*, definire che cosa sia appunto un dispositivo non è, indubbiamente, immediato. Da un lato Agamben im-

pronta la propria lettura del dispositivo foucaultiano in termini storici e sociali:

chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti. Le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi. Non soltanto, quindi, le prigioni, i manicomi, il Panopticon, le scuole, la confessione, le fabbriche, le discipline, le misure giuridiche ecc., la cui connessione col potere è in un certo senso evidente, ma anche la penna, la scrittura, la letteratura, la filosofia, l'agricoltura, la sigaretta, la navigazione, i computers, i telefoni cellulari e – perché no – il linguaggio stesso, che è forse il più antico dei dispositivi (Agamben 2006: 22)

Agamben propone quindi un'interpretazione del dispositivo in quanto strumento di dominazione dell'individuo, introiettato da parte del medesimo secondo un processo di soggettivazione che il dispositivo implica statutariamente nel proprio meccanismo di funzionamento. Dall'altro Deleuze propone una lettura maggiormente astratta e assolutizzata, in cui si dispiegano piani differenti che manifestano al proprio interno una discontinuità intrinseca:

Che cos'è un dispositivo? È innanzitutto una matassa, un insieme multilineare, composto di linee di natura diversa. Queste linee [...] seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio; talvolta si avvicinano, talvolta si allontanano le une dalle altre. [...] Le due prime dimensioni di un dispositivo [...] sono le curve di visibilità e le curve di enunciazione. [...] In terzo luogo, un dispositivo comporta delle linee di forze. La linea di forze si produce in "ogni relazione da un punto a un altro" e passa per tutti i luoghi di un dispositivo. [...] è la "dimensione del potere" e il potere è la terza dimensione dello spazio, interna al dispositivo e variabile con i dispositivi. (Deleuze 2007: 11-15)

Deleuze tuttavia propone una lettura della soggettivazione che, oltre ad esercitarsi sull'individuo, si sviluppa anche all'interno del dispositivo stesso, come se si trattasse di un ripiegamento che, in quanto tale, in realtà si dispiega in modo trasversale, e non lineare,

rispetto alle linee di forze di potere. Il principio di soggettivazione, pertanto, manifesta nel dispositivo un duplice tratto di definizione di un campo di forza e di azione, ma anche di una possibilità, potenziale e latente, di sfuggirne in virtù di un'autoriflessione del meccanismo su se stesso. È secondo quest'ultima prospettiva che il frammento può fungere, come nel caso proposto, da dispositivo. Il frammento si configura, come il dispositivo, innanzitutto come struttura, la quale, in questo caso, propone una forma di congiungimento fra gli elementi alternativa rispetto ad una linearità per così dire "normativa". Il frammento frantuma, spezza. Esso mantiene sempre, per quanto in *absentia*, un collegamento con una totalità cui tuttavia è possibile solamente alludere, o che al più viene negata, sostituita. In questo continuo rimando fra interno ed esterno, fra struttura ampia che contiene e frammento che è contenuto, fra visibile (il frammento) e invisibile (il tutto cui rimanda implicitamente), si individua un principio di soggettivazione autoriflessiva tesa a legittimare l'esistenza del frammento stesso. Il frammento è tale nel momento in cui può esistere individualmente, eppure la sua esistenza individuale non è mai tale se non in relazione ad altre parti.

Alla luce di queste riflessioni, propongo dunque un'interpretazione del frammento in quanto dispositivo testuale 'eccentrico', cioè che de-centra, de-struttura e ri-struttura. In quest'ottica, sono tre gli elementi costitutivi del dispositivo 'frammento' che cercherò di sviluppare rispetto alla funzione che esso assume all'interno del romanzo byattiano preso in esame:

- a) il frammento in quanto dispositivo di frantumazione, di de-centramento, di dispersione della forma e del contenuto rispetto ad una presunta totalità, dominante, cui esso si riferisce, spesso, in negativo;
- b) il frammento in quanto dispositivo di autoriflessione, che rimanda ad un ripiegamento interno della struttura su se stessa, che si potrebbe assimilare alla strutturazione attribuita da Deleuze alla "piega" (Deleuze 2004);
- c) il frammento in quanto dispositivo che si auto-definisce, che si auto-legittima, che si auto-soggettivizza, ma che allo stesso tem-

po fornisce uno strumento di soggettivazione per l'individuo sul quale il frammento si applica, o da parte di chi lo usa deliberatamente, creativamente.

### Il frammento e il cut-up come strategie di destabilizzazione del discorso dominante e patriarcale

*Babel Tower* (*La Torre di Babele*), terzo tomo della tetralogia byattiana dedicata al personaggio di Frederica Potter, è un romanzo che potremmo definire interamente incentrato sul linguaggio (Cambigi 2003). L'auto-riflessione sul linguaggio, in primis letterario, non solo viene tematizzata in maniera molteplice all'interno del romanzo, ma essa si fa letteralmente testo all'interno della struttura composita del romanzo. Alla narrazione principale infatti si accostano anche due "opere nell'opera" che interrompono, spezzano, frammentano, sotto forma di interpolazioni, la narrazione principale. Se la trama maestra segue i passi della protagonista nella complessa vicenda del divorzio e del ritorno al lavoro nella grande capitale britannica, le due infiltrazioni testuali vanno da un lato a corrodere gli apparati monolitici della grande narrazione, dall'altro a rafforzare l'azione destabilizzante assunta da parte del personaggio di Frederica.

Nel primo caso si tratta del contro-romanzo *Babbletower*, opera fittizia di un personaggio della vicenda, l'eccentrico artista Jude Mason, collega di Frederica nella scuola d'arte in cui lei stessa insegna. Si tratta di un'opera quanto mai controversa, in cui un'immaginazione sadiana si unisce ad un intento distopico eppure ben lungi da una volontà moralizzatrice. La seconda opera nell'opera, sulla quale concentrerò la mia attenzione, è costituita da *Laminations*, un esperimento letterario che Frederica intraprende inizialmente più come esercizio, quasi terapeutico, di scrittura, che non con un intento scopertamente creativo.

*Laminations* si distribuisce in poche pagine del romanzo, costituendone tuttavia uno dei nuclei di senso più cogenti, e disponendosi come compimento strutturale, sotterraneo eppure emergente, di

una logica eversiva di senso che si lega anche ai precedenti volumi della quadrilogia. Si tratta di un gruppo di frammenti di varia natura, da citazioni tratte da opere famose, sia letterarie che saggistiche, ad aneddoti direttamente legati alle esperienze della protagonista. La parola 'laminations' appare quasi esattamente al centro del romanzo, in un punto dunque privilegiato del testo, e allude esplicitamente ad un episodio contenuto all'interno del primo tomo della quadrilogia, *La Vergine nel Giardino*, sul cui significato torneremo anche successivamente<sup>1</sup>. Il ricordo di una Frederica diciassettenne che riflette sugli accadimenti di una giornata porta all'elaborazione di una teoria estetica *in nuce*, di cui la metafora geologica delle laminazioni appare come il correlativo oggettivo più prossimo, secondo una compenetrazione fra natura e struttura del pensiero che rappresenta uno fra i filoni più pregni della scrittura byattiana:

Ricorda un giorno, molto tempo addietro, nella brughiera di Goathland, quando era stata colpita dalla capacità di una certa parola di descrivere una possibile modalità di sopravvivenza. Laminazioni. Frederica era giovane, e avida, e recitava la parte della principessa Elizabeth nella commedia di Alexander, la Vergine che aveva avuto il buon senso di mantenersi separata, di dichiarare: «Non mi dissanguerò», di aggrapparsi alla propria autonomia. E lei, Frederica, aveva immaginato di poter essere tutte le cose che era: linguaggio, sesso, amicizia, pen-

<sup>1</sup> Riportiamo il passo tratto da *La Vergine nel Giardino* cui si fa riferimento: «Frederica rifletteva intensamente. Era stata una giornata frammentaria ma piena di cose: Stephanie, la cattedrale di Calverley, Racine, la brughiera, Ed, Alexander. Presi nell'insieme, com'era senz'altro possibile, quei fatti avevano aspetti allarmanti [...] si ricavava ciò che poteva definirsi un'immagine organica, che era indubbiamente assai deprimente, ma anche di grandissima efficacia. Ma separando le varie immagini... separandole, si otteneva una visione per molti aspetti più vera. [...] Si potevano allineare tutti questi fatti gli uni accanto agli altri come laminazioni, non come cellule viventi. Quella conoscenza laminata produceva un potente senso di libertà, di veridicità e perfino di altruismo, poiché la prima connessione organica e sessuale per analogia era senza dubbio egoista. [...] La questione dell'egoismo e dell'altruismo era bizzarra, poiché vedere le cose, sia separate che connesse, pareva piuttosto un esercizio di potere, che suo padre, in modo terribilmente ambiguo e indiretto, le aveva insegnato ad evitare teoricamente e a coltivare nella pratica. Frederica sentiva che l'idea di laminazione poteva fornirle un modello sia di condotta sia estetico, adatto a lei e potenzialmente fruttuoso. Decise che ci sarebbero voluti anni, come di fatto accadde, per capirne tutte le implicazioni». (Byatt 2002: pp. 246-248)

siero, a patto che restassero scrupolosamente distinte, laminate, come strati geologici, senza i trasudamenti e le infiltrazioni reciproche delle cellule organiche che ribollono per congiungersi e dividersi e congiungersi in una spumeggiante Unità. Le cose erano preferibili fredde, nitide e frammentate, se tali erano. [...] E se si accettano frammenti, strati, tessere di mosaico, particelle. Anche in questo c'è una forma d'arte. Cose giustapposte ma divise, che non anelano a fondersi. (Byatt 1999: pp. 311-312)

In *Babel Tower* la prima apparizione di uno dei frammenti che andranno a comporre la logica interna dell'opera *Laminations* è l'operazione di cut-up che Frederica imprime alla lettera dell'avvocato del marito da cui lei sta divorziando, in cui quest'ultimo rivendica l'affidamento del figlio Leo. Frederica, in un impeto di aggressiva disperazione, prende spunto dalle pratiche artistiche che i suoi studenti d'arte operano sulla scia dell'artista William Burroughs [Fig. 1, 2 e 3]<sup>2</sup>. Smonta fisicamente la costruzione discorsiva dell'avvocato attraverso un gesto fisico e meccanico, tagliando con le forbici la lettera, riducendola, letteralmente, a brandelli. Lo smontaggio viene seguito da una successiva operazione di montaggio, un assemblaggio di pezzi che stabiliscono un nuovo ordine, apparentemente privo di senso e logica. Il non-sense è stato definito da Lecerle come lo scarto della lingua ordinaria (Lecerle 1994). In questo caso, più che un'operazione di scarto, si tratta di un'operazione di scardinamento che il cut-up opera nei confronti di due obiettivi: da un lato, la lingua legale, che sancisce, ineluttabile, i significati in modo permanente; dall'altro, la lingua maschile, la lingua di Nigel, marito di Frederica, una lingua pragmatica, formale, rigida, non letteraria.

La frantumazione di una forma specifica, la notifica legale, e delle sue regole di strutturazione, di sintassi interna avviene pertanto attraverso un dispositivo, quello del frammento, che in questo ca-

<sup>2</sup> La tecnica di 'Laminations' viene accostata dallo studioso Jack Stewart, da un punto di vista figurativo, anche ad un'altra tecnica pittorica, l'*overpainting*, ricollegandosi anche alla figura dell'*ékphrasis*, cui Byatt fa ampio ricorso all'interno nella sua pratica scrittorica. (Stewart 2009: 494-516)



Fig. 1: Brion Gysin e William S. Burroughs da *The Third Mind*.

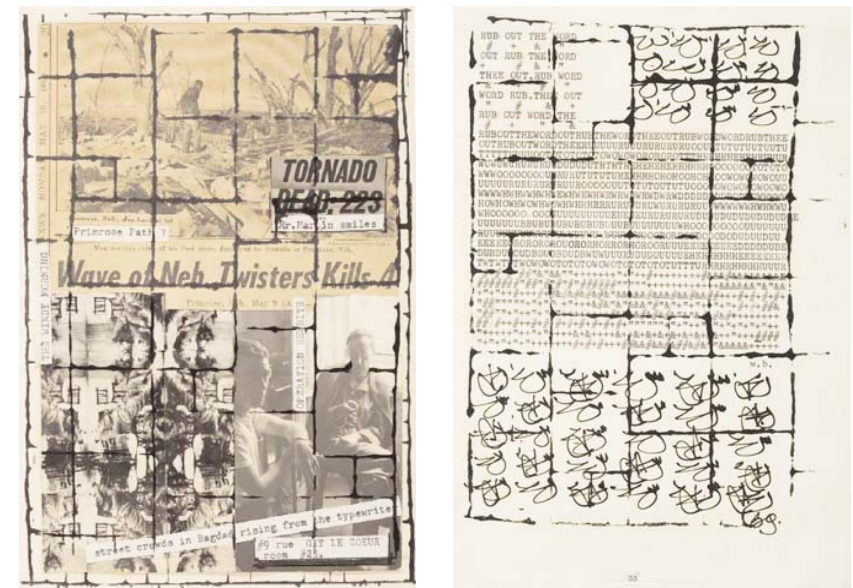


Fig. 2 e 3: esempi di cut-up, Brion Gysin e William S. Burroughs.

so irradia la propria forza d'azione in due direzioni. Esso infatti frantuma l'unità interna dell'ipotesto di riferimento, ma al contempo lo individualizza in quanto frammento come unità a sé stante, che va successivamente a stabilire delle connessioni, nuove, inusitate, con i frammenti che seguiranno. E non a caso, altri due esperimenti di cut-up si uniscono al primo. Questa volta il bersaglio sono i brani tratti da *Donne in amore* di D.H. Lawrence e *Casa Howard* di E.M. Forster su cui Frederica sta lavorando per il proprio corso per adulti sul romanzo europeo. I due passi sintetizzano l'ideale di un amore romantico totalizzante, in cui, secondo un apparato mitico-religioso primordiale riconosciuto da parte della stessa protagonista, si stabilisce l'imperativo di un desiderio per l'unità, la fusione, il tutto. Entrambi i brani esprimono quella che si potrebbe definire la narrazione dominante dell'amore di matrice romantica, immediatamente legato, nell'immaginario borghese, alla prassi sociale del matrimonio. Entrambi i brani sono l'espressione di una forza culturale e sociale che ha condizionato le scelte della stessa Frederica<sup>3</sup>. Quell'armonia, quell'appassionata possibilità di connessione totale con l'Altro, è illusoria: la vera connessione, come il cut-up di Frederica mette in luce, può esistere solamente nella separazione, nella frantumazione, e nello svelamento, al contempo, dell'intenzionalità nascosta del discorso dominante.

Il brano di Lawrence mantiene nella decostruzione un vago senso dell'originale, l'unità degli amanti come ideale estetico, ma la frantumazione ne rompe la saldezza per trasformarsi in qualcosa che ricorda lo *stream of consciousness*, tecnica letteraria che fonda la propria stessa essenza sulla giustapposizione, sul montaggio di frammenti. Il brano di Forster rimane più refrattario alla decostruzione, ma proprio per questo, dal momento che la ricomposizione non mantiene un legame immediato col significato di partenza, l'effetto straniante e destrutturante ha una portata ancora maggiore, sia rispetto alla percezione del personaggio, sia rispetto a

quello del lettore "reale". Il frammento, in questo caso operante attraverso il procedimento del cut-up, si propone pertanto come strumento di demistificazione di quei discorsi dominanti che tentano di catturare entro le proprie morsa le azioni e l'espressione del personaggio.

### Il frammento come dispositivo metariflessivo

La modalità di inserimento di *Laminations* all'interno di *Babel Tower* è quella dell'opera nell'opera. Come ho già accennato precedentemente, il romanzo byattiano presenta l'inserimento di interpolazioni anche di un'altra opera (parimenti fittizia), *Babbletower*. Se quest'ultima tuttavia si propone fin dall'inizio come opera a sé stante, cioè fisicamente separata dal testo contenitore all'interno di capitoli ad essa dedicati, mediante segni grafici di separazione e l'utilizzo di un carattere di stampa differente, *Laminations* viene maggiormente integrato all'interno della storia. La sua apparizione viene contestualizzata da parte della voce narrante all'interno della rappresentazione dei processi psicologici di Frederica, della caratterizzazione del suo personaggio. È solo in seguito al primo esperimento di cut-up e di collage di citazioni, che l'opera acquista un'autonomia formale sia all'interno del mondo finzionale, nella percezione di Frederica, sia estrinsecamente sulla pagina fisica che incontra il lettore. Progressivamente i frammenti che ne compongono la struttura vengono esibiti nel testo senza preamboli o spiegazioni della voce narrante, senza che elementi contestuali della storia possano fornire una possibile chiave di lettura che giustifichi la giustapposizione dei materiali. Il frammento si autodetermina, si autodefinisce in quanto tale. Nella sua separazione dal testo principale, il frammento asserisce un proprio diritto all'esistenza, ma al contempo non può che rimandare, implicitamente, proprio a quella cornice all'interno della quale esiste e senza la quale non potrebbe sussistere.

La struttura a frammento di *Laminations* manifesta le potenzialità autoriflessive intrinseche al dispositivo secondo numerose declinazioni. Innanzitutto, di per sé la forma dell'opera nell'opera rimanda

<sup>3</sup> «Forse ha scelto di tenere una lezione su amore e matrimonio in Forster e Lawrence perché è intrappolata nella morte del matrimonio e nella fine dell'amore: ma il matrimonio è stato in parte un prodotto della potenza di quei libri». (Byatt 1999: 309)

ad una concezione autoriflessiva del linguaggio, che in *Babel Tower* è ampiamente tematizzata lungo tutto il percorso del romanzo. Ma l'opera nell'opera richiama immediatamente al lettore post-moderno una delle tecniche testuali che dal modernismo in poi ha posto l'accento sull'autoriflessività del testo letterario: la *mise en abyme* [Fig. 4]. Se si osservano i temi che vengono affrontati all'interno dei frammenti via via accumulati, si osserverà un ripercorrere, per via se vogliamo analogico-metaforica, delle varie vicende descritte all'interno del romanzo e che ne costituiscono i nuclei fondamentali. Troviamo un gruppo di citazioni e di aneddoti riportati da un narratore impersonale (Frederica) collegati da immagini di taglio, separazione fisica, sangue.

Dopo la lezione serale, al pub, Humphrey Maggs ci ha raccontato la storia di una sua amica [...] L'affettatrice era l'unica cosa rimasta. [...] e ha tentato di tagliarsi i polsi.

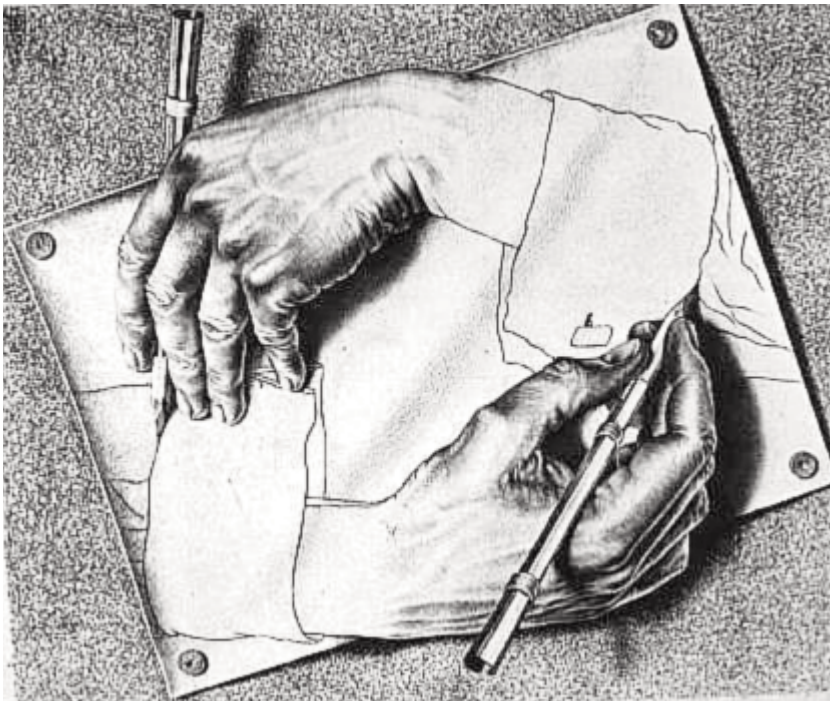


Fig. 4: Maurits Cornelis Escher, "Mani che si disegnano", litografia (1948).

Domanda: Chi ripulì la scarpetta dal sangue coagulato, per due volte, prima che Cenerentola vi inserisse il piedino virginale?

Sotto un Albero vidi una Vergine seduta/la rosa rossa e bianca squarata sul suo viso.

Proprio quando il colpo reciderà e squarcerà le vene/ posa sul mio collo una Testa eterna.

Non traggio dalla vita tanto godimento da desiderarla allo spasimo, né nutro per la morte un tale orrore da temerla grandemente; tuttavia, se il colpo stesse per cadere, forse carne e sangue ne sarebbero spaventati e cercherebbero di evitarlo. Elisabetta I (Byatt 1999: 385 e 442)

Troviamo gruppi simbolici che da un lato rimandano immediatamente al Leitmotiv della verginità, tema legato alla teoria estetica elaborata da Frederica intorno al concetto di laminazione, dall'altro alla violenza fisica, tema ampiamente affrontato nel romanzo, che non può non richiamare implicitamente anche quella subita da Frederica ad opera del marito. I primi frammenti, tanto i cut-ups quanto le citazioni tratte da Laing, Nietzsche e Blake, riprendono i temi fondamentali di connessione e unità direttamente riferiti alla sfera sessuale, che innervano tutta la narrazione del quartetto di Frederica.

Alcune citazioni si riferiscono poi alle contemporanee teorie del linguaggio, alla concezione del bambino sia da un punto di vista pedagogico che freudiano, ed è possibile rinvenire una fitta rete di rimandi interni al testo che si riferiscono tanto a Leo quanto al processo per violenza su minori subito da due personaggi (di cui alcuni stralci vengono riportati direttamente in *Laminations*), così come alla presenza di Alexander all'interno di una commissione per l'analisi dell'insegnamento dell'inglese nelle scuole. È possibile leggere pertanto *Laminations* come una *mise en abyme* anamorfica non solo del romanzo, ma anche dell'intero quartetto. Di fatto, la rete intertestuale e intratestuale di *Laminations*, va a richiamare la strutturazione di tutta la tetralogia, manifestando, in miniatura, la strategia di un *self-conscious realism* che opera su due livelli: da un lato si mantiene una generale impostazione realista, sia a livello compositivo che diegetico; dall'altro l'autoriflessione impone un principio di de-strutturazione della linearità su piani molteplici

(formale, di intreccio, di costruzione del personaggio, di temporalità) che scardina, che mette in crisi, che de-stabilizza la “grande narrazione” di matrice ottocentesca.

### Il frammento come dispositivo di soggettivazione

L'apparizione di *Laminations* all'interno del romanzo byttiano avviene all'insegna di un tentativo da parte del personaggio di auto-definizione per via testuale. L'iniziale impulso alla scrittura deriva a Frederica dall'esigenza, cognitiva e comunicativa insieme, di esprimere uno specifico stato emotivo, di “dolore, confusione o rabbia”<sup>4</sup>. Le prime pagine abbozzate, poi strappate e tuttavia riportate nel testo, presentano una narrazione autoriflessiva in prima persona, in cui alla descrizione degli eventi della realtà esterna si affianca una riflessione da parte della voce narrante sulla dimensione stessa del narrare, ma soprattutto sul posizionamento dell’“io” all'interno della narrazione:

Frederica riflette su questi tentativi abortiti. Il desiderio di scrivere è sempre lì, accompagnato dalla nausea. (...) si era costretta a scrivere una domanda concreta, ma guardandola, e guardando quella sequela di frasi che cominciavano con la prima persona singolare, si era sentita pervadere da un tale senso di disgusto che aveva strappato le pagine del quaderno, riducendoli a brandelli e coriandoli, seppellendole tra foglie di tè e bucce di cavolo nel secchio sotto il lavandino. «Io odio io» aveva scritto. Era la frase più interessante prodotta fino a quel momento. Da buona intellettuale aveva aggiunto, “Perché?” E una risposta: lo odio “io” perché quando scrivo “io lo amo” o “io ho paura di essere ingabbiata da lui”, l’“io” è un personaggio che invento e che in un certo senso sottrae vita a ME a favore di artificio e limitazione. (...) la lezione è dunque non scrivere? Di sicuro è: non scrivere “io”. (Byatt 1999: 379-380)

<sup>4</sup> «'Laminazioni' rappresenta una strategia per la sopravvivenza: lei smonta e giustappone testi [...] il che le permette di creare strutture e di chiamare in causa il problema della struttura». (Campbell 2004: 244, mia la traduzione)

È qui che l'estetica del frammento entra in gioco come dispositivo eversivo di auto-definizione del sé. Se il dispositivo dominante, in questo caso il linguaggio tout court, impone un processo di soggettivazione che incanala l'io all'interno di una strutturazione artificiosa, quasi teatrale, l'unica strategia possibile è quella di sfuggire alle regole implicite imposte dalla narrazione del sé. Ciò si lega, imprescindibilmente, alla specificità della natura identitaria femminile. Lena Steveker, riportando un dibattito che ha innervato la riflessione all'interno dei *gender studies* sin dagli anni '60 e '70, sottolinea quanto l'identità femminile si fondi, a differenza di quella maschile, sulla relazionalità<sup>5</sup>. È proprio sulla dimensione della connessione e della separazione come strumento paradossale di possibile relazione rispetto al sé e al mondo, che si gioca sia la caratterizzazione del personaggio che la conseguente struttura di *Laminations*. Frederica è una creatura verbale. È nata e cresciuta in un mondo di parole, e di parole non neutre o univoche, ma di parole letterarie, parole che cioè evocano l'eco del proprio passato, dei testi e delle narrazioni che le hanno precedute, inventate e utilizzate.

Una strategia di costruzione del personaggio rinvenibile in diversi romanzi byattiani, è la percezione, ma soprattutto l'autoappercezione del personaggio femminile secondo un'ottica testuale. Il testo diventa un dispositivo sia espressivo che costruttivo il quale, in una combinazione di memoria individuale e collettiva, si fa al contempo luogo e strumento di veicolo dell'identità individuale. Nel caso di *Laminations*, il dispositivo del frammento testualizza e tematizza al suo interno la complessa dinamica fra fusione e separazione, che costituiscono i due poli di oscillazione per la definizione dell'iden-

<sup>5</sup> “La critica femminista [...] ha messo in luce il fatto che le soggettività maschili e femminili vengono determinate da processi fondamentalmente differenti per quanto riguarda la formazione dell'identità. L'identità femminile [...] è molto più influenzata dalla relazionalità rispetto a quella maschile. Le donne esperiscono specifici processi femminili di socializzazione determinati da categorie quali il 'prendersi cura', la 'responsabilità', le 'relazioni interpersonali'. [...] L'identità femminile è caratterizzata da 'un continuo attraversamento di sé e altro', in cui 'le istanze di fusione e immersione del sé negli altri sono fondamentali, e i confini fra ego e corpo rimangono flessibili'. (Steveker 2009: 49, mia la traduzione)



tà di Frederica. A tal proposito, Steveker sottolinea quanto il concetto di “oneness” derivi immediatamente dalla sfera sessuale:

La tetralogia di Byatt suggerisce come la totalità, ovvero, la compenetrazione di due individualità, derivi direttamente dal desiderio sessuale. (...) L'atto eterosessuale è quindi rappresentato come la fusione di due esseri in uno. Mentre questo processo non pare minacciare il sé maschile nella sua esistenza individuale, esso annichilisce il sé femminile in quanto entità separata. (Steveker 2009: 52, mia la traduzione).

Quest'opposizione semantica si riverbera anche su un altro binomio, quello del body-mind, corpo-mente<sup>6</sup>. Come la stessa Byatt ha avuto modo di sottolineare all'interno della prefazione alla nuova edizione di *The Shadow of the Sun* (Byatt 1991), c'è sempre stata una mitica associazione fra mente-maschile e corpo-femminile. Cosicché la rivendicazione di un'autonomia, ma anche di un'autorità del pensiero femminile è sempre apparsa quanto mai problematica, un'azione eversiva e di natura destabilizzante. I frammenti di *Laminations*, tanto nella loro forma quanto nel loro contenuto, si pongono come dispositivi di affermazione di un 'io' per via negativa, problematizzando l'opposizione mente-corpo e proponendosi, in quanto opera d'arte, come rivendicazione di un prevalere della mente, in questo caso femminile. È interessante osservare cosa pensa Frederica dopo aver scritto un pezzo in cui racconta, avvalendosi di un impianto narrativo in terza persona, una vicenda accaduta a lei stessa.

<sup>6</sup> A tal proposito, si veda anche quanto sostenuto da Mara Cambiaghi, la quale pone in relazione questi nuclei tematici del romanzo byattiano con un altro romanzo fondamentale per l'elaborazione di problematiche strettamente connesse al femminile, *The Golden Notebook* di Doris Lessing: «L'impossibilità di aderire a una visione unitaria della realtà riflette una delle idee di fondo che permeano il pensiero di Ronald D. Laing e della controcultura, espresse in un romanzo cui Byatt si è in parte ispirata, *Il taccuino d'oro* di Doris Lessing (*The Golden Notebook* 1962). In questo romanzo, assunto a simbolo del movimento di emancipazione femminile e del clima di frammentazione sociale che caratterizzano il periodo in cui esso è ambientato, la protagonista vive una progressiva crisi di dissociazione mentale cui contrappone una scrupolosa ricerca di forme espressive atte ad arginarla, analogamente a quanto fa Frederica allorché deve affrontare la sua causa di divorzio». (Cambiaghi 2010: 432)

È decisamente meglio di «Sono andata in bagno»: niente «io», benché sia una storia vera, una storia su Frederica. Le procura un piacere estetico esagerato, sia perché le parole non le danno immediatamente la nausea, sia perché è riuscita a cogliere, inchiodare qualcosa. (...) L'episodio era un ricordo bruciante, ed ora sembra piacevole e proporzionato. L'accostamento ai ritagli, all'affettatrice, a Nietzsche, Blake e *L'io diviso* lo migliora: pur conservando la propria autonomia, ci guadagna qualcosa. (Byatt 1999: 386)

La prospettiva della voce narrante in terza persona capace di momenti di focalizzazione interna rispetto al personaggio è la strategia utilizzata tanto dalla 'reale' autrice, Byatt, all'interno della tetralogia quanto dalla fittizia Frederica all'interno di quei brani in cui descrive eventi relativi alla propria esistenza. Si tratta di un'istanza narrativa estremamente auto-consapevole e che tuttavia mantiene un grado di rappresentazione della realtà (fittizia) tale da poter essere inserita comunque a pieno titolo all'interno di un'ottica realista. Il medesimo punto di vista è condiviso dall'artefice che compone, che modella, che accosta i pezzi di *Laminations*. Il principio di soggettivazione che il dispositivo del frammento crea (e in questo caso si tratta di un frammento filtrato e creato da una prospettiva apparentemente esterna, estranea, impersonale, come si possono esserlo delle citazioni o i racconti in terza persona), è assolutamente alternativo rispetto alla canonica autoaffermazione derivante all'io da una narrazione in prima persona.

Se, come sostenuto da Ermarth (Ermarth 1998), il narratore del “realismo” opera similmente al sistema prospettico rinascimentale, ovvero è teso alla costruzione di un *consenso* che uniformi e che crei armonia fra le parti, in questo caso il punto di vista percepibile nel frammento, continuamente esterno eppure al contempo interno ad ognuno dei pezzi specifici, crea una strutturazione alternativa, in cui il soggetto emerge per contrasto, attraverso la parola d'altri. Se la voce narrante non dice mai “io” (o tutt'al più, se lo dice, si tratta di una maschera fittizia), tuttavia un “io” emerge, ed è quello del narratore esterno e occulto che assembla, che giustappone, attraverso un fitto rimando di elementi, di richiami intertestuali, di connessioni, lasciando anche al lettore la facoltà, e il pote-

re, di instaurare i percorsi di senso suggeriti dalla propria memoria culturale e personale.

L'estetica del frammento, che già la Frederica diciassettenne aveva abbozzato, ha in sé una logica di potere visibile, come il passo contenuto ne *La Vergine del Giardino* suggerisce: connettere le cose, come lo stesso padre le aveva implicitamente insegnato, è un esercizio di potere arbitrario. Eppure, queste linee di potere, proprio come accade nel dispositivo, possono porsi in un rapporto di relazione contrastiva rispetto ad altre logiche, ad altre narrazioni, ad altri poteri. È in questo senso che il frammento in *Laminations* diviene, secondo le parole della voce narrante, una strategia di sopravvivenza per il soggetto femminile.

Per concludere, nell'esperimento fittizio di *Laminations* all'interno di *Babel Tower* possiamo interpretare il manifestarsi di un'estetica del frammento in cui il frammento stesso assurge a dispositivo "eversivo" rispetto ad una serie di discorsi dominanti. In generale, una strutturazione complessivamente autoriflessiva che si dispiega su più livelli (diegetico, formale, tematico) pare essere la strategia attraverso cui esprimere l'eccentricità del soggetto femminile intellettuale, il quale deve trovare strumenti espressivi 'altri' per dare voce e forma alla propria liminalità.

### Bibliografia:

- AGAMBEN G. (2006), *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma.
- BYATT A.S. (1999), *La Torre di Babele*, Einaudi, Torino.
- Ead. (2002), *La Vergine nel Giardino*, Einaudi, Torino.
- Ead. (1991), *The Shadow of the Sun*, Vintage, London.
- CAMBIAGHI M. (2010), "Quegli irriverenti anni Sessanta: la vena polemica di A.S. Byatt", *Il discorso polemico. Controversia, Invettiva, Pamphlet. Atti del XXXIII Convegno Interuniversitario del Circolo Filologico Linguistico Padovano*, Ed. Gianfelice Peron - Andreose Alvise, Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano, Esedra, Padova: 427-438.

- Ead. (2003), "The Power of Fiction in A.S. Byatt's *Babel Tower*", *Symbolism: an International Journal of Critical Aesthetics*, vol. 3: 279-304.
- CAMPBELL J. (2004), *A.S. Byatt and the Heliotropic Imagination*, Wilfrid Laurier UP, Waterloo.
- DELEUZE G. (2007), *Che cos'è un dispositivo*, Cronopio, Napoli.
- Id. (2004), *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino.
- ERMARTH E.D. (1998), *Realism and Consensus in the English Novel: Time, Space and Narrative*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- LECERCLE J.J. (1990), *The Violence of Language*, Routledge, London.
- STEVEKER L. (2009), *Identity and Cultural Memory in the Fiction of A.S. Byatt. Knitting the Net of Culture*, Palgrave MacMillan, Basingstoke.
- STEWART J. (2009), "Ekphrasis and Lamination in Byatt's *Babel Tower*", *Style*, N. 43, vol. 4: 494-516.