

Daniele Giovannone

All'inseguimento di un filo di lana

**Saga familiare e storia etnica
nel romanzo statunitense del XXI Secolo**



La scuola di Pitagora editrice | Le balene 14

LE BALENE
STUDI DI LETTERATURA AMERICANA COMPARATA
14

Collana diretta da Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Mauro Pala

Le balene – Studi di letteratura americana e comparata
Collana diretta da
Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Mauro Pala

... What am I that I should essay to hook the nose of this leviathan!

Una collana intitolata all'animale letterario più famoso degli Stati Uniti, ma anche ispirata al suo vagare senza confini. Libri di studiosi emergenti ma anche di naviganti di lungo corso, uniti dal desiderio di tuffarsi in profondità e di sperimentare nuovi percorsi.

Tutti i volumi sono sottoposti a *double-blind peer review*

Daniele Giovannone

All'inseguimento di un filo di lana

Saga familiare e storia etnica
nel romanzo statunitense del XXI Secolo

La scuola di Pitagora editrice

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Letterari, linguistici e comparati dell'Università di Napoli L'Orientale

Progetto grafico e impaginazione: Gennaro Volturo

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2022 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-865-8 (versione cartacea)
ISBN 978-88-6542-866-5 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

Indice

Ringraziamenti	9
1. INTRODUZIONE	11
1.1. Cosa, come, perché	11
1.2. Un istante dietro le quinte	12
1.3. Struttura del lavoro	14
2. FORME DEL ROMANZO FAMILIARE	19
2.1. Il <i>family novel</i>	19
2.2. <i>Family novel</i> e saga familiare	25
2.2.1. Caratteristiche comuni	30
2.2.2. Caratteristiche distintive della saga familiare classica	34
3. ANALISI STRUTTURALE DELLA SAGA FAMILIARE: IL <i>MULTI-BILDUNGSROMAN</i>	41
3.1. Introduzione	41
3.2. Tipizzazione e trasformazione	42

3.2.1. Il patriarca nel <i>family novel</i> di inizio Novecento	43
3.2.2. Le figure paterne nelle saghe familiari etniche del XXI secolo	46
3.2.2.1. Paternità e disabilità in <i>Pachinko</i>	47
3.2.3. Madri di ferro	52
3.2.3.1. Madri e figlie in <i>The Brief Wondrous Life of Oscar Wao</i>	54
3.3. Relazioni familiari	61
3.3.1. Il conflitto nel <i>family novel</i>	61
3.3.1.1. Conflitto e costruzione dei legami familiari: le <i>dinner scenes</i> in <i>Blue Bloods</i>	63
3.3.2. L'assenza di relazioni orizzontali nella saga familiare	66
3.3.2.1. <i>Dissident Gardens</i> : conflitto e cesura dei rapporti familiari	67
3.3.2.2. Cause esterne di cesura delle relazioni familiari	73
3.4. Quindi come è fatta una saga familiare?	76
3.4.1. Un ultimo esempio negativo: <i>One Day at a Time</i>	77
3.4.1.1. Caratterizzazione dei personaggi	79
3.4.1.2. Interazioni tra i personaggi	80
3.4.2. Definizione della saga familiare	81
3.5. Due parole sul <i>Bildungsroman</i>	83
3.5.1. L'individuo in trasformazione: Bachtin e il romanzo dell'emersione umana	85
3.5.2. Lukács e il romanzo della disillusione	90
4. LA FAMIGLIA COME RELAZIONE NARRATIVA	95
4.1. Introduzione	95
4.2. Il narratore nelle saghe familiari	97
4.2.1. Narratori omodiegetici nelle saghe familiari	98
4.2.1.1. Cal	99
4.2.1.2. T	101

4.2.1.3. Yunior	103
4.2.2. Narratori eterodiegetici nelle saghe familiari	108
4.3. Relazione narrativa	114
4.3.1. Ciclicità e dialogo a distanza	115
4.3.1.1. La Mangusta	117
4.3.2. Apertura verso il futuro	120
4.3.2.1. Morte e dissoluzione familiare nel <i>family novel</i> tradizionale	120
4.3.2.2. L'ultimo dei Lipshitz	121
4.3.2.3. L'ultimo degli Stephanides	123
4.4. Werner Sollors e la legge di Hansen	127
4.4.1. La legge di Hansen	129
4.4.2. L'interpretazione di Werner Sollors	130
4.5. <i>Dissident Gardens</i> e il <i>Bildungsroman</i> dell'ultima generazione	133
4.5.1. <i>Dissident Gardens</i> e le tre generazioni	137
4.5.1.1. La controcultura come <i>talismanic object</i>	137
4.5.1.2. La prima generazione: Rose Zimmer	138
4.5.1.3. Seconda generazione: Miriam e Tommy e l'abbandono dell'etnicità	141
4.5.1.4. Terza generazione: Sergius, lo storico e l'amnesia	143
4.5.2. <i>Dissident Gardens</i> come romanzo della disillusione	151
5. SAGA FAMILIARE E ROMANZO STORICO	153
5.1. Introduzione	153
5.2. Teoria del romanzo storico	155
5.2.1. Lukács	156
5.2.2. Romanzo storico post-modernista	158
5.2.3. Il romanzo neo-storico nel XXI secolo	165
5.3. I personaggi	171
5.3.1. Caratteristiche dei protagonisti delle saghe familiari	179

5.3.2. <i>Middlesex</i> , medietà, <i>metafiction</i>	183
5.3.2.1. Gli eroi “medi” di Walter Scott	184
5.3.2.2. Eccezionalità e medietà	188
5.3.2.3. Medietà e intersessualità	190
5.3.2.4. Rappresentazione del dibattito sull’intersessualità	195
5.3.4. Stratagemmi post-modernisti in <i>Middlesex</i>	199
5.3.4.1. Personaggi reali nel romanzo storico post-modernista	199
5.3.4.2. Jimmy Zizmo e Wallace Fard Muhammad	204
6. <i>OVERFLOODING AMERICAN INDIVIDUALISM:</i> INDIVIDUALISMO E CONTRO-STORIA	217
6.1. Individualismo e canonizzazione nella letteratura americana	217
6.2. Ereditarietà e stereotipi etnici	226
6.3. Riappropriarsi della Storia	232
6.3.1. Potenziale dissidente nel romanzo storico	232
6.3.2. Lindbergh	240
Bibliografia	245

Ringraziamenti

Confesso che sono quel tipo di persona senza cuore che di un libro difficilmente legge i ringraziamenti se non ha ragione di credere di esservi inclusa. Per cui, ora che tocca a me ringraziare lo farò, per contrappasso, nel segno di un'asciuttezza tanto morigerata da sfiorare l'antipatia. Inoltre, chi un po' mi conosce non sarà stupito di sapere con quale vergognosa prossimità alla scadenza sto consegnando questo manoscritto: una ragione di più per sposare la causa della brevità e ridurre al minimo sindacale le smancerie. Questo libro espande gli argomenti trattati nella mia tesi di dottorato, discussa presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" nel luglio del 2021. Al Collegio del Dottorato di Studi Letterari Linguistici e Comparati, alla professoressa Rossella Ciocca e al professor Carlo Vecce, oltre che a tutti i colleghi, va la mia riconoscenza per aver fornito il terreno fertile che ha nutrito la mia ricerca. Sono grato ad Anna De Biasio e Sabrina Vellucci, che hanno avuto la pazienza di leggere la mia tesi e i cui pareri e consigli sono stati preziosi. Così come prezioso e stimolante è stato lo *sparring* di Fiorenzo Iuliano e Valerio Massimo De Angelis in sede di discussione finale. La tesi è stata poi insignita del premio "Agostino Lombardo" come miglior tesi dottorale di argomento americanistico del 2021: ci tengo quindi a ringraziare l' AISNA e in particolare la commissione che ha valutato così positivamente il mio lavoro (Gigliola Nocera, Cristina Iuli, Sabrina Vellucci), oltre al

Centro Studi Americani, nella persona del direttore Roberto Sgalla. Ringrazio Andrea Carosso e i docenti del Master in American Studies dell'Università di Torino, che è stata un'importante palestra accademica. Ringrazio Michele Stanco per la disponibilità con cui mi ha fatto da guida nel momento in cui sono passato dall'altro lato della cattedra. La mia gratitudine per Donatella Izzo, per la sua guida intellettuale, la sua disponibilità umana, va molto al di là di quanto le parole siano in grado di esprimere. Ringrazio gli amici e le amiche della gang di americanistica: Cristina, Peppe, Agnese, Fulvia, e Vincenzo Bavaro. Le amicizie non americanistiche: Francesco, Alberto, Vincenzo, Filippo, Giovanni, Gennaro, Sabrina, Margherita, Deo, Alessandra, Sandra & Raimondo, Martin & Serena, Manuel, Gemmina, Arianna, Carmen. Avere cura dei rapporti umani non è la cosa che mi riesce meglio e non sento alcuni di voi da più tempo di quanto vorrei, ma vi porto tutti e tutte nel cuore. Infine, non solo per ragioni di congruenza tematica, la mia famiglia.

1. INTRODUZIONE

1.1. Cosa, come, perché

Questo studio ha per oggetto otto romanzi pubblicati negli Stati Uniti nel quindicennio tra il 2003 e il 2017. Si tratta di *Middlesex* di Jeffrey Eugenides (2003), *Lipshitz 6 or Two Angry Blondes* di T Cooper (2006), *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* di Junot Díaz (2007), *The End of the Jews* di Adam Mansbach (2008), *Dissident Gardens* di Jonathan Lethem (2013), *Homegoing* di Yaa Gyasi (2016), *Pachinko* di Min Jin Lee (2017), *Salt Houses* di Hala Alyan (2017). Questi testi, oltre a luogo e tempo di pubblicazione, condividono numerose caratteristiche comuni che riguardano la struttura del racconto, la caratterizzazione dei personaggi, le relazioni tra essi, le strategie implementate dai narratori e la loro funzione, l'uso e la rappresentazione degli eventi storici.

In particolare questi romanzi condividono una particolare struttura narrativa, che si ripresenta con sorprendente uniformità da un testo all'altro. Ciascuno di questi romanzi segue la storia di una famiglia nell'arco di più decenni e generazioni, individuando diversi protagonisti legati tra loro da legami di discendenza, e spostando la propria attenzione dall'uno all'altro man mano che il tempo del romanzo scorre. Possiamo pensare alla trama di questi romanzi come a un gomitolo di lana: mentre un capo viene tenuto saldamente dal capostipite della famiglia, il gomitolo viene passato di

mano in mano tra i suoi discendenti lasciando che nel processo il filo si dipani. La struttura del romanzo consiste in questo dipanarsi, col narratore che si lancia all'inseguimento di questo filo di lana, guidando il lettore lungo le storie dei vari protagonisti, passando da una generazione all'altra. Mi riferirò a questa struttura narrativa con l'etichetta di saga familiare, per evidenziare la sua natura episodica e la centralità che riveste in essa il collante familiare.

Questo studio mira quindi ad analizzare la saga familiare, a scoprirne il funzionamento come forma letteraria, a scomporla nelle sue componenti fondamentali per individuarne le funzioni, in modo da capire infine perché autori di diversa estrazione etnica si siano rivolti collettivamente a essa e per quale fine. Come funziona questa forma letteraria? Che cosa offre ai suoi autori? Quali risultati promette loro di raggiungere? Queste sono le domande a cui questo studio intende cercare una risposta.

1.2. Un istante dietro le quinte

Prima di entrare nel vivo dell'analisi, spero mi sia concesso di spendere due parole sulla struttura di questo lavoro. Ho infatti pensato lungamente a quale fosse l'articolazione più adeguata per questo studio, a quale forma si prestasse meglio a illustrare l'analisi della saga familiare nel modo più chiaro e funzionale possibile. Avrei voluto aprire il libro con il classico capitolo di ricognizione teorica, in modo da chiarire fin da subito la direzione e le coordinate critiche entro le quali si muove l'analisi dei testi. Tuttavia, per varie ragioni, questa non mi è parsa la soluzione più efficace. I testi del corpus infatti non sono stati selezionati sulla base di affinità tematiche, ma di comunanze strutturali. Per saga familiare, infatti, come più avanti avrò modo di ripetere fino a diventare noioso, non dobbiamo intendere tanto testi legati tematicamente dal soggetto familiare, quanto un insieme di caratteristiche formali che ricorrono in tutti i testi che ho racchiuso sotto questa etichetta. L'analisi quindi non può consistere nel tracciare un perimetro teorico

attorno al tema familiare, per poi poterne verificare l'applicazione nei testi. Al contrario l'indagine si dipana a partire dal lavoro sulla dimensione formale dei testi, che ne rappresenta non solo il fulcro ma anche la scintilla fondamentale. È quanto emerge da questo lavoro, infatti, a guidare la scelta dei riferimenti teorici. Ho valutato la possibilità di raccogliere, a posteriori, nel capitolo iniziale gli strumenti teorici che verranno poi chiamati in causa, a sostegno dell'analisi testuale, nel corso del lavoro: i trattati su *Bildungsroman* e romanzo storico, i lavori di Lukács, Bakhtin, Sollors. Tuttavia, vista la loro natura eterogenea e il fatto che il loro legame non è immediatamente evidente, ma emerge solo in relazione all'analisi testuale, ho concluso che ne sarebbe derivato un capitolo pedissequo, sfilacciato e pedante (oltre che, mi sento di affermare, noioso al di là di ogni soglia di sopportazione). Inoltre, si sarebbe venuta a creare una contrapposizione troppo netta tra un blocco teorico e un blocco di analisi che, determinando il continuo rimando in sede di analisi a concetti teorici espressi decine e decine di pagine prima, avrebbe reso l'argomentazione farraginosa se non del tutto incomprensibile. Ho ritenuto quindi più opportuno funzionalizzare in modo più stretto i singoli riferimenti teorici alle analisi da cui dipendono, costruendo simultaneamente gli uni e le altre, evocando quindi la teoria solo nel momento in cui emerge la sua pertinenza ai fini dell'indagine testuale.

In alternativa, ho preso anche in considerazione l'idea di dedicare l'introduzione a quei contenuti che ora si trovano in coda al libro, nell'ultimo capitolo. Si tratta del momento in cui, ultimata finalmente l'analisi testuale e svelato quindi il funzionamento tecnico della saga familiare, si può infine tentare di rispondere alle domande sul suo scopo. Facilmente avrei potuto convertire quelle che ora figurano come conclusioni e presentarle invece come la tesi di partenza da cui far discendere il corpo del lavoro, introducendo quindi l'analisi testuale come la dimostrazione di un'ipotesi iniziale e facendo sì che essa si ricongiungesse teleologicamente agli obiettivi individuati in sede di introduzione. Anche questa, però, mi è sembrata una soluzione gravemente imperfetta. Le conclusioni derivano infatti troppo

strettamente dal risultato del lavoro sui testi perché, anticipandole e ribaltando l'equilibrio tra i due elementi, non si corresse il rischio di farle apparire irrimediabilmente arbitrarie. La mia sensazione, tentando questa strada, era quella di scrivere un giallo in cui si sveli l'assassino ben prima della morte della vittima.

Ho deciso quindi di optare per una struttura del lavoro che riproducesse in modo più fedele il tragitto mentale che ho percorso io stesso nel lavorare su questo gruppo di romanzi. Ho cercato di comportarmi, se mi si perdona l'insistita analogia poliziesca, come l'autore di *true crime* che, pur conoscendo fin dall'inizio la soluzione del mistero e l'esito dell'indagine, svela gradualmente al lettore solo quel tanto che basta per seguirne lo svolgimento e avere la sensazione di arrivare in diretta, insieme al detective, alla soluzione del caso. Il lavoro si presenta quindi come il tentativo di risolvere una serie di dubbi che emergono dalla realtà testuale, con gli strumenti critici utili all'analisi che vengono evocati e presentati di volta in volta a seconda della necessità.

1.3. Struttura del lavoro

Lasciando finalmente da parte le metafore giallistiche, veniamo più specificatamente a descrivere la struttura del lavoro. In apertura si trova una breve ricognizione bibliografica. È utile infatti, per inquadrare opportunamente l'operazione critica intrapresa in questa sede, porre questo lavoro nel solco tracciato da quegli studiosi e da quelle studiose che per primi hanno inteso il romanzo familiare come una struttura narrativa codificata anziché guardare alla famiglia nel romanzo solo come un nodo tematico. Tra questi precedenti, è il lavoro della studiosa cinese Yi-Ling Ru a tornare di particolare utilità. Sua è infatti la più compiuta descrizione strutturale del *family novel*. Il modello di Ru, vista la sua meticolosità, si presta bene a essere usato per un confronto negativo coi testi del corpus, attraverso cui mettere in luce le caratteristiche che li contraddistinguono come gruppo unitario.

Da questo confronto emergono soprattutto due elementi caratteristici principali, sui quali andrà poi a imperversare l'argomentazione: la costruzione del rapporto tra individuo e comunità, e la rappresentazione della realtà storica. Questi due nodi tematici generano altrettanti filoni di indagine. In entrambi, l'indagine viene condotta attraverso il confronto con una forma romanzesca affine tematicamente e strutturalmente agli elementi testuali evidenziati, facendo quindi ricorso all'apparato critico a essa pertinente. Il rapporto tra individuo e comunità nella saga familiare viene quindi indagato attraverso la lente critica offerta dagli studi sul *Bildungsroman*, con particolare riferimento al lavoro di Mikhail Bachtin e al concetto di romanzo della disillusione coniato da György Lukács. Dopo aver analizzato il modo in cui la struttura narrativa della saga familiare isola i suoi protagonisti gli uni dagli altri, creando per loro enclaves narrative separate e dotate di relativa autonomia, propongo quindi per questi testi la possibile etichetta di *Multi-Bildungsroman*: un romanzo che si compone dall'agglomerarsi di più *mini-Bildungsromane* attorno al perno unificante rappresentato dalla comune appartenenza dinastica dei loro protagonisti. A ricongiungere queste parabole autonome è l'azione del narratore, che attraverso il suo intervento riporta all'unitarietà tematica e concettuale l'azione dei singoli protagonisti. Si rende quindi necessaria un'analisi più approfondita dei narratori delle saghe familiari, sia omodiegetici che eterodiegetici, dalla quale emerge l'ipotesi che, attraverso la forma del *Multi-Bildungsroman*, questi testi intendano perseguire una riformulazione della formazione dell'identità, presentandola come un processo collettivo e non individuale, che riguarda la comunità familiare anziché il singolo.

L'altro filone di indagine guarda invece alla saga familiare come forma di romanzo storico. Questo avviene primariamente selezionando un caso di studio esemplare e inquadrandolo rispetto ai principali orientamenti critici sul romanzo storico. Tra questa sezione e la precedente c'è infatti un deliberato scarto metodologico. La sezione sul *Multi-Bildungsroman* adotta un approccio ai testi di stampo tipologico-esemplificativo: a sostegno dell'argomentazione

vengono quindi chiamati di volta in volta esempi tratti da diversi dei testi in esame, spesso ricorrendo a più esempi congiuntamente, nella convinzione che questo approccio meglio si presti, in fase di definizione di un corpus, a far risaltare le comunanze strutturali che giustificano l'assimilazione dei testi in un insieme unitario. Pur presentando quindi degli innegabili vantaggi, questo approccio per converso mal si presta ad approfondire la specifica unicità dei singoli testi. Ho deciso quindi di concentrare la parte del lavoro dedicata al romanzo storico su un unico testo, selezionando *Middlesex* come principale caso di studio. Obiettivo del capitolo è, rintracciando nel romanzo di Jeffrey Eugenides i principali dispositivi del romanzo storico, comprendere in che modo essi interagiscano con la struttura della saga familiare.

I due indirizzi di indagine si ricongiungono, auspicabilmente, nell'ultimo capitolo, scopo del quale è stabilire in che modo la struttura del *Multi-Bildungsroman* vada a integrarsi e a interagire con quella del romanzo storico. Da un lato, le saghe familiari approfittano dell'intrinseco potenziale dissidente del romanzo storico, della sua capacità di fornire un resoconto degli eventi difforme rispetto a quelli della storia ufficiale, e che riesca a reintegrare nella Storia il contributo delle comunità che sono state tacitate e marginalizzate. Dall'altro, il *Multi-Bildungsroman* fornisce il filtro ideologico attraverso cui operare questa rilettura. Riformulando infatti il processo di affermazione del singolo come un fenomeno collettivo anziché individuale, e legando il successo dell'individuo alla sua capacità di integrarsi nel proprio passato familiare, il *Multi-Bildungsroman* si pone come una confutazione polemica del mito canonico dell'individualismo americano che pone invece la separazione tra uomo e famiglia, oltretutto tra uomo e società, come l'irrinunciabile premessa della realizzazione di un individuo. Questa sovversione viene operata ponendo come fondamento stesso dell'architettura narrativa concetti come famiglia ed ereditarietà che sono stereotipicamente considerati centrali nelle forme tradizionali di rappresentazione dell'esperienza etnica negli Stati Uniti. In questo modo, applicando al racconto degli eventi storici il filtro

di un punto di vista concepito in modo tale da essere allo stesso tempo contrapposto a quello canonico e marcatamente connotato come etnico, questi testi rivendicano allo stesso tempo l'appartenenza di queste comunità alla storia americana e il loro diritto di raccontarla a modo proprio.

2. FORME DEL ROMANZO FAMILIARE

2.1. Il *family novel*

È giunto il momento di stabilire con maggiore precisione una questione fondamentale per i fini di questo studio: che cos'è una saga familiare? Non possiamo pensare di raccogliere sotto questa etichetta tutti i romanzi in cui compare una famiglia. Un insieme del genere sarebbe tanto vasto da essere sostanzialmente inservibile come categoria critica. Un primo sguardo alla bibliografia sul romanzo a tema familiare non offre grandi risposte. Le analisi sul tema, infatti, si rivelano scarse e lacunose. Nel 1992, Yi-Ling Ru, autrice del primo tentativo significativo di teorizzazione critica sulla saga familiare, descrive laconicamente la preesistente bibliografia sul tema con queste parole: “comprehensive studies on the *family novel* as a whole have not been done”.¹ Il ruolo della famiglia in letteratura, nota Ru, è stato talvolta oggetto di studio, ma nessun critico si è mai posto il problema di identificare il *family novel* come forma letteraria e di individuarne le caratteristiche. La situazione non è migliorata nei decenni successivi, al punto che ancora nel 2012 Kerstin Dell, in quello che è allo stesso tempo il più recente e il più metodico studio sul *family novel* statunitense, può scrivere

¹ Yi-Ling Ru, *The Family Novel: Toward a Generic Definition* (New York: Peter Lang Publishing, 1992), 167.

che “studies on the genre are scarce, often biased, and deficient in that they fail to define properly the subject of their criticism”.² Il problema più grave che affligge molti tentativi di analisi sul tema, nota Dell, è l’incapacità di fornire una definizione chiara del loro oggetto di studio. Una mancanza di definizione che si traduce in una plateale confusione terminologica: la saga familiare viene chiamata *family saga*, *family romance*, *genealogical novel*, *family novel* (tradotto variamente in italiano come “romanzo familiare” e “romanzo di famiglia” con significato non identico),³ *family chronicle*, *generational novel*, *family epic*, e spesso addirittura indicata con termini molto più ampi come *sentimental fiction* o *domestic fiction*. In molti casi una o più di queste etichette vengono usate in modo intercambiabile all’interno dello stesso studio. Altrove, un unico termine viene usato per identificare allo stesso tempo la saga familiare e altre forme romanzesche affini ma non identiche. Le ragioni tanto della scarsa attenzione critica nei confronti di questa forma, quanto della confusione terminologica che ne è conseguenza, si ritrovano probabilmente nel fatto che il tema familiare in ambito romanzesco sconta, soprattutto in ambito angloamericano, una certa atavica diffidenza.

I segni di questa diffidenza si possono riscontrare con chiarezza nel saggio “The Family Novel” di Stephen Boyers.⁴ Il lavoro di Boyers è uno dei primissimi testi in ambito angloamericano a individuare nel romanzo a tema familiare un filone unitario e degno di interesse critico. Eppure l’autore sente il bisogno di mettere le mani avanti: il *family novel* è un campo che vale la pena indagare, suggerisce Boyers, a patto però di non aspettarsi di trovarvi grande letteratura. “It is not the novelist of the very first rank that we

² Kerstin Dell, *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium: A Study in Genre* (Saarbrücken: AkademikerVerlag, 2012), 203.

³ Marina Polacco, “Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere”, *Comparatistica* 13 (2005), 95-125; Francesco de Cristofaro, “Controcanto epico: Vie del romanzo di famiglia tra postmoderno e ipermoderno”, *Entbymema* 20 (2017), 75-87, qui 76.

⁴ Stephen Boyers, “The Family Novel”, *Salmagundi* 26 (Spring 1974), 3-25.

generally associated with the *family novel*, but a relatively minor figure”,⁵ scrive Boyers, secondo il quale i nomi degli autori più legati ai temi familiari, come William Dean Howells e Anthony Trollope, “cannot be discussed with the same breath with a James or a Proust”.⁶ Se vogliamo studiare i romanzi familiari, suggerisce quindi Boyers, dobbiamo rassegnarci a lasciare da parte “artistic or philosophic breakthrough and innovation”.⁷ E pur fatte queste premesse, Boyers si sente tanto a disagio a trattare i romanzi familiari, che per sostenere le sue argomentazioni si rivolge continuamente non a quegli autori che pure ha formalmente indicato nelle prime pagine come oggetto del suo studio, ma a testi come *Madame Bovary* o *Die Verwandlung*, che certo sono capolavori indiscussi della letteratura mondiale la cui legittimità come oggetto di analisi critica corre pochi rischi di essere messa in dubbio, ma che possono essere considerati dei romanzi familiari solo a patto di fare un uso davvero molto molto elastico di questa etichetta.

Oltre alla sua incertezza riguardo la legittimità del suo oggetto di studio, l'articolo di Boyers ha almeno un altro difetto sostanziale che ne mina il ragionamento e pregiudica il risultato. Se Boyers può permettersi di escludere l'innovazione artistica e i criteri formali dalla propria analisi, è perché il suo lavoro parte dal presupposto che la famiglia in letteratura sia solo un nodo tematico, un argomento come un altro che può diventare oggetto di racconto senza necessariamente avere ripercussioni specifiche sugli aspetti formali e strutturali del racconto stesso. Analisi più recenti e sofisticate di quella di Boyers hanno preso un'altra strada. È sorta negli ultimi decenni per i pochi studiosi che hanno ritenuto di confrontarsi col tema, l'esigenza di pensare al *family novel* non come a una semplice declinazione tematica del romanzo, ma come a una forma romanzesca autonoma, avente caratteristiche formali ricorrenti oltre a elementi strutturali fissi.

⁵ Boyers, “The Family Novel”, 4.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

Tra gli studi che hanno sostenuto la concezione del *family novel* come di un genere autonomo, il più sistematico è probabilmente *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium* di Kerstin Dell. A Dell preme soprattutto chiarire la distinzione tra *family fiction* e *family novel*, vale a dire tra “the broadest and therefore most superficial expression we can use in order to refer to any form of fiction in which one or more families of whatever structure and type figure more or less prominently”⁸ e quello che invece è un genere autonomo con un bagaglio di regole chiaro e specifico. Lo scopo principale di Dell, nel momento in cui traccia questa distinzione, è quello di correggere un fraintendimento che a suo dire si ripresenta immancabilmente in tutti gli studi sulla narrativa familiare che l’hanno preceduta: vale a dire l’idea che questa forma sia per forza di cose stilisticamente sciatta, artisticamente poco significativa, e conservatrice sul piano politico e sociale. Il saggio di Boyers citato poco sopra è un buon esempio di questa posizione critica. Questo fraintendimento, secondo Dell, è ancora una volta segno ed effetto di una confusione terminologica: anche se Boyers parla fin dal titolo del suo saggio di *family novel*, i testi a cui si riferisce sarebbero meglio definiti come forme di *family fiction*.

In particolare, secondo Dell, il termine *family novel* è stato frequentemente usato, e a sproposito, per riferirsi al *family romance*, una forma di *domestic fiction* tipica del XIX secolo.⁹ Una confusione che Dell definisce, testualmente, ingiustificabile.¹⁰ Il *family novel* è invece un genere che si afferma solo successivamente, cioè all’inizio del XX secolo quando la famiglia nucleare diventa la principale unità di organizzazione della vita sociale nella sfera privata.¹¹ Il *family novel* sorge quindi come conseguenza ed espressione letteraria di questo cambio di paradigma sociale. Ed è proprio la centralità della famiglia nucleare, il suo ruolo di mattone fonda-

⁸ Dell, *The Family Novel in North America*, 31.

⁹ Dell, *The Family Novel in North America*, 203.

¹⁰ Dell, *The Family Novel in North America*, 5.

¹¹ Dell, *The Family Novel in North America*, 36.

mentale nell'architettura della società, a determinare lo scopo del *family novel* come genere. Guardando alle trasformazioni e alle crisi della sua cellula fondamentale, gli autori e le autrici di *family novel* possono misurare e commentare l'evolversi della società. E quindi, per attenerci ad alcuni dei casi di studio scelti da Dell, *The Wapshot Chronicle* di John Cheever è una critica al conformismo americano del secondo dopoguerra e all'emancipazione femminile;¹² e *White Noise* di DeLillo una denuncia degli effetti di disgregazione della vita familiare generati dal tardo capitalismo e dalla post-modernizzazione della società.¹³

Caratteristica principale di questa forma romanzesca è la corallità. Il *family novel* ha nella famiglia come insieme unitario (Dell usa l'espressione "family as a gestalt")¹⁴ la propria protagonista: "in a genuine *family novel*, the family itself is the protagonist. The immediate members of the family get the narrator's attention. Ideally, they all serve as protagonists, i.e. each of them is given a more or less similar share of the narrator's attention".¹⁵ È questa la discriminante principale attraverso la quale possiamo identificare il *family novel* ed escludere da questa categoria testi ingannevolmente affini: un romanzo in cui la famiglia svolga, sul piano tematico, un ruolo anche centrale o determinante, in cui però il focus del racconto sia in modo predominante dedicato alle azioni e al mondo interiore di un solo protagonista centrale chiaramente identificabile, non può essere considerato un *family novel*.

Il criterio della corallità, tuttavia, non basta da solo a risolvere la confusione tra *family novel* e *domestic fiction* che Dell trova tanto deprecabile. Basta prendere *Little Women* di Louisa May Alcott, infatti, per ritrovarsi tra le mani un testo che la stessa Dell individua come uno degli esempi più celebri di *family romance*¹⁶ e

¹² Dell, *The Family Novel in North America*, 98.

¹³ Dell, *The Family Novel in North America*, 206.

¹⁴ Dell, *The Family Novel in North America*, 37.

¹⁵ Dell, *The Family Novel in North America*, 35.

¹⁶ Dell, *The Family Novel in North America*, 34.

che apparentemente mette in crisi la tassonomia proposta da Dell. Come milioni di lettori nel mondo ben sanno, infatti, il romanzo di Alcott divide la propria attenzione in modo all'incirca equanime tra le quattro sorelle March, e per quanto si possa volendo identificare in Jo il personaggio che svolge il ruolo convenzionale di protagonista, le sue azioni sono ben lontane dall'essere l'unico centro di attenzione del romanzo. La distinzione tra *family novel* e *family fiction* va quindi operata in modo più sottile, e guardando più all'ambito tematico che a quello strutturale. La differenza sta nel diverso peso dato ai temi del corteggiamento e del matrimonio. Questi temi sono infatti al centro dell'universo descritto dal *family romance*, che trova nel corteggiamento uno dei principali motori della sua azione e nel matrimonio il suo prediletto *happy ending*. Questi stessi temi tanto centrali per il *family romance* sono invece "of no vital importance to the content of a *family novel*".¹⁷ Si può anzi dire che i riflettori del *family novel* si accendono solo quando quelli del *family romance* si spengono: il matrimonio, l'ambito traguardo che chiude le vicende del *family romance*, è invece nient'altro che la premessa che rende possibili le vicende raccontate da un *family novel*. Al centro del *family novel* c'è ciò che segue al matrimonio: la vita quotidiana di una coppia sposata con figli.

C'è almeno una terza caratteristica significativa che Dell attribuisce al *family novel*. Dell non la include esplicitamente nella sua definizione operativa del genere, eppure questa emerge ripetutamente dalla sua analisi dei testi, per cui, vista anche la sua rilevanza rispetto ai fini di questo studio, vale la pena riportarla. È parlando di *The Wapshot Chronicles* di John Cheever che Dell trova occasione di sottolinearne la "peculiar timelessness",¹⁸ una caratteristica che il romanzo di Cheever, la studiosa ha subito modo di notare, condivide non solo con gli altri due testi analizzati nel dettaglio in *The Family Novel in North America* (che sono *White Noise* di Don DeLillo e *The Corrections* di Jonathan Franzen), ma

¹⁷ Dell, *The Family Novel in North America*, 37.

¹⁸ Dell, *The Family Novel in North America*, 98.

più in generale con tutti i principali *family novel*. Quando parla di “timelessness” o, più avanti, di “atemporality”, Dell si riferisce al fatto che nessuno di questi romanzi “is constructed around significant historical events or specific dates”.¹⁹ C’è qui un’apparente contraddizione nel ragionamento di Dell: come può il *family novel* essere un commentario a un contesto sociale, se la sua ambientazione storica è così sfuggente e indefinita? Sarebbe forse più corretto usare il termine “astoricità” in luogo di “atemporalità”: il contesto storico è connotato quel tanto che basta per essere riconoscibile e coincidere grossomodo con il momento della pubblicazione (e quindi, ad esempio, l’azione in *The Wapshot Chronicle* può essere collocata senza grossi dubbi intorno alla prima metà degli anni Cinquanta), offrendo così agli autori di *family novel* la base necessaria a sviluppare il loro “critical assessment of the socioeconomic and cultural developments of their day”.²⁰ Allo stesso tempo, la mancanza di riferimenti a date o eventi storici precisi “endows the family in question with a strong symbolic quality”,²¹ carica simbolica che permette agli autori di esprimere il loro interesse “in the universal nature of family matters”.²² Il ragionamento attraverso il quale Dell giustifica questa contraddizione non è forse il passaggio più brillante del suo lavoro. Ci basti per ora prendere per buona la constatazione per la quale non ci sarebbe, nel *family novel*, spazio per accogliere gli eventi della Storia.

2.2. *Family novel* e saga familiare

Dell offre quindi la più compiuta definizione del *family novel* come genere. È bene però a questo punto sottolineare che *family novel* e saga familiare non sono termini equivalenti. Ritengo utile,

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Dell, *The Family Novel in North America*, 203.

²¹ Dell, *The Family Novel in North America*, 98.

²² *Ibid.*

infatti, cogliere il suggerimento di Emanuele Canzaniello, vale a dire “accogliere la distinzione della critica tedesca tra romanzo familiare e romanzo genealogico per operare la distinzione tra romanzo che rappresenti una famiglia mononucleare e romanzo che attraversi più generazioni”.²³ La distinzione mi sembra proficua, direi anche indispensabile per i fini di questo studio, dal momento che il romanzo genealogico, la storia di una famiglia nell’arco di più generazioni, non è altro che quello che fin qui abbiamo definito saga familiare. Il rapporto tra le due forme va però chiarito con precisione, visto che parliamo di una distinzione per forza di cose sottile. Canzaniello parla di modelli chiaramente distinti che “si sovrappongono in più punti anche nel corso degli stessi romanzi”.²⁴ Se però torniamo a guardare alla definizione di *family novel* offerta da Dell, mi pare che possiamo più proficuamente individuare la saga familiare come un sottoinsieme del *family novel*, vale a dire come una forma che pur condividendo tutte le caratteristiche che determinano l’appartenenza all’insieme maggiore, ne presenta altre, ugualmente importanti, che appartengono solo ad essa.

Tre sono le principali analisi critiche della saga familiare finora tentate: *Time and the Novel: The Genealogical Imperative* di Patricia Drechsel Tobin del 1978, *The Family Novel: Toward a Generic Definition* di Yi-Ling Ru del 1992 e *The Family Saga in the South: Generations and Destinies* di Robert O. Stephens del 1995. Anche se i tre studi usano tre etichette diverse (Tobin parla di romanzo genealogico, Ru di *family novel*, Stephens di saga familiare) e pongono alla loro analisi delimitazioni geografiche e temporali diverse, tutti si riferiscono in realtà alla stessa forma: un racconto familiare multigenerazionale dall’ampia estensione temporale. Profonde sono però le differenze di impostazione, scopo e metodo dei tre lavori. Il lavoro di Tobin, ad esempio, che pure analizza un gruppo di romanzi quasi tutti con le caratteristiche della saga familiare, trova

²³ Emanuele Canzaniello, “Family Novel. Tassonomia e New Realism”, *ENTHYMEMA* 20 (2017), 88-111, qui 90.

²⁴ *Ibid.*

altrove il vero fulcro del proprio interesse. Yi-Ling Ru nota infatti molto correttamente che “[Tobin] discusses [...] family novels mostly in regard to the passage of time as the shaping force of the novel: her focus is not on the family novel as such, but rather on the impact of time on the development of literature”.²⁵ A Tobin non interessa quindi arrivare a una definizione del funzionamento delle saghe familiari, ma usarle come casi di studio per analizzare le implicazioni tematiche e strutturali della temporalità sulla forma del romanzo, come del resto la stessa studiosa ammette sin dalle prime pagine del suo lavoro.²⁶ È anche per questa ragione che tra i titoli analizzati da Tobin a esempi da manuale di saga familiare come *Buddenbrooks* e *Cien años de soledad* se ne affiancano altri come *Ada or Ardor* in cui la presenza degli elementi della saga è meno evidente. Tutto questo non vuol dire che il testo di Tobin sia privo di spunti utili a uno studio specifico della saga familiare, ma che è inutile sperare di trovare una definizione operativa precisa e una descrizione esaustiva delle caratteristiche di questa forma in un lavoro che ha legittimamente altrove i propri interessi.

Il testo di Stephens²⁷ invece è uno studio effettivamente dedicato in modo specifico alla saga familiare, ma con una delimitazione geografica molto precisa. *The Family Saga in the South*, infatti, come il titolo lascia intuire, è incentrato sul ruolo svolto da questa forma narrativa nella cultura del sud degli Stati Uniti. Per questa ragione, Stephens si concentra solo su un modello specifico di saga familiare. Da un lato, Stephens individua con efficacia le caratteristiche formali ricorrenti nelle saghe familiari, e la sua descrizione di elementi come gli oggetti talismanici o il narratore/storico fanno del suo lavoro un utile aiuto per lo studio di questo tipo di romanzi. Dall’altro, conclusa la parte di definizione dei connotati formali

²⁵ Ru, *The Family Novel*, 168.

²⁶ Patricia Drechsel Tobin, *Time and the Novel: The Genealogical Imperative* (Princeton: Princeton University Press, 1978), ix.

²⁷ Robert O. Stephens, *The Family Saga in the South: Generations and Destinies* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1995).

della saga, è nella parte analitica che il lavoro di Stephens mostra alcuni punti deboli. Tesi finale di *The Family Saga in the South* è che la saga familiare sia la forma narrativa costituzionalmente più adatta per esprimere la cultura del sud degli Stati Uniti. Questa tesi viene motivata sulla base di due affermazioni: che la saga familiare sia per sua natura il frutto della raccolta di un patrimonio narrativo tramandato oralmente; che l'oralità sia il modo di espressione privilegiato della cultura del sud. Entrambe le affermazioni avrebbero probabilmente avuto bisogno di essere argomentate maggiormente, e vengono invece nel testo di Stephens trattate come a priori e mai discusse o sostenute da evidenze sufficienti.

La più compiuta definizione critica delle caratteristiche strutturali della saga familiare si deve pertanto al lavoro della studiosa cinese Yi-Ling Ru. Il suo volume del 1992 *The Family Novel: Toward a Generic Definition* è un punto di riferimento ancora indispensabile per uno studio sul tema. Emanuele Canzaniello lo definisce il principale tra gli ancora rari approcci critici a questo genere.²⁸ Dell ne sottolinea l'importanza storica in quanto "first unbiased approach to family fiction"²⁹ e vi trova un importante predecessore del proprio lavoro: anche lo studio di Ru, infatti, parte dal presupposto che il *family novel* sia una forma romanzesca autonoma e avente carattere di genere, le cui caratteristiche distintive si possono e si debbono catalogare con precisione. Quello su cui i due testi divergono è, come vedremo tra breve, la precisa delimitazione del campo di studio e, in definitiva, che cosa si debba intendere con l'etichetta di *family novel*. Inoltre, il lavoro di Ru rappresenta un punto di riferimento inevitabile per questo studio. A dispetto del titolo, infatti, l'indagine di Ru non riguarda il *family novel* così come lo definisce Dell. Piuttosto, Ru intende riferirsi con questo termine a una versione espansa del *family novel*, che ne dilata la portata temporale e moltiplica il numero di personaggi e genera-

²⁸ Canzaniello, "Family Novel", 90.

²⁹ Dell, *The Family Novel in North America*, 203.

zioni coinvolte: una forma che Dell definisce “family chronicle”³⁰ o “generational novel”³¹ e che noi abbiamo fin qui chiamato saga familiare.

Quello di Ru è quindi il primo tentativo di fornire una definizione e un’analisi strutturale del tipo di romanzo a cui appartengono anche i testi oggetto di questo studio. In quanto tale, è un riferimento dal quale non possiamo prescindere. È importante, però, fare almeno una premessa prima di adottare in modo acritico le conclusioni a cui perviene l’autrice. *The Family Novel*, infatti, all’opposto di Dell opta per un approccio sincronico ma diatopico, con l’intento di dimostrare come, in un dato momento storico ritenuto di particolare importanza, la saga familiare presenti le stesse caratteristiche anche in contesti culturali molto diversi. Ru sceglie infatti di soffermarsi su tre testi, o per meglio dire tre saghe ciascuna composta da più volumi, aventi particolare valore paradigmatico: *The Turbulent Trilogy*³² (激流三部曲, 1933-1940) dell’autore cinese Ba Jin, *The Forsyte Saga* (1906- 1921) di John Galsworthy, *Les Thibault* (1922-1940) di Roger Martin du Gard. Come si evince dalle date di pubblicazione, Ru, pur presentando in appendice un corposo elenco di saghe familiari che arriva fino ai tardi anni Ottanta,³³ ha preferito concentrare la propria analisi su quello che ritiene essere il periodo di origine della saga familiare.³⁴ Pertanto, la sua descrizione delle caratteristiche salienti di questa forma si basa su testi mai posteriori ai primi decenni del secolo scorso. Inoltre, Ru analizza due testi presi dalla cultura europea e vi affianca il lavoro di Ba Jin. Se è vero che questa scelta permette a Ru di sostenere efficacemente la tesi secondo la quale le

³⁰ Dell, *The Family Novel in North America*, 27.

³¹ Dell, *The Family Novel in North America*, 33.

³² In Italia, solo il primo volume *Famiglia* (家) è stato tradotto, da Margherita Biasco per Bompiani nel 1980 e più recentemente da Lorenzo Andolfatto per Atmosphere Libri nel 2018. Mancando un titolo italiano per riferirsi alla trilogia nel suo complesso, si preferisce quindi qui mantenere la traduzione inglese usata da Yi-Ling Ru.

³³ Ru, *The Family Novel*, 211-214.

³⁴ Ru, *The Family Novel*, 36.

saghe familiari, al netto delle specificità superficiali stabilite dalle diverse culture, funzionano allo stesso modo ad ogni latitudine, è anche vero che essa pone in ogni caso tra ciascuno dei testi studiati da Ru e ciascuno dei testi che sono oggetto di questo studio almeno un secolo e un oceano di distanza.

Sarebbe quindi probabilmente ingenuo aspettarsi una corrispondenza troppo precisa tra le conclusioni a cui perviene Ru e le saghe familiari statunitensi degli ultimi vent'anni, a meno di non voler pensare che Lethem, Diaz, Gyasi e gli altri autori ed autrici non abbiano improvvisamente preso la decisione collettiva di resuscitare una forma romanzesca vecchia di un secolo e di riproporla in maniera pedissequa senza apportarvi alcuna innovazione. Al contrario, i testi oggetto di questo studio presentano una serie di caratteristiche peculiari, abbastanza caratterizzanti da permetterci di considerarli un filone unitario, con una sua autonomia rispetto all'insieme maggiore. Tuttavia, ciò non vuol dire che il lavoro di Ru non abbia altri motivi di interesse oltre la primogenitura storica. Il modello descritto da Ru, infatti, può rappresentare un utile strumento attraverso cui misurare lo scarto delle saghe contemporanee rispetto alla forma standard.

2.2.1. *Caratteristiche comuni*

La ragione per cui mi pare criticamente più opportuno considerare la saga familiare, al netto delle sue peculiarità specifiche, un sottogenere del *family novel* è che anche essa presenta quelle che sono le caratteristiche fondamentali del *family novel* individuate da Dell. Prima e più importante tra queste è il protagonista collettivo: l'idea che al centro della saga familiare non ci sia un singolo personaggio centrale, ma una moltitudine di protagonisti provvisori legati tra loro da legami di parentela di vario grado e aventi tutti all'incirca lo stesso peso all'interno dell'economia narrativa del romanzo.

Ru, in particolare, cerca di distinguere la saga familiare rimarcandone la differenza rispetto a ciò che chiama romanzo dell'in-

dividuo (“novel of the individual”). Laddove l’obiettivo principale del romanzo dell’individuo è quello di creare un’unica figura dalla personalità eccezionale e raccontarne la vita,³⁵ la saga familiare invece si presenta come una forma in cui “the totality of a family – and not merely one of its members – forms the thematic foundation”.³⁶ Ru concorda quindi con Dell nell’identificare la totalità familiare come il centro della saga familiare.

La forza con la quale la totalità familiare si pone quale centro fondativo della saga non genera solo la creazione di protagonisti multipli, ma determina anche in modo molto marcato la loro caratterizzazione. Ciascuno dei personaggi di una saga sarà definito, nei suoi caratteri e nelle sue particolarità, primariamente attraverso la sua relazione con gli altri membri e con la famiglia nel suo complesso. La definizione dell’identità del singolo passa quindi necessariamente attraverso il rapporto con la comunità familiare.³⁷ Secondo Ru, ciò vuol dire innanzitutto che la saga familiare presenterà una certa tendenza alla tipizzazione dei personaggi: “characters are molded into types according to their positions in the family”.³⁸ Avremo quindi certe figure familiari tipiche che ricorrono regolarmente nelle saghe familiari anche quando provengono da culture molto diverse: il padre autoritario, il figlio ribelle, il figlio sottomesso,³⁹ la moglie insoddisfatta, eccetera. L’influenza del tema familiare sulla caratterizzazione dei personaggi, tuttavia, non si esaurisce con la tendenza alla tipizzazione ma investe la loro intera costruzione. Ciascuno di essi, infatti, si definisce interamente attraverso la sua relazione con la comunità: porta in sé parte del patrimonio collet-

³⁵ Ru, *The Family Novel*, 173.

³⁶ Ru, *The Family Novel*, 33.

³⁷ Tobin, *Time and the Novel*, 81.

³⁸ Ru, *The Family Novel*, 173.

³⁹ Così come a essere autoritario non è uno qualunque dei genitori ma necessariamente il padre, quando dico “figlio ribelle” intendo specificatamente un figlio maschio: come vedremo meglio più avanti, infatti, la saga familiare come la descrive Yi-Ling Ru è un genere essenzialmente dominato dai personaggi maschili.

tivo di caratteristiche comuni al suo clan, e rimarca la sua unicità entrando in conflitto con gli altri membri della sua famiglia. Scrive infatti Ru che “each character’s life is, therefore, closely bound up with the community”,⁴⁰ ma questo legame si traduce in un rapporto di influenza che funziona in entrambe le direzioni: “Changes taking place in a character [...] both reflect and symbolize those in the family. The growth of an individual is never separated from the fate of the group”.⁴¹ L’eredità familiare determina il carattere e l’indole dei personaggi, ma le azioni e l’evoluzione di questi si riflettono sulla fisionomia del gruppo nel suo complesso, in un rapporto di mutua influenza in cui singolo e comunità sono di fatto parte di un unico organismo.

Nel momento in cui consideriamo in questi termini la caratterizzazione dei personaggi, e guardiamo ad essa come una delle caratteristiche fondamentali della saga familiare, possiamo anche in parte rivalutare l’idea del protagonismo collettivo e interpretarla in modo più flessibile. Non è più indispensabile, infatti, che tutti i membri della famiglia abbiano lo stesso peso nell’economia del racconto. Nulla vieta ormai che anche la saga familiare possa a sua volta avere un protagonista. Diventa infatti possibile, in certi casi, che uno dei personaggi che compongono la corallità familiare riesca per varie ragioni a spiccare sugli altri e a rivendicare per sé uno spazio maggiore nell’economia romanzesca. Anche quando questo accade, sarà in ogni caso la caratterizzazione di questo personaggio a distinguere in modo chiaro la saga familiare dal romanzo dell’individuo. Se infatti in quest’ultimo il fulcro del racconto è il singolo e la sua realizzazione di individuo, nella saga familiare “though the family novelist too creates a protagonist, the latter’s life story is important in terms of the surrounding family as well as the individual”.⁴² Il destino del protagonista e quello della comunità

⁴⁰ Ru, *The Family Novel*, 173.

⁴¹ Ru, *The Family Novel*, 108.

⁴² Ru, *The Family Novel*, 108.

familiare sono un tutt'uno: "the protagonist and the family grow together symbiotically".⁴³

L'altra caratteristica fondamentale che la saga familiare descritta da Ru ha in comune col *family novel* di cui parla Kerstin Dell è che entrambe raccontano di una comunità familiare per commentare, attraverso le sue tribolazioni e le sue trasformazioni, i cambiamenti in atto nella società. "Social concerns" scrive Ru "tie the family novel closely to the world".⁴⁴ La stessa Dell riconosce che anche se Ru manca di cogliere la differenza tra *family novel* e saga familiare, la differenza tra queste due forme e il romanzo domestico le è invece perfettamente chiara.⁴⁵ Entrambe le studiose, infatti, concordano nel distinguere il *family novel* (pur con la diversa interpretazione che ciascuna dà di questo termine) dalla narrativa domestica ottocentesca, sulla base dello stesso principio, e cioè che mentre quest'ultima aveva il suo interesse principale nella rappresentazione di un mondo privato, limitato all'orizzonte degli affetti personali e della vita domestica, invece "the family novel dedicates itself to a study of both the social world and the world within".⁴⁶ Nello specifico, secondo Ru, la saga familiare si presta in modo particolarmente efficace a esigenze di rappresentazione dell'identità nazionale. Questa caratteristica sarebbe la principale ragione del successo di questa forma presso i lettori: "it is such concerns as [...] the national sense of being an Englishman, a Frenchman, or a Chinese, that make the family novel as widely popular as it has been".⁴⁷ La famiglia protagonista viene così chiamata a simboleggiare lo sviluppo dell'intera nazione,⁴⁸ il suo carattere a identificarsi con quello dell'identità nazionale. E gli eventi della storia familiare

⁴³ Ru, *The Family Novel*, 109.

⁴⁴ Ru, *The Family Novel*, 7.

⁴⁵ Dell, *The Family Novel in North America*, 27.

⁴⁶ Ru, *The Family Novel*, 174.

⁴⁷ Ru, *The Family Novel*, 23.

⁴⁸ Ru, *The Family Novel*, 169.

sono costruiti in modo tale da intrecciarsi e riflettere quelli della storia nazionale⁴⁹.

Ricapitolando, possiamo identificare nella saga familiare un sottoinsieme del *family novel* piuttosto che una forma autonoma, perché essa condivide le due caratteristiche fondamentali dell'insieme maggiore: la presenza di un protagonista collettivo, con la totalità familiare posta al centro del romanzo; e l'uso dell'unità familiare per simboleggiare le trasformazioni sociali nel loro complesso. Ma quali sono invece le caratteristiche che distinguono la saga familiare dal *family novel* e permettono quindi di individuarla come un sottoinsieme definito?

2.2.2. *Caratteristiche distintive della saga familiare classica*

Il primo criterio per distinguere tra *family novel* e saga familiare è un criterio quantitativo: il *family novel* riguarda al massimo due generazioni, limitandosi quindi ai rapporti tra genitori e figli; la saga familiare abbraccia invece necessariamente il racconto delle vicende di tre generazioni o più. È una distinzione che viene formulata in questi espliciti termini quantitativi da Ru e ripresa sia da Stephens⁵⁰ che da Dell⁵¹ e Canzaniello.⁵² Pur nella sua semplicità, la distinzione è tutt'altro che peregrina, e al momento di selezionare il corpus alla base di questo studio anche io ho scelto di usare la presenza di almeno tre generazioni come criterio di accesso indispensabile. Tuttavia, stante la sostanziale bontà del criterio quantitativo, trovo che possiamo meglio comprenderlo nel momento in cui lo consideriamo congiuntamente alla dimensione temporale di questi romanzi. Ru infatti sottolinea come sia anche la grande estensione temporale della saga familiare a distinguere questa forma: “great difference in time range [...] determines the

⁴⁹ Ru, *The Family Novel*, 37.

⁵⁰ Stephens, *The Family Saga in the South*, 4.

⁵¹ Dell, *The Family Novel in North America*, 33.

⁵² Canzaniello, “Family Novel”, 93.

specific form of a family novel".⁵³ Le fonti critiche presentano una sostanziale unanimità nel riconoscere nell'ampia portata temporale della saga familiare una sua caratteristica centrale e distintiva: Kerstin Dell, ad esempio, afferma che la differenza fondamentale fra saga familiare e *family novel* sta nella maggiore portata ("extensive scope [...] and great range")⁵⁴ della saga familiare; anche Patricia Tobin scrive: "The dynastic ambition needs to be delineated and justified over a greater stretch of life and print than is ordinarily found in the typical *Bildungsroman*".⁵⁵ Questo gigantismo è reso necessario dalla grande quantità di eventi imposti all'attenzione dell'autore dalla prospettiva multigenerazionale: "the great length of the family novel", scrive Ru, "stands out as a special feature since the division of the clan's development into several generations embraces the long period of time".⁵⁶ Per accogliere adeguatamente il vasto materiale narrativo offerto dalle tre generazioni protagoniste, la saga ha bisogno di abbracciare un arco temporale che spesso copre molti decenni, quando non vari secoli.

È questa differenza di portata temporale che determina anche la differenza tra il tipo di rappresentazione della realtà sociale offerta dal *family novel* e dalla saga familiare. Il *family novel* presenta necessariamente un epicentro temporale limitato, seppur non sempre ben definito: la storia può svolgersi nell'arco di pochi mesi, un anno, alcuni anni, ma mai molto di più. Per questa ragione, il *family novel* individua e rappresenta un solo preciso contesto socioculturale: Cheever, per stare ai casi di studio scelti da Dell, rappresenta e commenta un contesto che è specifico degli anni Cinquanta, con il modello di famiglia patriarcale tradizionale che viene incrinato dalle prime spinte all'emancipazione femminile.⁵⁷ Un altro dei romanzi studiati da Dell nel suo lavoro apparentemente contraddice questo

⁵³ Ru, *The Family Novel*, 37.

⁵⁴ Dell, *The Family Novel in North America*, 31.

⁵⁵ Tobin, *Time and the Novel*, 59.

⁵⁶ Ru, *The Family Novel*, 6.

⁵⁷ Dell, *The Family Novel in North America*, 88-94.

assunto: *The Corrections* di Jonathan Franzen infatti può sembrare più simile a una saga familiare, viste le larghe finestre narrative che apre sul passato dei protagonisti, sulla giovinezza e l'educazione dei tre fratelli, sulla relazione dei coniugi Lambert. E tuttavia queste restano appunto solo finestre sul passato, flashback, divagazioni, seppur fondamentali, che restano ben distinte dal centro temporale dell'azione, vale a dire i mesi che precedono l'ultimo Natale a St. Jude della famiglia Lambert. E infatti anche nella lettura che ne dà Dell, *The Corrections* non è una rievocazione o un commento degli anni Settanta, ma una specifica rappresentazione delle ansie che hanno caratterizzato gli ultimi anni del millennio.⁵⁸ Al contrario, in una saga familiare individuare un epicentro temporale chiaro, distinguere chiaramente un unico momento nel quale sia ambientata l'azione, non è altrettanto facile. Alla moltiplicazione dei personaggi e delle generazioni corrisponde una moltiplicazione degli ambiti storici. Il tempo, nelle saghe familiari, si presenta come flusso: al susseguirsi delle generazioni corrisponde il continuo mutare delle circostanze storiche. Non è un caso che mentre Dell definisce il contesto rappresentato dal *family novel* in termini temporali (gli anni Cinquanta, l'epoca postmoderna, la fine del millennio), Ru invece lo definisca in termini geografici: l'oggetto di *The Forsyte Saga* non è un dato momento nella storia della società inglese, ma le evoluzioni e le trasformazioni che essa subisce nel corso del tempo.

Il meccanismo centrale attraverso cui si realizza questo processo di trasformazione è il conflitto tra i membri della famiglia. Secondo Ru, è in questo scontro, e soprattutto in quello che contrappone i padri e i figli maschi, che va individuato uno degli elementi principali della saga familiare, uno degli aspetti che maggiormente concorrono a definirne la struttura e a realizzarne gli obiettivi. Innanzitutto, il conflitto in una saga familiare è il principale motore propulsivo dell'azione: "the story develops around conflicts within the family and concentrates on human relationships as revealed in

⁵⁸ Dell, *The Family Novel in North America*, 156-165.

family circles”.⁵⁹ Tuttavia le sue implicazioni si estendono ben oltre il livello della trama e investono la struttura più profonda della saga familiare. Due sono le principali funzioni del conflitto secondo Ru: “conflicts between fathers and sons not only illustrate the theme, but also constitute the basic underlying structure which conveys the meaning of the family novel”.⁶⁰ Il conflitto tra padre e figlio serve quindi innanzitutto a esprimere il tema della saga familiare: lo scontro tra le generazioni dà corpo alle trasformazioni di valori che accompagnano il mutare dell’organizzazione familiare nel corso dei decenni. Questo continuo scontro tra vecchio e nuovo, tra tradizione e innovazione sociale, si traduce immancabilmente nella sconfitta del primo: l’assetto familiare tradizionale è destinato invariabilmente a scomparire e morire. La caduta dell’assetto familiare tradizionale, nella descrizione che Ru fa delle saghe familiari, è sempre da interpretarsi come una forma di declino: la saga familiare, per la studiosa cinese, è primariamente il racconto del declino di una famiglia, ed è per questo destinata a concludersi sempre con la dissoluzione della comunità familiare. Il declino dell’ordine familiare tradizionale è, ancora una volta, corrispettivo delle analoghe trasformazioni che avvengono sul piano dell’ordine sociale: “this dying out of a family signals the end of both the traditional community structure and the larger society of which it is a part”.⁶¹ Questa modalità di rappresentazione del declino sociale costituisce una struttura ricorrente che secondo Ru sostiene la forma della saga familiare in ogni sua incarnazione: “the fall of the family conveys the socio-political significance in almost all family novels. It stands for the destruction of the old world, though the historical backgrounds in different countries are very dissimilar”.⁶² Non importa quanto siano distanti le culture di provenienza; in ogni contesto geografico, la saga familiare si offre come uno stru-

⁵⁹ Ru, *The Family Novel*, 28.

⁶⁰ Ru, *The Family Novel*, 45.

⁶¹ Ru, *The Family Novel*, 7.

⁶² Ru, *The Family Novel*, 158.

mento privilegiato per rappresentare le ansie causate da un cambio di paradigma di sociale.

Ma oltre che a definire l'aspetto tematico della saga familiare, il conflitto intergenerazionale concorre anche a determinarne la peculiare struttura formale. Ru descrive infatti la struttura della saga familiare come l'incontro tra l'azione congiunta di un asse verticale con un asse orizzontale: "the family novel is developed along a line through the evolution of several generations. The chronology constructs a long, forward-moving vertical structure. At the same time, all kinds of conflicts among family members [...] form what might be described as the horizontal structure".⁶³ L'asse verticale si incarna nella struttura ereditaria, nel passaggio dei riflettori del racconto di generazione in generazione, in un processo di costante declino. L'asse orizzontale, invece, ricostruisce le relazioni dei personaggi nella loro compresenza sincronica, intrecciando tra loro i conflitti tra i singoli membri della comunità familiare. Entrambi gli assi, da prospettive diverse, incarnano il conflitto tra vecchio e nuovo che vive al cuore della saga familiare: il primo rappresentandolo in una graduale progressione verso il disordine, il secondo soprattutto nella dialettica tra padri e figli.

La struttura che viene a crearsi in base all'intersezione dei due principali assi narrativi si presta anche a una possibile analisi meta-letteraria. Ru scrive infatti che "the fall of the family parallels what is happening in literature".⁶⁴ Nell'asse verticale, infatti, possiamo vedere rispecchiata la concezione teleologica del realismo ottocentesco, con gli eventi che si susseguono in un rigido schema causale: "the chronological order of the family novel reinforces the main mode of the traditional novel's narrative function: a sequence of events that represents the bourgeois illusion of causality".⁶⁵ L'introdursi in questa struttura dei conflitti posizionati sull'asse orizzontale incrina però l'ordine incarnato dalla struttura genealogica:

⁶³ Ru, *The Family Novel*, 36.

⁶⁴ Ru, *The Family Novel*, 182

⁶⁵ *Ibid.*

vi introduce lo spazio per l'individualità, per la frammentazione delle esperienze. In questo intersecarsi di esigenze diverse, Ru vede la rappresentazione di un conflitto tra diversi modi di fare letteratura: "the linear structure thwarted by the horizontal one leads to chaos which provides the necessary conditions for the narrative to break free of all traditional bonds and to set off in a totally new direction".⁶⁶

Questo affascinante parallelo tra analisi della forma letteraria e storia della letteratura permette a Ru di rigettare la tesi che vorrebbe nella saga familiare una forma stilisticamente antiquata, sorda alle innovazioni formali. Allo stesso tempo, proprio questo parallelo mette in luce i limiti del lavoro della studiosa cinese. Il ragionamento di Ru, infatti, si riferisce in modo chiaro ad un momento specifico della storia della letteratura mondiale, vale a dire il passaggio tra il realismo ottocentesco e il modernismo. Non è un caso che questo snodo storico coincida grossomodo col periodo in cui vengono pubblicati i romanzi oggetto dell'analisi di Ru. Lo stesso si può dire dell'idea della saga familiare come espressione e come racconto della fine del vecchio ordine sociale: anch'essa è verosimilmente influenzata dal fatto che l'analisi di Ru si concentra solo su testi che vengono da uno stesso contesto storico. La studiosa riconosce come la saga familiare sia un frutto della storia e come le caratteristiche che descrive nel suo lavoro siano il frutto di una situazione storica unica: "the radical changes which took place simultaneously in the East and West around the beginning of the twentieth century formed the setting for the coincidental emergence of family novels all over the world".⁶⁷ Ma dal momento che saghe familiari hanno continuato a essere scritte e pubblicate anche ben oltre l'inizio del XX secolo, dobbiamo chiederci quante delle caratteristiche che Ru individua come fondative della saga familiare siano universali, e ricorrano cioè lungo tutta la storia di questa forma fino ai suoi esemplari più recenti, e quante appartengano invece solo

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Ru, *The Family Novel*, 158.

alle sue incarnazioni primonovecentesche. Già Dell, ad esempio, contesta l'idea per cui la saga familiare non possa che raccontare il declino di una famiglia, notando che i romanzi familiari pubblicati intorno alla fine del millennio tendono a presentare una tendenza opposta: e cioè a rappresentare una crisi che ha effetto catartico e risulta in una trasformazione in meglio delle dinamiche della comunità familiare.⁶⁸ Tenendo quindi presente l'identikit della saga familiare disegnato da Yi-Ling Ru, dobbiamo chiederci in che cosa i romanzi che sono oggetto di questo studio somiglino ad esso, ma soprattutto in che cosa se ne allontanino. Perché è nella deviazione rispetto alla forma tradizionale che possiamo trovare gli indizi utili a comprendere gli obiettivi che si sono posti gli autori del nuovo millennio nel momento in cui hanno adottato questa forma narrativa.

⁶⁸ Dell, *The Family Novel in North America*, 30.

3. ANALISI STRUTTURALE DELLA SAGA FAMILIARE:
IL *MULTI-BILDUNGSROMAN*

3.1. Introduzione

Quanto emerge dalla panoramica bibliografica del capitolo precedente è che le saghe familiari oggetto di questo studio cadono in una congiunzione che è rimasta sguarnita di analisi critiche. Nessuno dei lavori che finora hanno trattato il tema del *family novel* ha esteso infatti fino ad esse il proprio campo di analisi: da un lato, Kerstin Dell dedica uno spazio del suo lavoro al romanzo familiare del XXI secolo ma non si occupa specificatamente della forma della saga; dall'altro, lo studio di Yi-Ling Ru tratta effettivamente di saghe familiari (pur riferendosi ad esse col più generico termine *family novel*), ma le sue coordinate cronologiche si estendono solo fino ai primi anni del Novecento, vale a dire circa a un secolo di distanza da *Middlesex* o *Dissident Gardens*. Manca quindi una descrizione chiara delle caratteristiche che contraddistinguono questo filone rispetto ai modelli formalmente o cronologicamente più affini.

Scopo di questo capitolo sarà proprio quello di individuare le caratteristiche salienti di questi testi, in modo da pervenire ad una più chiara definizione della loro struttura. Questo processo di definizione verrà condotto primariamente attraverso una serie di comparazioni negative: confrontando i testi del corpus con altre forme di narrativa familiare maggiormente codificate e misurandone gli scostamenti rispetto ad esse, individuerò in questi

scostamenti le specificità distintive che concorrono a fare dei testi del corpus un filone unitario e coerente. Il modello tracciato da Yi-Ling Ru, essendo come già detto il più compiuto tentativo di definizione e analisi di una forma narrativa romanzesca familiare intergenerazionale, sarà il principale oggetto di queste operazioni di comparazione, ancorché non l'unico.

Per la scelta dei testi del corpus da usare come pietra di paragone nell'ambito di queste comparazioni, prediligerò un approccio tipologico-esemplificativo. Anziché selezionare un unico testo che si intenda rappresentativo del corpus nella sua interezza, ritengo più utile fare uso di volta in volta di uno o più titoli diversi. Questo approccio mi pare più funzionale allo scopo finale dell'analisi: dal momento che l'obiettivo di questa indagine è individuare il funzionamento comune di questi romanzi, una impostazione critica di questo tipo mi sembra più capace di dimostrare la sostanziale uniformità dei testi del corpus nell'adozione delle soluzioni narrative descritte, permettendo allo stesso tempo di sottolineare alcune delle diverse sfumature con le quali esse vengono poi concretamente implementate nei singoli lavori, che mantengono inevitabilmente una certa misura di unicità.

3.2. Tipizzazione e trasformazione

Yi-Ling Ru, Kerstin Dell e Patricia Drechsel Tobin concordano nell'individuare nella tipizzazione una delle caratteristiche fondamentali del *family novel*. Con questo termine le tre studiose intendono riferirsi al principio compositivo che guida la caratterizzazione dei personaggi principali in questo tipo di romanzo: "characterization" scrive Tobin "is never individual, but familial: recurrence, rather than occurrence, governs the selection and arrangement of the character's physical, social, and mental qualities".¹ I protagonisti vengono quindi sempre definiti nelle loro caratteristi-

¹ Tobin, *Time and the Novel*, 65.

che principalmente in relazione alla totalità dell'insieme familiare: "the structure of a genealogical novel [...] commits the novelist to a definition of individual identity through its familial connections".² Ciò non significa solo che i personaggi sono definiti o influenzati dalle relazioni che hanno gli uni con gli altri, ma che saranno riconducibili a "tipi" fissi indicati sulla base della loro collocazione familiare. In ogni *family novel* potremo quindi riconoscere nei protagonisti delle figure tipiche che si ripetono sempre più o meno uguali: il padre autoritario, la moglie frustrata, il figlio ribelle, il figlio ubbidiente, eccetera.

3.2.1. *Il patriarca nel family novel di inizio Novecento*

Tra questi tipi familiari, il patriarca è forse quello che ricorre con maggiore frequenza nelle saghe familiari tradizionali, tanto da poter essere considerato un elemento strutturalmente irrinunciabile di questa forma. Yi-Ling Ru scrive infatti che "without a strong father, in the societies depicted here, the large group [...] could not have formed or long existed".³ Per Ru, questa figura è tanto centrale nella struttura di questa forma romanzesca che in alcuni casi basta la sua assenza a interdire a un testo l'etichetta di *family novel*. È il caso ad esempio di *Отцы и Дети* di Ivan Turgenev che pur rappresentando un conflitto familiare, presenta un padre debole e intimorito dal figlio, radicalmente diverso da Johann Buddenbrook o Soames Forsyte o dagli altri protagonisti di un convenzionale *family novel*. Ma quali caratteristiche hanno queste figure paterne? Quali sono i caratteri ricorrenti che contribuiscono a fare di esse un "tipo" fisso?

Ru scrive che "the family novel tends to create a larger-than-life father figure":⁴ il patriarca infatti si staglia sul palcoscenico della saga familiare, dominandone la scena grazie al proprio carisma e

² Tobin, *Time and the Novel*, 81.

³ Ru, *The Family Novel*, 33.

⁴ Ru, *The Family Novel*, 47.

determinando con le sue azioni il corso del racconto. Il patriarca è, innanzitutto, il fondatore del clan, il punto di origine della linea dinastica il cui dipanarsi è oggetto del racconto della saga. Ma Ru nota che oltre che fondatore il patriarca è anche “the center of the clan”,⁵ il perno attorno a cui si aggrega l’unità familiare, nonché la fonte dell’autorità su cui si regge la comunità. Il ruolo di detentore di autorità e autore delle leggi che regolano la vita familiare è il principale elemento di caratterizzazione di questa figura: Ru infatti scrive che funzione principale del padre è esercitare il suo controllo sulla comunità familiare.⁶ Questa funzione di controllo assume inevitabilmente una connotazione tirannica. Kerstin Dell, non a caso, usa l’espressione *iron father* per definire questa figura, il cui ruolo descrive con queste parole: “the iron father makes the laws, and he never admits defeat. He stands for rigid and absolute authority”.⁷ Ru usa termini ancora più forti quando descrive il patriarca come “a tyrant who suppresses the desires of other members”.⁸ Questa attitudine tirannica del patriarca si attua soprattutto nei confronti dei membri più giovani della comunità familiare, primariamente quindi nei confronti dei figli: “the father’s authority dominates the young members of the family by demanding that they submit”⁹ e ancora “the father’s sense of responsibility for the family leads him to generate tyrannical dominance over his children”.¹⁰ Questo atteggiamento tirannico del patriarca nei confronti dei figli svolge un ruolo fondamentale nella struttura narrativa della saga familiare così come la descrive Ru: è questa infatti la causa di quella crepa nel rapporto tra le generazioni che, tramutandosi in aperto conflitto, diventa il motore propulsivo della narrazione del *family novel*.

Inoltre, il patriarca svolge il suo ruolo di autorità allo stesso tempo in due ambiti diversi: quello privato del mondo familiare, e

⁵ Ru, *The Family Novel*, 45.

⁶ Ru, *The Family Novel*, 79.

⁷ Dell, *The Family Novel in North America*, 44.

⁸ Ru, *The Family Novel*, 47.

⁹ Ru, *The Family Novel*, 52.

¹⁰ Ru, *The Family Novel*, 80.

quello pubblico rappresentato dalla comunità sociale più larga di cui la famiglia fa parte. Il continuo rispecchiarsi degli eventi della vita sociale in quelli della vita privata è tra le caratteristiche che Ru indica come costitutive della saga familiare,¹¹ e questo fenomeno trova un eccellente esempio nella figura del patriarca, che occupa nella rete sociale grossomodo la stessa posizione che occupa in quella più ristretta. Kerstin Dell nota infatti che “the iron father is usually an outstanding citizen as well as a financially successful *pater familias*”,¹² mentre Ru scrive che “the father of a traditional family is depicted as a powerful lawgiver and authority in the community”:¹³ successo economico e capacità di leadership nella scena pubblica sono quindi due caratteristiche che vanno aggiunte al ritratto del patriarca. Questo ruolo pubblico del patriarca ha innanzitutto una funzione simbolica: permette infatti di stabilire un parallelismo diretto e immediato tra il funzionamento della comunità familiare e quello della società borghese, permettendo al racconto del microcosmo familiare di funzionare come *mise en abyme* della storia nazionale.

Ma a dettare la necessità di questa caratterizzazione del patriarca, fatta di successo economico e affermazione sociale, sono anche più banali ragioni di coerenza interna della trama. È bene infatti ricordare che secondo Ru la saga familiare non racconta la storia di una famiglia qualunque, selezionata a caso tra le tante possibili, ma ha al suo centro un modello familiare molto specifico: una grande dinastia borghese di inizio Novecento. Perché la famiglia possa assumere questi connotati, è necessario che l'azione fondativa del patriarca, il punto di origine della famiglia e quindi della saga, si configuri primariamente come affermazione economica: “this father has to be a successful founder because otherwise a large and wealthy family, with an exalted reputation, could not have been

¹¹ Cfr. Ru, *The Family Novel*, 7.

¹² Dell, *The Family Novel in North America*, 46.

¹³ Ru, *The Family Novel*, 80.

formed".¹⁴ La saga familiare stessa è in realtà per Ru soprattutto la storia del processo di dissoluzione del capitale umano, economico e sociale accumulato dal patriarca all'inizio del romanzo e dilapidato nel corso del susseguirsi delle generazioni.

3.2.2. *Le figure paterne nelle saghe familiari etniche del XXI secolo*

È bene ricordare che anche se Yi-Ling Ru propone una definizione universale di *family novel*, i suoi casi di studio appartengono tutti a un periodo storico e a un contesto culturale ben precisi: non è detto quindi che alcuni degli elementi che Ru giudica fondativi e costitutivi di questa forma non appartengano invece soltanto alla saga familiare borghese primonovecentesca, e siano quindi potenzialmente assenti in altri periodi. È questo ad esempio proprio il caso del patriarca, una figura che per le sue caratteristiche è legata in modo indissolubile all'espressione dei valori della borghesia di inizio Novecento. Kerstin Dell nota infatti che già nel corso del Novecento il *family novel* comincia a guardare con occhi diversi a questa figura, guardando al suo ruolo di detentore dell'autorità in modo meno univocamente positivo.¹⁵ Questo cambio di prospettiva emerge, più che dalla caratterizzazione della figura paterna di per sé, dal diverso valore attribuito alla ribellione dei figli. Nella letteratura didattica del XIX secolo essa era descritta soprattutto come una minacciosa incrinatura nell'ordine sociale. Soltanto nel corso del XX secolo, quando l'autorità degli *iron fathers* verrà sempre più spesso identificata con quella dei regimi politici autoritari, la ribellione contro di essi verrà riqualificata come un'essenziale momento di sviluppo del nuovo ordine sociale.¹⁶

Se invece spostiamo lo sguardo sui romanzi oggetto di questo studio, scopriamo che si fa molta fatica a trovare personaggi con caratterizzazioni affini a quelle dei patriarchi tradizionali. Le saghe

¹⁴ Ru, *The Family Novel*, 47.

¹⁵ Dell, *The Family Novel in North America*, 45.

¹⁶ Cfr. Dell, *The Family Novel in North America*, 45.

familiari di questo corpus non mancano in assoluto di figure maschili. Queste figure tuttavia dimostrano una generalizzata difficoltà ad assumere il ruolo di padri, difficoltà che si deve in certi casi alla riluttanza personale, in altri a forze esterne che precludono loro la possibilità di restare presenti nella vita dei figli. E quand'anche questi personaggi abbiano voglia e possibilità di prestarsi al ruolo di padri, vediamo che il modello di paternità che incarnano è molto diverso da quello di un inflessibile patriarca primonovecentesco.

3.2.2.1. *Paternità e disabilità in Pachinko*

Pachinko, dell'autrice coreana-americana Min Jin Lee, si presenta come un esempio di particolare interesse per quanto riguarda la ridefinizione del ruolo della figura del patriarca. Nel costruire il proprio *pater familias*, infatti, Min Jin Lee adotta una serie di scelte molto eterodosse rispetto al modello descritto da Ru. Si tratta in alcuni casi sovversioni plateali delle caratteristiche del patriarca tradizionale, in altri di incrinature più sottili della sua figura: ambedue le soluzioni, comunque, concorrono a definire una crisi di questa tipologia di personaggio.

Il romanzo copre un arco temporale di circa ottanta anni (dal 1910 al 1989, per essere precisi), seguendo una famiglia di immigrati coreani in Giappone per quattro generazioni. *Pachinko* si apre, in apparente coerenza con la saga tradizionale, introducendo la figura di Hoonie, il patriarca dal quale discendono tutti gli altri protagonisti del romanzo. Hoonie, però, è una figura paterna molto diversa da quelle che popolano le saghe familiari di inizio Novecento. Innanzitutto c'è una diversità di classe sociale: a differenza delle ricche famiglie borghesi che popolano i romanzi studiati da Ru, i genitori di Hoonie sono una coppia di pescatori di umili condizioni economiche. Non è questo però il dettaglio determinante: nella piccola comunità di Yeongdo, l'isoletta di pescatori poco lontano da Busan dove si svolge la prima parte del romanzo, Hoonie e i suoi genitori, che arrotondano i ricavi della pesca affittando le camere della loro abitazione, godono di una condizione economica

di relativo agio. Si tratta comunque di una vita di stenti (per avere una stanza in più da affittare, i genitori di Hoonie dormono sul pavimento dell'ingresso), ben lontana dalle grandi epopee borghesi dei romanzi europei, ma nel contesto della comunità di Yeongdo, soprattutto quando l'invasione giapponese determina un'ulteriore contrazione delle condizioni economiche di molti isolani, la famiglia di Hoonie può considerarsi quasi benestante.

Ciò che distingue Hoonie da un patriarca tradizionale è soprattutto la sua condizione di disabilità fisica: Hoonie, infatti, nasce con il labbro leporino e con una malformazione alle gambe (“a twisted foot”).¹⁷ Nel loro brillante studio sulla rappresentazione letteraria dei corpi non conformi, David T. Mitchell e Sharon Snyder scrivono che: “disability lends a distinctive idiosyncrasy to any character that differentiates the character from the anonymous background of the ‘norm’”.¹⁸ Questa affermazione si rivela veritiera anche per il caso di Hoonie: in *Pachinko* la disabilità viene impiegata primariamente per isolare Hoonie rispetto alla comunità di cui fa parte, funzionando innanzitutto come marcatore di esclusione sociale. Infatti, la condizione di Hoonie non comporta in realtà per lui grandi limitazioni sul piano fisico: non può correre o camminare in modo spedito, certo, ma ciò non gli impedisce di lavorare, e il testo ci informa che “he was dexterous with his hands and could carry heavy loads”.¹⁹ Fin da ragazzo, Hoonie dà prova di essere un eccellente lavoratore a dispetto delle limitazioni fisiche: “Hoonie worked nearly as well as a strong man twice his age with two well-shaped legs”.²⁰ Le sue condizioni fisiche si rivelano però un ostacolo insormontabile per quanto riguarda la sua collocazione sociale. Hoonie è infatti considerato da tutti solo “the neighborhood cripple”,²¹ una figura

¹⁷ Min Jin Lee, *Pachinko* (London: Apollo, 2017), 3.

¹⁸ David T. Mitchell and Sharon L. Snyder, *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000), 47.

¹⁹ Lee, *Pachinko*, 4.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

magari benvoluta per le sue qualità umane e il suo buon carattere, più spesso compatita, ma inevitabilmente tenuta ai margini della vita della comunità. Siamo quindi precisamente all'opposto del patriarca descritto da Ru, che siede saldamente al vertice della piramide sociale, centro e motore della vita della comunità, di cui incarna e rappresenta i valori.

La conseguenza più rilevante della marginalità sociale di Hoonie riguarda direttamente la sfera della paternità: il ruolo di marito e padre gli è infatti precluso. Nel contesto sociale di un villaggio di pescatori nella Corea del primissimo Novecento, infatti, vige una assoluta incompatibilità tra disordine genetico e paternità. Un uomo con una disabilità congenita non ha alcuna speranza di trovare moglie, e il testo lo sottolinea in termini inequivocabili: "it was unthinkable that a decent family would let their daughter marry someone with deformities, since such things were inevitable in the next generation".²² La disabilità assume quindi un ruolo determinante nel progetto di ristrutturazione della forma della saga familiare, rappresentando allo stesso tempo le ragioni dell'esclusione sociale di Hoonie e l'ostacolo che gli rende impossibile accedere alla paternità. Ponendo un personaggio con queste caratteristiche all'origine del suo racconto, una figura per cui l'impossibilità di essere padre coincide con l'impossibilità di rivestire il ruolo sociale prescritto per la figura del patriarca nelle saghe tradizionali, Min Jin Lee sta rigettando una delle figure cardini e degli elementi centrali di questa forma.

A dispetto di queste premesse, Hoonie riesce però a trovare moglie e a mettere al mondo almeno un'erede, altrimenti *Pachinko* non potrebbe essere una saga familiare. È però solo una situazione di emergenza dovuta agli accidenti della Storia a permettergli di superare le difficoltà create dalla sua condizione fisica: un contadino vedovo, che ha perso la terra in seguito all'azione del governo coloniale, e che si ritrova con quattro figlie a carico e nessun modo per sfamarle, non ha altra scelta che maritarle a tutti i costi, anche

²² Lee, *Pachinko*, 5.

a costo di ritrovarsi per genero “the neighborhood cripple”. Ed è così che Yangjin, la figlia minore del contadino, “easiest to unload because she was too young to complain and she’d had the least to eat”,²³ diventa la moglie di Hoonie. La coppia avrà quattro bambini: i primi tre, tragicamente, moriranno tutti a poche settimane dal parto, per la febbre o il vaiolo. Solo Sunja, la quarta figlia e l’unica femmina, sopravvive ai suoi primi mesi e sopravvivrà fino alle ultime pagine del romanzo.

Tuttavia, anche nel momento in cui Hoonie si ritrova, a dispetto di ogni aspettativa, a rivestire il ruolo di marito e padre, è molto difficile rivedere in lui un epigono dei tipi paterni descritti da Ru e Dell. Non troviamo in lui il pugno di ferro sfoggiato dai padri delle saghe familiari borghesi. Al contrario, il testo si premura di raccontare con abbondanza di dettagli l’amorevolezza di Hoonie nei confronti della figlia. Hoonie ci viene descritto mentre si prende cura della bambina, mentre confeziona per lei bamboline con gli scarti delle pannocchie, mentre rinuncia al tabacco per comprare caramelle alla piccola. “Few fathers in the world”, ci avverte il narratore, “treasured their daughters as much as Hoonie, who seemed to live to make his child smile”.²⁴ Siamo insomma di fronte all’ennesimo ribaltamento rispetto alla figura del patriarca tradizionale: laddove nei testi descritti da Yi-Ling Ru abbiamo al centro del romanzo una figura paterna autoritaria e dittatoriale,²⁵ determinata a imporre forzatamente la propria volontà su quella dei figli, spesso anche a discapito del benessere o dell’equilibrio emotivi di questi ultimi, in *Pachinko* abbiamo invece un padre che ha a cuore il benessere della figlia più di qualunque altra cosa, al punto da essere disposto a sacrificare sé stesso in nome della felicità della bambina, come il dettaglio del tabacco, significativamente sottolineato dal testo, rende evidente.

²³ Lee, *Pachinko*, 7.

²⁴ Lee, *Pachinko*, 10.

²⁵ Ru, *The Family Novel*, 32.

Il tradimento di Min Jin Lee alla figura tradizionale del patriarca si arricchisce di un altro tassello nel momento in cui, quando il romanzo non è cominciato che da dieci pagine, Hoonie improvvisamente muore. Secondo Yi-Ling Ru la morte del patriarca è un evento cardine del *family novel*, caratterizzato da un forte valore simbolico ed emotivo e collocato sempre in modo strategico a conclusione della prima metà dell'opera.²⁶ Nei romanzi studiati da Ru, il processo che porta alla morte del patriarca è spesso lungo e raccontato nei dettagli con grande dispiegamento di enfasi stilistica:²⁷ si tratta senza dubbio di uno dei vertici emotivi del racconto. Vediamo invece come la morte di Hoonie viene riportata in *Pachinko*: “In the winter when Sunja was thirteen years old, Hoonie died quietly from tuberculosis”.²⁸ Si tratta di una sola frase, asciutta, priva di fronzoli, il cui unico elemento di caratterizzazione, l'avverbio “quietly”, illustra tutta la differenza tra la morte di Hoonie e quella di un patriarca tradizionale. Differente non può che essere anche la reazione al lutto di moglie e figlia: “At his burial, Yangjin and her daughter were inconsolable. The next morning, the young widow rose from her pallet and returned to work”.²⁹ Il tempo per piangere è un lusso che non tutti possono permettersi.

Completamente diversa è anche la collocazione che l'evento luttuoso ha nella struttura del romanzo. Ru sottolinea che la morte del patriarca tende a presentarsi sempre grossomodo allo stesso punto nella struttura della saga: alla fine della prima parte.³⁰ Non si tratta di una collocazione casuale, ma rivela la funzione simbolica di questo evento: “the father's death signals the starting point of the decline”.³¹ Se la figura del patriarca incarna l'autorità nella famiglia e si fa garante della sua unità, allora con la sua morte il processo di dissoluzione familiare ha il suo vero momento di inizio. Hoonie, invece, esce silen-

²⁶ Cfr. Ru, *The Family Novel*, 60.

²⁷ Cfr. Ru, *The Family Novel*, 75.

²⁸ Lee, *Pachinko*, 10.

²⁹ Lee, *Pachinko*, 10.

³⁰ Ru, *The Family Novel*, 152.

³¹ Ru, *The Family Novel*, 153.

ziosamente di scena a pagina 10. Dopo la morte del padre, spetterà alla piccola Sunja, molti anni dopo, quando diventerà a sua volta genitore, svolgere un ruolo analogo a quello del patriarca, cercare di tenere insieme la sua famiglia e i suoi figli a dispetto delle forze disgreganti che vengono dal mondo esterno. E il romanzo potrebbe cominciare da lei, identificarla immediatamente come punto di origine del racconto e saltare Hoonie: *Pachinko* coprirebbe comunque tre generazioni e settant'anni di storia, abbastanza da essere considerato una saga familiare secondo qualunque categorizzazione. Eppure *Pachinko* fa un passo più indietro, individuando così in Hoonie, nello zoppo del villaggio, il proprio fondatore. Il risultato di questa scelta è rendere immediatamente evidente la differenza rispetto al modello tradizionale della saga familiare, sia in termini di ambientazione sociale, sia in termini di costruzione dei personaggi.

3.2.3. *Madri di ferro*

L'assenza della figura del patriarca non implica però necessariamente un abbandono della tipizzazione. I testi oggetto di questo studio potrebbero ripudiare i tipi fissi delle saghe primonovecentesche senza per questo abbandonare la tipizzazione come principio compositivo. Potrebbero, cioè, rinunciare ai tipi tradizionali per sostituirli con dei nuovi, rinunciare al padre autoritario in favore ad esempio della madre autoritaria o di altre figure di nuova invenzione, ma affidandosi comunque per caratterizzare i propri personaggi a modelli immobili basati sulla collocazione familiare. In effetti, se guardiamo ai testi del corpus, troviamo più di un personaggio femminile che potremmo essere tentati di catalogare come madre autoritaria, come un *gender-swap* della figura del patriarca tradizionale. Vengono subito in mente Rose Zimmer in *Dissident Gardens* e Belicia Cabral in *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao*, ma anche *Homegoing* affianca costantemente personaggi femminili forti e autorevoli a personaggi maschili tentennanti e dubbiosi.

I romanzi studiati da Yi-Ling Ru non conoscono questo tipo di figura: in essi la madre non svolge mai il ruolo di detentrica di

potere, ma esiste solo come interlocutrice dell'autorità del patriarca, alla quale costantemente e invano cerca di sottrarsi.³² Questo fenomeno, suggerisce Kerstin Dell, potrebbe avere ragioni storiche: fino ai primi decenni del Novecento, infatti, "women's sphere of action was mainly reduced to the domestic sphere. Consequently, mother-daughter conflicts in literature did not provide satisfying material for (serious) fiction".³³ In un clima di svalutazione della sfera domestica e di maggior interesse per l'intreccio tra la vita del nucleo familiare e il contesto sociale, le vicende dei personaggi maschili si trovano quindi inevitabilmente privilegiate nell'attenzione degli autori: "Because of the distribution of power between the sexes in a family (and in society), father-son conflicts were more attractive themes".³⁴ Al mutare delle condizioni storiche, muta anche quindi il ruolo delle madri nel *family novel*. Dell riconosce infatti, tra i diversi tipi materni contemplati dal romanzo familiare, anche la *iron mother*, vale a dire "a figure who, mostly because of the father's absence, takes on the role of the father".³⁵ La madre di ferro si sostituisce quindi al patriarca tradizionale, purtroppo ereditandone, assieme all'autorità, anche l'autoritarismo: "she can become a problematic figure when she stands for strict rules and an authoritarian education that does not grant the children the freedom and independence they need".³⁶

Se il tratto distintivo della *iron mother*, così come del patriarca tradizionale, è quindi quello di voler imporre la propria volontà sui figli anche a costo di usare metodi coercitivi (almeno sul piano emotivo), allora Rose Zimmer in *Dissident Gardens* soprattutto sembra far parte di questa categoria. Il suo desiderio di controllare la figlia Miriam e irreggimentarne l'esuberanza adolescenziale si spinge fino alla minaccia dell'annichilimento fisico di entrambe.

³² Cfr. Ru, *The Family Novel*, 119.

³³ Dell, *The Family Novel in North America*, 43.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Dell, *The Family Novel in North America*, 40.

³⁶ *Ibid.*

Di fronte all'ennesimo atto di ribellione della figlia, infatti, Rose minaccia di uccidere sé stessa e la ragazza forzandone il capo nel forno e accendendo il gas.³⁷ Si tratta con buona probabilità solo di un bluff ("Perhaps Rose was testing Miriam"),³⁸ di un gesto più teatrale che omicida, e che si concluderà fortunatamente senza danni all'incolumità di nessuno dei presenti, eppure sarà ugualmente un evento denso di ripercussioni sulla vita dei protagonisti del romanzo.³⁹ Ma basta questo esempio per fare di lei nient'altro che un epigono femminile dei patriarchi studiati da Yi-Ling Ru nel suo lavoro? Già il testo sembra scoraggiare questa interpretazione, suggerendo che il gesto di Rose vada attribuito più alla sua indole individuale che non a un'agenda matriarcale: "Rose was less a mother than some preening and jealous Shakespearean lover".⁴⁰ Ma forse il miglior esempio per capire la differenza tra i tipi fissi del *family novel* di primo Novecento e i protagonisti delle saghe familiari etniche del nuovo millennio ci viene offerto da *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*.

3.2.3.1. *Madri e figlie in The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*

Tra i testi oggetto di questo studio, il romanzo di Junot Díaz spicca per la sua struttura cronologica del tutto peculiare. I romanzi del corpus adottano tutti una tra due soluzioni possibili per quanto riguarda la distribuzione temporale del materiale narrativo: alcuni distribuiscono gli eventi in ordine rigidamente cronologico (*Middlesex*,⁴¹ *Lipsbitz 6*, *Pachinko*, *Homegoing*, *Salt Houses*);

³⁷ Cfr. Jonathan Lethem, *Dissident Gardens* (New York: Vintage Contemporaries, 2013), 41-46.

³⁸ Lethem, *Dissident Gardens*, 43.

³⁹ Il ruolo che questo incidente ha nella struttura del romanzo e nel definire i rapporti tra i personaggi sarà analizzato più approfonditamente nel paragrafo 3.3.2.1.

⁴⁰ Lethem, *Dissident Gardens*, 44.

⁴¹ Vedere *Middlesex* inserito in questa categoria potrebbe destare qualche perplessità. Vero è che ci sono alcuni elementi che potrebbero portare a cate-

altri invece adottano una forma alla *Annie Hall*, saltando avanti e indietro nel tempo e legando tra loro le singole scene più per associazioni tematiche che per rapporti di causa ed effetto (*Dissident Gardens*, *The End of the Jews*). *Oscar Wao* a prima vista è più vicino al secondo gruppo: parte dagli anni Settanta, procede agli Ottanta, dopodiché torna indietro fino ai Cinquanta per poi saltare ai Novanta e passare per i Quaranta prima di concludersi di nuovo nei Novanta. In realtà, questi salti temporali sono meno arbitrari di quanto possano sembrare a prima vista e il romanzo segue in effetti una struttura ordinata molto precisamente. Il romanzo di Junot Díaz intreccia infatti due linee narrative. La prima segue la vita di Oscar, protagonista nominale della storia, dall'infanzia fino alla morte precoce: questa sezione occupa i capitoli 1, 4 e 6 e procede in ordine strettamente cronologico (i capitoli coprono rispettivamente gli archi temporali 1974-1987, 1988-1992, e 1992-1995, come indicato in apertura di ciascuno di essi). Questa linea narrativa è intrecciata a un'altra che procede in senso opposto: i capitoli 2, 3 e 5 infatti hanno per protagonista rispettivamente la sorella, la madre e il nonno di Oscar e ricostruiscono quindi la storia della famiglia Cabral-De León procedendo a ritroso nel tempo (gli archi temporali sono 1982-1985, 1955-1962 e 1944-1946). Abbiamo quindi la pluralità di punti di vista che è tipica della saga familiare, a cui si accompagna un'altra caratteristica strutturalmente irrinunciabile di questa forma: ciascuna sezione del racconto foca-

gorizzarlo nel secondo gruppo: nello specifico il fatto che il romanzo si apra *in medias res* tre mesi prima della nascita di Cal, prima di tornare indietro e ripartire delle origini della famiglia Stephanides; o il fatto che la narrazione principale venga periodicamente interrotta da una seconda linea narrativa ambientata nel presente in cui un Cal ormai adulto racconta della sua vita berlinese. Tuttavia, mi pare che l'episodio del cucchiaino d'argento abbia più che altro funzione di prologo, isolato dal flusso principale dell'azione per via del suo valore esemplare sui temi del romanzo. Le parentesi berlinesi, invece, oltre a essere sempre molto brevi, sono anche molto povere di eventi e in questo modo non solo si distinguono nettamente dal denso racconto del passato, ma tendono a configurarsi più come meta-commentari da parte di Cal sul suo stato d'animo attuale e sulle motivazioni e le esperienze che lo spingono a intraprendere l'impresa del racconto.

lizza il punto di vista di uno dei suoi protagonisti. Di ciascuno di essi possiamo quindi seguire la vita interiore, ascoltare i pensieri e in generale usare lo sguardo come finestra sul mondo, sentirne la voce. Possiamo riferirci a questo fenomeno come polifocalità.

Belicia Cabral, la madre di Oscar, viene quindi introdotta per la prima volta al lettore già adulta, nel ruolo del genitore severo dei piccoli Oscar e Lola. I primi due capitoli hanno per protagonisti rispettivamente Oscar e Lola, ed è quindi attraverso le lenti particolari offerte dallo sguardo di ciascuno di essi che ci vengono fornite le prime descrizioni di Belicia. Dei due capitoli è particolarmente interessante il secondo, “Wildwood”, che viene apparentemente narrato in prima persona da Lola. Dico apparentemente perché mi sento di concordare con T.S. Miller quando afferma che Yunion, il narratore delle altre sezioni del romanzo, sia in realtà “the sole controlling intelligence of the text”⁴² e che quindi anche la prima persona di Lola vada considerata un tentativo di immedesimazione o di mascheramento da parte di Yunion, alla cui mano va comunque ricondotta ogni parola presentata al lettore. Il capitolo in prima persona è introdotto da poche pagine narrate in seconda persona e rivolte a Lola da una voce narrante che in quel momento ancora non è stata identificata chiaramente, ma che si rivelerà poi appartenere a Yunion. Queste pagine, evidenziate tipograficamente dalla scelta del corsivo, sono lo stratagemma attraverso cui Yunion “creates the appearance of ‘handing off’ the narration to Lola”.⁴³ Dei meccanismi di nascondimento impiegati da Yunion si parlerà in modo più approfondito nel paragrafo 4.2.1.3: per quanto ci interessa invece in questo momento, possiamo mettere da parte l’argomento e prendere provvisoriamente per buona la prima persona di Lola.

“Wildwood”, infatti, mette in scena il conflitto e la crisi tra due figure tipiche del *family novel* di inizio secolo scorso, per quanto

⁴² T.S. Miller, “Preternatural Narration and the Lens of Genre Fiction in Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”, *Science Fiction Studies* 38.1 (March 2011), 92-114, qui 102.

⁴³ *Ibid.*

declinate al femminile: il genitore autoritario e la prole ribelle, solo che in questo caso a scontrarsi sono una madre e una figlia anziché un padre e un figlio. La figura della madre si impone sulla scena sin dalla prima frase della sezione in corsivo: “this is how it all starts: with your mother calling you”.⁴⁴ L'imponenza di questo personaggio viene introdotta dapprima attraverso la descrizione delle sue caratteristiche fisiche: prima con una lunga descrizione del suo seno (“your mother’s breasts are immensities. One of the wonders of the world. The only ones you’ve seen that are bigger are in nudie magazines or on really fat ladies. They’re 36 triple-Ds and the aureoles are as big as saucers and black as pitch”)⁴⁵ poi sottolineandone l’altezza (“My mother was one of the tallest women in Paterson, and her anger was just as tall”)⁴⁶. Ma non è un caso che il capitolo si apra con un ordine (“calling you”: la madre sta ordinando a Lola di raggiungerla nell’altra stanza), perché Belicia è soprattutto descritta nella sua autorità, nella sua pretesa di un’obbedienza assoluta da parte dei figli, nei suoi atteggiamenti a tratti apertamente di abuso. “As kids” dice Lola “me and Oscar were more scared of our mother than we were of the dark or el cuco”.⁴⁷

Lola, da parte sua, si cala in modo altrettanto risoluto nel ruolo della figlia ribelle. La sezione in prima persona si apre con un’esplicita dichiarazione di ribellione: “A punk chick. That’s what I became”.⁴⁸ Ma tutta l’esistenza di Lola, almeno nella parte coperta da questo capitolo, è descritta nel segno del desiderio di sfuggire all’oppressione materna: nell’infanzia si tratta solo di una pulsione vaga, quasi inconscia, alimentata dalle letture (“all my favorite books from that period were about runaways”),⁴⁹ nella prima adolescenza diventa un impulso sempre più definito e totalizzante (“I was

⁴⁴ Junot Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (New York: Riverhead Books, 2008), 53.

⁴⁵ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 54.

⁴⁶ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 56.

⁴⁷ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 57.

⁴⁸ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 56.

⁴⁹ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 59.

fourteen and desperate for my own patch of world that had nothing to do with her”),⁵⁰ per poi culminare finalmente nella fuga da casa il cui resoconto occupa gran parte del capitolo.

Secondo Yi-Ling Ru il conflitto generazionale tra padri e figli nel *family novel*, in tutte le sue possibili incarnazioni, al di là dei pretesti specifici che lo scatenano di caso in caso, riproduce al suo centro sempre lo stesso scontro valoriale: quello tra difesa e rifiuto della tradizione. Un confronto nel quale padri e figli sono chiamati a svolgere ruoli fissi, sempre uguali di testo in testo: il padre, quindi, “is the founder and the pillar of the traditional family, the character who insists on traditional values and relies on family relationships to rule the community”,⁵¹ mentre il figlio “quests for the new [ways]”.⁵² Questo meccanismo viene perfettamente riprodotto, per quanto declinato al femminile, dal conflitto tra Belicia e Lola. La ragazza descrive infatti esplicitamente le incomprensioni con la madre nei termini di una contrapposizione tra vecchio e nuovo, tra tradizione e modernità. Per descrivere l’atteggiamento soffocante della madre, infatti, chiama esplicitamente in causa la sua aderenza ai valori tradizionali dominicani: “She was my Old World Dominican mother and I was her only daughter, the one she had raised up herself with the help of nobody, which meant it was her duty to keep me crushed under her heel”.⁵³ Questa opposizione acquista, in questo caso, una esplicita dimensione etnica nel momento in cui la tradizione in questione si configura chiaramente come tradizione dominicana, in conflitto con la cultura del nuovo mondo: “to be the perfect Dominican daughter [...] is just a nice way of saying a perfect Dominican slave”.⁵⁴ Dobbiamo quindi trarre la conclusione che ci troviamo effettivamente di fronte a nient’altro che a un *gender-swap*, a un’inversione di genere di un meccanismo che

⁵⁰ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 57.

⁵¹ Ru, *The Family Novel*, 33.

⁵² Ru, *The Family Novel*, 32.

⁵³ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 57.

⁵⁴ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 58.

però è per il resto indistinguibile da quello innescato dagli autori di *family novels* di un secolo prima?

Se così fosse, il capitolo dedicato a Belicia, quello che ne restituisce per la prima volta la voce, che ne comunica finalmente i pensieri al lettore in modo diretto, dovrebbe presentarsi come una celebrazione della tradizione, dell'ortodosso ossequio alla cultura tradizionale dominicana e ai cari vecchi valori di una volta. Così non accade. Il capitolo 3, "The three heartbreaks of Belicia Cabral", fa un salto indietro di trent'anni, sposta l'azione nella Repubblica Dominicana, e, ribaltando i ruoli, presenta Belicia nella parte della figlia ribelle. E la ribellione di Belicia è ancora più ostinata, rabbiosa e radicale di quella di sua figlia, e la porterà a scontrarsi non solo con l'autorità materna (inoltre, a ben vedere, La Inca, la madre adottiva di Belicia, è una figura molto amorevole, che offre molti meno pretesti di ribellione alla figlia di quanto Belicia stessa non farà con Oscar e Lola), ma anche con quella scolastica, e, più grave ancora, con quella della dittatura militare di Rafael Trujillo. È interessante notare che questo cambio di ruolo non si configura necessariamente come una rivoluzione caratteriale, per Belicia. Possiamo riconoscere infatti, nella sua ribellione, molte delle caratteristiche che persisteranno nel suo carattere anche nell'età adulta: la testardaggine, la sensualità, l'incapacità di prendere in considerazione punti di vista diversi dal proprio. Quello che si ribalta sono i valori che Belicia è chiamata a rappresentare nello scontro generazionale. Questo infatti si ripresenta esattamente negli stessi termini visti nel capitolo precedente: come uno scontro tra tradizione e progresso. Solo che ora è Belicia il personaggio a cui sta stretta la tradizione dei genitori. Che la sua lealtà vada al progresso più che alla tradizione, è confermato, oltre che dalle sue azioni, dalla stessa Belicia che lo ripete continuamente a La Inca: "She wasn't a maldita ciguapa, with her feet pointing backward in the past. Her feet pointed forward, she reminded La Inca over and over. Pointed to the future".⁵⁵

⁵⁵ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 84.

A questo punto dobbiamo chiederci: a quale “tipo” familiare appartiene realmente Belicia? Alla categoria delle madri autoritarie o a quella delle figlie ribelli? Si potrebbe essere tentati di rispondere che appartiene a entrambe, ma ciò equivale a dire che non appartiene a nessuna delle due: semplicemente i tipi fissi familiari descritti da Ru non sono uno strumento adatto per descrivere né Belicia, né gli altri personaggi delle saghe familiari contemporanee. Non possiamo inquadrare Belicia in una di queste categorie o nell'altra perché il senso del suo personaggio non sta nella capacità di incarnare un sistema di valori preciso e immutabile, nell'essere l'ingranaggio di un conflitto familiare sempre uguale, ma nel processo che la porta da un sistema di valori all'altro. I due status di figlia e madre sono i due estremi di un percorso di trasformazione coerente. Concordo con Lyn Di Iorio quando dice che “Beli’s cruelty may be said to be a belated and wounded response to her past”⁵⁶ e che “her harshness and cruelty [...] can be explained by her own traumatic story”.⁵⁷ La storia traumatica giovanile di Belicia è una diretta conseguenza del suo ribellismo. È infatti il suo desiderio di fuga e di anticonformismo a indurla, in aperto spregio al volere di La Inca e alle convenzioni sociali (e anche, a ben vedere, al semplice buon senso), a intrecciare una relazione con un uomo più grande, a cui il testo si riferisce sempre solo come “the gangster”, che si rivela essere addirittura il cognato di Trujillo. Quando la giovane donna si ritrova incinta e la notizia di questa relazione arriva all'orecchio della sorella del dittatore, Belicia si ritrova vittima di un brutale pestaggio da parte della polizia segreta, che le fa perdere il bambino e quasi la ammazza. Sarà in seguito a questo evento che Belicia dovrà lasciare la Repubblica Dominicana ed emigrare negli Stati Uniti.

⁵⁶ Lyn Di Iorio, “Laughing through a Broken Mouth in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”, in Monica Hanna, Jennifer Harford Vargas and José David Saldivar (eds.), *Junot Díaz and the Decolonial Imagination* (Durham: Duke University Press, 2016), 69-88, qui 79.

⁵⁷ *Ibid.*

Siamo quindi all'esatto opposto della tipizzazione. Anziché essere definito primariamente dalla sua collocazione familiare, il carattere di Belicia è soprattutto il frutto delle sue azioni di individuo. La storia di Belicia si configura dunque come un arco di trasformazione, nel quale le esperienze della gioventù concorrono a plasmare l'identità dell'individuo adulto. Possiamo quindi pensare a questo tipo di storia in termini non troppo diversi da quella raccontata da un tradizionale *Bildungsroman*.

3.3. Relazioni familiari

C'è quindi una differenza sostanziale nelle modalità di costruzione dei personaggi tra i *family novels* borghesi del primo Novecento e le saghe familiari etniche del nuovo millennio: da un lato troviamo tipi fissi definiti sulla base della loro collocazione familiare, dall'altro dei personaggi definiti soprattutto dal loro processo di trasformazione individuale. Non è questa però l'unica differenza tra i due modelli: oltre alla caratterizzazione dei personaggi, infatti, differiscono anche in modo sostanziale le forme delle interazioni che vengono instaurate tra essi.

3.3.1. *Il conflitto nel family novel*

Il conflitto intergenerazionale è la forma principale di interazione tra i personaggi nel *family novel*. Yi-Ling Ru dedica ben due capitoli (su quattro) del suo lavoro a sviscerare il ruolo dei conflitti familiari nei romanzi da lei studiati. Questo accade perché nella sua ricostruzione del funzionamento del *family novel* il conflitto svolge un ruolo fondamentale, che investe almeno due piani diversi, quello del tema e quello della struttura del romanzo.

Secondo Ru, il tema centrale del *family novel* è “the family's value and changing vitality through time”,⁵⁸ vale a dire “the family's

⁵⁸ Ru, *The Family Novel*, 28.

development through time”.⁵⁹ Lo sviluppo attraverso il tempo tende a configurarsi come un processo di progressivo annichilimento del patrimonio economico e culturale della famiglia: la saga familiare racconterebbe quindi la dissoluzione di una dinastia borghese, causata dall’abbandono della tradizione da parte delle nuove generazioni. Sul piano tematico, il conflitto tra padre e figlio si presta in modo particolarmente efficace a incarnare questa battaglia tra progresso e tradizione. È il conflitto tra queste due figure, e tra i valori che ciascuna di esse è chiamata a rappresentare, a innescare il meccanismo che porterà la famiglia verso la distruzione. Sono l’azione del figlio e il suo abbandono della tradizione paterna a creare una frattura irreparabile dell’ordine tradizionale e portarlo nel corso degli anni alla dissoluzione.⁶⁰ Ma il padre non è esente da responsabilità. Al contrario, il suo atteggiamento dispotico è benzina sul fuoco della ribellione del figlio: “the father’s oppression [...] cannot resolve the conflict. On the contrary, his cruelty arouses rebellious feelings”.⁶¹ L’azione contrapposta di queste due spinte in seno al nucleo familiare determina l’incrinatura nella visione del mondo che si allargherà fino a determinarne la spaccatura.

La progressiva dissoluzione familiare rappresenta quella che Ru chiama la struttura verticale del *family novel*. Si tratta di un processo che si compie nell’arco dei decenni, e si dipana lentamente durante l’intero arco temporale coperto dal romanzo. Tuttavia, Ru scrive che la trama del *family novel* è il frutto dell’intersecarsi di due diverse strutture narrative.⁶² La dissoluzione familiare intergenerazionale rappresenta la struttura verticale, accanto ad essa ne troviamo un’altra che Ru definisce orizzontale: “the chronology constructs a long, forward-moving vertical structure. At the same time, all kinds of conflicts among family members [...] form what

⁵⁹ Ru, *The Family Novel*, 88.

⁶⁰ Ru, *The Family Novel*, 47.

⁶¹ Ru, *The Family Novel*, 52.

⁶² Cfr. Ru, *The Family Novel*, 37.

might be described as the horizontal structure”.⁶³ La struttura orizzontale consiste quindi proprio nel conflitto che oppone tra loro i diversi protagonisti del *family novel*. Il conflitto è quindi lo strumento che sul piano narrativo permette agli autori di legare tra loro le vicende dei singoli personaggi, che in questo modo vengono portati a interagire gli uni con gli altri. Il conflitto è lo strumento della loro compresenza, l’espedito attraverso cui i valori di ciascuno di essi vengono portati in dialogo gli uni con gli altri. È una affermazione che può sembrare paradossale, ma si tratta in realtà di una delle intuizioni più brillanti del lavoro di Ru: se sul piano della trama il conflitto serve a frantumare gradualmente l’unità familiare, sul piano della struttura narrativa il conflitto serve la funzione opposta, ovvero intessere le vicende dei singoli protagonisti in una rete di relazioni reciproche legandoli gli uni agli altri.

3.3.1.1. *Conflitto e costruzione dei legami familiari: le dinner scenes in Blue Bloods*

L’idea apparentemente paradossale che il conflitto familiare possa funzionare sul piano narrativo come forza aggregante, come motore di coesione tra i personaggi, pur conservando parallelamente sul piano tematico il ruolo di agente disgregatore, è, come si è detto, tra le intuizioni più brillanti di Yi-Ling Ru. Allo stesso tempo, si tratta di un’affermazione poco intuitiva, e pertanto, vista la sua grande importanza sia nel contraddistinguere la formulazione del *family novel* secondo Ru sia di conseguenza per chiarire lo scarto che le saghe familiari del XXI secolo rappresentano rispetto ad esso, vale forse la pena di ritagliare un breve spazio per illustrare questo concetto attraverso un esempio ulteriore. Dal momento che l’aspetto più contro-intuitivo del ragionamento di Ru è l’idea dell’impiego del conflitto familiare come fattore di aggregazione, scelgo come esempio un racconto televisivo in cui questo conflitto familiare svolge solo la funzione di agente coesivo e mai quella di

⁶³ Ru, *The Family Novel*, 36.

forza disgregante e che, per ovvie ragioni cronologiche, non sarebbe potuto essere usato da Ru.

*Blue Bloods*⁶⁴ è una serie televisiva trasmessa sulla CBS a partire dal 2010 e tuttora in onda. La serie, che intreccia le forme del dramma familiare e del poliziesco procedurale, segue le vicende dei Reagan, una famiglia *Irish-American* impiegata da cinque generazioni nella polizia di New York (anche se nella serie compaiono solo le ultime quattro, delle quali per la maggior parte delle stagioni solo le due intermedie risultano in servizio attivo). La caratterizzazione di ciascun personaggio si basa su un processo di tipizzazione non dissimile da quello descritto da Yi-Ling Ru, ma in questo caso le doti peculiari dei vari protagonisti si devono non solo alla posizione che ricoprono nella struttura familiare, ma anche alla loro collocazione professionale nel corpo di polizia newyorkese. Quindi, il ruolo di detentore dell'autorità che il capofamiglia Frank (interpretato da Tom Selleck) svolge nel contesto familiare si rispecchia e si amplia nel suo incarico di comandante della polizia di New York. Similmente, il primogenito Danny rappresenta la ribellione filiale soprattutto sul piano professionale, dove incarna il ruolo quasi stereotipico del detective indurito dal lavoro, testardo e insofferente alle regole.

La struttura tipica di un episodio di *Blue Bloods* prevede che le vicende di ciascun personaggio vengano seguite con relativa autonomia. È bene sottolineare che *Blue Bloods* consta di dodici stagioni per un totale, nel momento in cui scrivo, di 254 episodi (la serie è già stata rinnovata per una tredicesima stagione, pertanto questo conteggio è destinato a salire). Va da sé che in un insieme così vasto ci sia ampio spazio per eccezioni a questa regola e quindi per episodi che divergano dalla formula standard presentando un'interazione più pronunciata tra i diversi personaggi. Tuttavia, nella maggioranza dei casi, il tipico episodio di *Blue Bloods* dedica a ciascuno dei suoi personaggi principali uno spazio relativamente indipendente, rendendo ciascuno di loro protagonista di un arco

⁶⁴ *Blue Bloods*, Panda Productions, CBS, 2010-in corso.

narrativo autonomo, raccontandone le vicende professionali e la rete di relazioni con i colleghi e gli eventuali interessi sentimentali.

Queste storie individuali vengono ricondotte all'unità tematica nelle numerose *dinner scenes*. Le cene familiari della famiglia Reagan sono l'elemento ricorrente più caratteristico e anche più amato della serie (in questo momento la playlist youtube "*Blue Bloods* family dinner" conta ben 209 video). I critici televisivi concordano nell'individuare nelle *dinner scenes* un elemento centrale della serie, indipendentemente dal giudizio finale che danno di essa: Sonal Dutt, ad esempio, scrive che "the Sunday supper is the heart of each show",⁶⁵ mentre Michael Hann descrive le cene della famiglia Reagan come "the misbegotten crucible around which *Blue Bloods* revolves"⁶⁶. Durante le *dinner scenes* i membri della famiglia Reagan si riuniscono tutti attorno a un largo tavolo riccamente imbandito e si raccontano l'un l'altro gli eventi della settimana, scambiandosi opinioni e confrontando tra loro i propri punti di vista. È in questo momento che le vicende del singolo diventano questioni familiari, passando attraverso il filtro del punto di vista collettivo della famiglia Reagan nel suo complesso.

Questo ricongiungimento delle narrazioni individuali nell'alveo dell'unità familiare avviene attraverso il conflitto. Michael Hann nota correttamente che le cene della famiglia Reagan sono immancabilmente teatro di discussioni accese quando non di aperti litigi: "no dinner should last more than two minutes before someone walks out, furious at the course the discussion is taking. This discussion must be about an ethical poser raised by that week's case".⁶⁷ Le *dinner scenes* quindi sono allo stesso tempo un momento di unione, l'unico momento in cui i membri della famiglia Reagan coesistono effettivamente sullo schermo nello stesso momento, e

⁶⁵ Sonal Dutt, "Gather Around the *Blue Bloods* Family Dinner Table", *People*, 27 September 2013.

⁶⁶ Michael Hann, "*Blue Bloods*: so bad, it's criminal", *The Guardian*, 19 May 2011.

⁶⁷ *Ibid.*

un momento di conflitto. Ma è proprio il conflitto a riqualificare quella che potrebbe essere una mera compresenza spaziale, permettendo all'unità familiare di coagularsi di volta in volta al tema di ogni episodio.

Per fare un solo esempio tra i tanti possibili, si prenda il secondo episodio della quinta stagione, "Forgive and Forget". In questo episodio, la scintilla dello scontro scatta tra Danny e la sorella Erin, secondogenita di Frank, che di mestiere fa l'assistente procuratrice distrettuale, nel momento in cui l'ufficio della procura decide di non perseguire il sospettato arrestato da Danny. Il conflitto tra fratello e sorella si allarga rapidamente agli altri commensali, viene assorbito in una discussione collettiva che permette a ciascun membro della famiglia Reagan di intervenire per dire la sua, in un dibattito sfaccettato che mette a confronto punti di vista anche molto diversi tra loro, che rapidamente si allarga, e partendo dal caso specifico arriva a toccare il senso della pena carceraria e la possibilità di rieducazione dei condannati. Quindi, quello che a prima vista sembra uno scontro, un conflitto tra opinioni contrastanti, è invece lo strumento attraverso il quale una vicenda individuale viene assorbita dall'unità familiare: invece che essere un fattore di disgregazione, il conflitto è l'espedito narrativo che permette alla famiglia Reagan di compattarsi attorno a un tema comune.

3.3.2. L'assenza di relazioni orizzontali nella saga familiare

Di queste due funzioni del conflitto, nelle saghe familiari del nuovo millennio ne sopravvive una sola. La struttura verticale, il continuo succedersi delle generazioni sulle pagine del romanzo, come abbiamo visto sopravvive, persino amplificata, nei romanzi oggetto di questo studio, anche se questo percorso non procede più necessariamente verso la conclusione di una inevitabile dissoluzione familiare (piuttosto è forse vero il contrario, ma lo vedremo meglio nel capitolo 4.3.2). Tuttavia, il conflitto si ripresenta in questi testi come strumento di disgregazione familiare in modo persino più marcato. Più che sul piano verticale della dissoluzione dinastica, il

conflitto agisce però come agente distruttivo rispetto alle relazioni orizzontali, quelle che legano i membri della famiglia tra loro teoricamente più prossimi. Più che rappresentare una crepa, il cui progressivo allargarsi porta gradualmente all'inaridirsi e all'esaurirsi della spinta dinastica, il conflitto funziona qui come strumento di cesura immediata.

3.3.2.1. Dissident Gardens: *conflitto e cesura dei rapporti familiari*

Ci siamo già imbattuti alcune pagine fa nell'esempio più eclatante di conflitto familiare riscontrabile nel corpus di testi oggetto di questo studio: si tratta del litigio, feroce fino a sfiorare l'omicidio-suicidio, tra Rose e Miriam Zimmer. Si tratta di un episodio che, per intensità emotiva e ripercussioni pratiche, si staglia e getta la sua ombra su tutti gli eventi raccontati in *Dissident Gardens*. Apparentemente, la contrapposizione tra Rose e Miriam segue, al netto del *gender-swap*, il solito canovaccio descritto da Ru: da un lato l'autorità, soffocante in senso non più solo metaforico, della figura materna, dall'altro la ribellione di una giovane donna contro il moralismo sessuale e l'ortodossia tradizionalista della madre. Vista la grande importanza di questo episodio nell'economia narrativa di *Dissident Gardens*, prima di analizzare le differenze che lo distanziano dal modello di Ru, cerchiamo di metterne in luce il più rapidamente possibile i principali simbolismi.

Anche se il romanzo in più passaggi definisce la natura conflittuale e litigiosa del rapporto tra Rose e Miriam, al lettore viene mostrato un unico aperto litigio tra le due, per quanto di eccezionale magnitudine. Dopo aver sorpreso una Miriam poco più che ragazzina a letto con un giovanotto, Rose prima caccia lui di casa (pur non sapendo che il ragazzo aveva concluso la sua corsa molto prima che qualcosa potesse succedere tra lui e la figlia) e poi si lascia andare con la figlia a una furiosa discussione che si trascina per più pagine e al culmine della quale forzerà la testa della ragazza e la propria nel forno dopo aver chiuso ermeticamente le finestre. L'incidente si conclude fortunatamente senza vittime, tuttavia esso

verrà frequentemente citato e ricordato dagli altri personaggi e sarà carico di conseguenze per Rose. Oltre alle sue conseguenze sulla trama, l'episodio ha anche una evidente carica simbolica, che il testo stesso sottolinea quando Cicero, ripensando ad esso, si domanda: "if you don't grant the power of signs, why an *oven*? An oven! Attempt your suicide and filicide with an electrical socket, a bottle of pills, a guillotine, anything else".⁶⁸ Oltre al valore simbolico evidente insito nell'eleggere un forno a propria arma del delitto da parte di una donna ebrea, quello che questo passaggio sottolinea ma che molti personaggi del romanzo dimenticano quando raccontano l'episodio è che Rose, insieme alla testa della figlia, infila nel forno anche la propria. Anche in questo caso è il testo stesso a sottolineare l'importanza di questo dettaglio quando, nel bel mezzo del concitato racconto dell'incidente, il narratore si ritaglia il tempo di commentare: "this was how you earned the right to inflict murder: by showing a willingness to murder yourself first".⁶⁹

Ma allora come dobbiamo interpretare il valore simbolico di questa scena? Un'utile chiave di lettura può venire dalle riflessioni di Marianne Hirsch su corpo e memoria. Hirsch distingue tra prima e seconda generazione sulla base del rapporto con un evento storico traumatico, quindi nel caso del popolo ebraico col quale si confrontano sia *The Generation of Postmemory* che *Dissident Gardens* ovviamente l'Olocausto. In questo contesto, la prima generazione è quella che ha un'esperienza diretta del trauma collettivo, mentre la seconda ne ha una conoscenza mediata: "for survivors of trauma, the gap between generations is the breach between a memory located in the body and the mediated knowledge of those who were born after".⁷⁰ Il corpo diventa quindi non solo la sede della memoria, ma anche lo strumento attraverso cui trasmetterla. Se infatti apparentemente "the wound inflicted on the skin can be read as a sign

⁶⁸ Lethem, *Dissident Gardens*, 72.

⁶⁹ Lethem, *Dissident Gardens*, 43.

⁷⁰ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012), 80.

of trauma's incommunicability"⁷¹ e si può quindi pensare che la natura corporea della memoria ne determini il carattere individuale, stabilendo una distanza impossibile da colmare tra i sopravvissuti e i loro discendenti, in realtà il segno fisico del trauma e la memoria che questo incarna e rappresenta possono essere tramandati, per quanto in modo parziale e imperfetto. L'ambito principale in cui questa trasmissione può avere luogo è proprio la relazione tra madre e figlia: "the ambivalent desire to be marked, and thus to repeat the mother's trauma, is understandable between mothers and daughters whose bodily relation and resemblance is so violated by the mark as no longer to work as a vehicle of mutual recognition at the heart of the mother/daughter bond".⁷² È in quest'ottica che possiamo interpretare la grottesca iniziativa di Rose di inscenare una replica dell'Olocausto in una scala ridotta alle dimensioni di una cucina del Queens come il tentativo di replicare sul proprio corpo e su quello della figlia il trauma collettivo del suo popolo. Ovviamente, perché si possa adattare l'impostazione di Hirsch a Rose e Miriam bisogna fare almeno un fondamentale aggiustamento. Innanzitutto, nel caso di *Dissident Gardens* non si tratta di una figlia che cerca di replicare il trauma della madre, ma di una madre che cerca di imporre su sé stessa, sul suo corpo e su quello della figlia, il trauma collettivo del suo popolo. Non ci troviamo quindi di fronte a un atto di recupero della memoria da parte di una generazione successiva: al contrario, in questo caso è la matriarca a cercare di imporre forzatamente l'appartenenza etnica perduta a quella figlia che poche pagine prima ha accusato di aver rinnegato le sue origini.

Almeno due elementi fondamentali concorrono a determinare la radicale diversità tra le modalità di rappresentazione del conflitto familiare in *Dissident Gardens* e il modello descritto da Yi-Ling Ru. Innanzitutto, si potrebbero ripetere, quasi *verbatim*, a proposito di *Dissident Gardens* e del ruolo di Rose Zimmer, le stesse cose scritte poche pagine fa su *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* e Belicia

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Hirsch, *The Generation of Postmemory*, 81.

Cabral. Anche nel romanzo di Lethem, infatti, il ruolo della figura materna quale integerrima e moralista fautrice dei valori della tradizione non è una caratteristica costante nella vita di quel personaggio. Al contrario, il testo informa il lettore con abbondanza di dettagli sulle sue ribellioni giovanili: descrivendoci la giovane Rose che vuole lavorare, che rifiuta di sposarsi seguendo il volere dei genitori, che milita nel Partito Comunista degli Stati Uniti d'America. Particolarmente feroce è il rifiuto che Rose oppone all'ortodossia etnica e religiosa. Il narratore offre al lettore come paragone le sorelle di Rose e la loro "unwillingness to defy, by their marriages, by their life stories, the obedient Judaic domestic-life scripts Miriam's grandparents had salvaged from that shtetl that was neither Poland nor Russia but some unholy no-Jew's-land between".⁷³ La vita delle sorelle, quietamente ossequiosa delle tradizioni ereditate dai genitori, è usata per illuminare per contrasto l'atteggiamento di Rose, la cui vita intera è una sfida alle convenzioni della comunità.

L'atteggiamento di Rose, tuttavia, cambia quando da figlia diventa madre. È nel rapporto con Miriam, quando si ritrova a forzare sulla poco collaborativa figlia il senso di appartenenza che fino ad allora era sfuggito anche a lei, che Rose smette i panni della ribelle per assumere quelli della figura autoritaria, e si tratta di un'autorità che assume chiaramente i connotati della tradizione e della difesa dell'identità etnica. Un episodio esemplificativo è il matrimonio di Miriam. Rose si presenta accompagnata da un rabbino, pretendendo che l'unione venga benedetta anche da quest'ultimo. È difficile credere che Rose, atea come non solo la sua militanza comunista lascia supporre, ma come il testo esplicitamente sottolinea più volte, sia mossa in questo gesto da un sentimento religioso. Piuttosto, in questa iniziativa bisogna vedere il tentativo di Rose di ricondurre quell'unione, almeno al punto di vista puramente formale, all'ortodossia ebraica. Così come nel caso di Belicia, anche la figura di Rose è caratterizzata non dall'incrollabile aderenza ad un ruolo fisso, ma da un processo di trasformazione caratteriale.

⁷³ Lethem, *Dissident Gardens*, 41.

Ma l'elemento che distingue in modo specifico l'uso del conflitto familiare in *Dissident Gardens* dal modello ricostruito da Ru è un altro. Nei *family novels* tradizionali, come abbiamo visto, il conflitto genera una crepa nell'unità familiare che ne determina, nel corso dei decenni, la progressiva dissoluzione. Questo però è un processo che attiene alla sfera tematica; sul piano strutturale il conflitto serve invece a legare i diversi personaggi in un'unica linea narrativa. In *Dissident Gardens* avviene piuttosto il contrario: l'incidente del forno è, di fatto, l'ultima volta in cui madre e figlia sono presenti contemporaneamente sulla scena del romanzo. Lo scontro genera una cesura netta del rapporto tra madre e figlia: il legame viene reciso immediatamente, non sottoposto a un lento processo decennale di erosione. Questa cesura avviene prettamente sul piano del racconto: pur avendo una relazione distante e conflittuale, le due donne non scompaiono completamente l'una dalla vita dell'altra, ma le loro rare interazioni avvengono sempre al di là della portata dell'occhio del lettore. Questi incontri vengono riportati indirettamente o concentrati in riassunti brevissimi, spesso incidentali rispetto alla direzione principale del racconto.

Prendiamo ad esempio il già citato matrimonio di Miriam: sappiamo per certo che Rose vi presenzia, ma vediamo come quest'informazione viene riportata nel testo. Nel capitolo secondo della parte terza, "From the Stasi Files", si legge: "The image of Rose's abrupt appearance in the home of the Negro minister with a rabbi in tow, in order to demand that your nuptials be legitimated at the last possible instant in the Jewish faith, has the quality, I must say, of a poem".⁷⁴ Innanzitutto, è singolare constatare come un evento così ricco di valore simbolico e di potenziali spunti narrativi (un'immagine con le qualità di una poesia, si dice nel testo) venga in realtà ridotto a tre misere righe. In secondo luogo, l'episodio viene anche riportato al lettore in modo indiretto. A parlare infatti non è il narratore, ma Albert Zimmer (padre di Miriam ed ex-marito di Rose), e il destinatario di quelle parole non è tecnicamente il

⁷⁴ Lethem, *Dissident Gardens*, 228.

lettore ma Miriam stessa. Il succinto resoconto dell'episodio è infatti parte del testo di una lettera di Albert alla figlia, una delle molte che, reperite nell'archivio della Stasi presumibilmente da Sergius, compongono il capitolo. Se quindi le interazioni tra madre e figlia vengono o celate o riportate al lettore in modo sintetico e indiretto, il risultato è quello di creare per madre e figlia due linee narrative distinte e chiaramente separate: nelle sezioni che hanno per protagonista l'una, l'altra non compare mai come personaggio effettivo.

Ma gli effetti dell'incidente del forno si riverberano anche a maggiore distanza: la sua potenza disgregante riesce infatti ad allargarsi fino alla generazione successiva. Quando molti anni dopo Miriam e il marito Tommy muoiono tragicamente in Nicaragua, il piccolo Sergius, ritrovatosi improvvisamente orfano, viene affidato non alla nonna, come sarebbe stato forse più naturale aspettarsi, ma ad una scuola quacchera dove di fatto trascorrerà tutta la vita fino alla maggiore età. Questa scelta viene compiuta in ossequio alla volontà di Miriam, che quando si rende conto che la sua spedizione si sta dirigendo verso un esito infausto fa in tempo a scrivere in una lettera all'amica Stella di assicurarsi che non sia Rose ad avere la custodia del bambino ("Whatever happens don't let my mother get her hands on the kid").⁷⁵ Ma l'incidente del forno gioca un ruolo determinante nella realizzazione di questo proposito: è infatti questo l'evento che, riferito all'assistente sociale incaricata di deliberare sull'affidamento di Sergius, la induce a decidere contro la scelta più scontata, non affidando quindi il bambino al parente più prossimo. In questo modo, Sergius finirà col perdere qualunque contatto con la nonna, vale a dire col suo unico parente vivente, per tutta la vita. La ritroverà solo da adulto, in una disperata e infruttuosa ricerca delle sue radici. Infruttuosa perché la donna che Sergius incontra è solo il guscio vuoto di quella che il lettore ha avuto modo di conoscere nei capitoli precedenti: con la mente ormai irrimediabilmente erosa dall'Alzheimer, il suo unico argomento di conversazione intellegibile è rimasto il resoconto del ritmo delle

⁷⁵ Lethem, *Dissident Gardens*, 228.

proprie evacuazioni intestinali. Stabilire un contatto effettivo con lei è impossibile.

Si vengono così a creare delle fratture nette, insormontabili, tra le vicende dei diversi protagonisti, fratture che precludono la possibilità di un'interazione diretta tra essi. Ne derivano delle linee narrative in gran parte indipendenti, in cui ciascuno dei protagonisti ha spazio per muoversi in autonomia rispetto agli altri, che o non vi compaiono o quando vi compaiono sono privi di *agency* e di identità. Nei capitoli dedicati a Sergius, Miriam può comparire solo come una dolorosa assenza e Rose solo come una figura ormai tragicamente privata della propria lucidità. Allo stesso modo, quando invece è protagonista Miriam, Sergius è solo un bambino piccolo e taciturno e Rose uno spettro, imponente per influenza emotiva ma fisicamente assente.

3.3.2.2. *Cause esterne di cesura delle relazioni familiari*

Se quindi in *Dissident Gardens* si creano fratture incolmabili tra tutte le generazioni coinvolte dall'azione del romanzo, è vero però che solo due di queste fratture sono direttamente o indirettamente causate da un conflitto tra membri della famiglia. La morte di Miriam e Tommy, l'evento che priva Sergius dei suoi genitori, non si può infatti ricondurre all'incidente del forno. Il conflitto tra parenti è tutt'altro che l'unico fattore di disgregazione dell'unità familiare presente nelle saghe familiari del nuovo millennio. Anzi, la drastica cesura delle relazioni familiari orizzontali è una delle caratteristiche più ricorrenti nel nuovo modello di romanzo familiare, al punto da poterla identificare come uno dei suoi elementi distintivi. Partire dall'analisi dell'uso del conflitto ci ha permesso di cominciare a capire la differenza tra le relazioni familiari dei *family novels* del primo Novecento e quelle delle saghe familiari del nuovo millennio, ma essa è più ampia e profonda di quanto questo confronto lasci intravedere. Non solo mancando il conflitto come strumento di interazione tra i personaggi manca il principale strumento di costruzione delle relazioni orizzontali del *family no-*

vel tradizionale, ma anzi queste vengono deliberatamente recise, isolando i personaggi gli uni dagli altri. In alcuni casi, come tra Rose e Miriam o tra Rose e Sergius, questa cesura viene determinata dal conflitto, convertito al nuovo scopo; in altri, essa avviene prima ancora che si possa creare un conflitto, o addirittura prima che si possa instaurare una effettiva relazione da recidere. È il caso, ad esempio, di Sergius e Miriam. Anche se i genitori sono morti quando aveva otto anni, Sergius non ne serba alcun ricordo (e Sergius stesso è il primo a notare dolorosamente quanto sia strano che “a boy who’d had parents until he was eight years old couldn’t remember his parents’ faces or voices or touch”):⁷⁶ la loro relazione è troncata sul nascere, prima di svilupparsi, e anche quei pochi anni di interazione di cui hanno potuto godere prima del tragico evento sono elisi, cancellati, rimossi.

In questi casi, quando i legami familiari vengono recisi prima ancora che possa sorgere l’occasione perché degenerino in un conflitto, le cause di questa frattura sono di natura storica. La caducità dei legami familiari dei protagonisti si spiega con loro subordinazione agli eventi storici: sono infatti le forze della Storia a recidere i rapporti e a frammentare i nuclei familiari. È il caso di Miriam e Sergius, per tornare all’esempio di *Dissident Gardens*. La morte di Miriam e Tommy avviene in uno scenario storicamente ben chiaro, quello della rivoluzione Sandinista: i due giovani visitano il Nicaragua in piena guerra civile nell’ambito di una spedizione sponsorizzata dall’American Friends Service Committee, ma il teatro di guerra si rivela più pericoloso di quanto avessero preventivato, e i due vengono uccisi appena fuori Leòn, lasciando Sergius orfano.

Tuttavia, l’esempio migliore ci viene offerto da *Homegoing*. Il romanzo di Yaa Gyasi presenta una struttura per certi versi atipica, per cui si sarebbe quasi tentati di parlare di saga *bi*-familiare. Proprio all’inizio, infatti, l’albero genealogico della famiglia protagonista del romanzo presenta una biforcazione: la capostipite Maame, nel Ghana del tardo Settecento (all’epoca colonia inglese

⁷⁶ Lethem, *Dissident Gardens*, 313.

col nome di Costa d'Oro), genera in momenti diversi della sua vita due figlie con altrettanti uomini in tribù diverse. Le due sorellastre, ignare l'una dell'esistenza dell'altra, danno inizio ai due filoni paralleli seguiti dal romanzo: Effia e i suoi discendenti rimangono in Costa d'Oro, e la loro storia si svolge sullo sfondo della storia del Ghana, dal periodo coloniale passando per l'indipendenza e arrivando ai giorni nostri; Esi viene invece catturata, schiavizzata e deportata negli Stati Uniti. Il romanzo segue parallelamente questi due rami familiari via via sempre più divergenti, dedicando alternativamente un capitolo all'uno e un capitolo all'altro, progredendo ogni volta di una generazione. Ciascun capitolo è dedicato a un solo personaggio, e ognuno di questi personaggi ha a disposizione per svolgere la propria storia un unico capitolo. In questo modo, è già la struttura a isolare i protagonisti del romanzo, creando per loro unità narrative sostanzialmente autonome.

Ma è in particolare il rapporto dei protagonisti con la Storia a isolarli rispetto agli altri membri della loro famiglia. Questo si riscontra in modo particolarmente evidente nel ramo americano del romanzo, in cui a ogni generazione corrisponde una disgregazione dei legami familiari causata dagli eventi storici. Esi viene strappata alla sua famiglia quando viene catturata e deportata negli Stati Uniti. Sua figlia Ness si ritrova per padre l'anonimo soldato britannico che ha stuprato Esi e per madre una donna emotivamente distrutta dal proprio dolore e dalla quale viene comunque separata nel momento in cui viene venduta. Kojo viene separato dalla madre Ness durante un tentativo di fuga: la madre si lascia catturare per permettere al bambino di fuggire. Stabilitosi a Baltimora, Kojo vive da uomo libero e si sposa, ma la moglie incinta viene rapita in seguito al varo del Fugitive Slave Act. Il figlio H viene liberato durante la Ricostruzione, ma anche il suo tentativo di creare una famiglia viene interrotto forzatamente nel momento in cui viene arrestato con una falsa accusa: non potendo pagare la multa, viene condannato a dieci anni di lavori forzati. Willie, la figlia di H, perde il marito quando egli, sfruttando la propria carnagione pallida, decide di rifarsi una vita più facile abbandonando la famiglia e

spacciandosi per un bianco. Sonny diventerà un padre assente per ragioni meno violente ma non meno tragiche: sarà la dipendenza dall'eroina a isolarlo dai suoi figli.

Questo elenco di eventi si può leggere facilmente come un catalogo di tutte le possibili forze disgreganti che hanno agito, nel corso dei secoli, sulle famiglie afroamericane. La schiavitù, lo sfruttamento sessuale delle schiave, i tentativi di fuga, il Fugitive Slave Act, le carcerazioni arbitrarie, il *passing*, i movimenti per i diritti civili, l'esplosione del consumo di eroina: la storia dei discendenti di Esi tocca tutti i più rappresentativi modi di racconto della storia afroamericana. Laura Miller nota che in *Homegoing* "American characters, in particular, lead lives starved of self-directed narrative, their fates dictated by people, institutions, and historical forces over which they have no control".⁷⁷ Non solo i personaggi di *Homegoing* sono preda inerme di forze storiche a loro esterne, ma c'è nella loro costruzione, rileva sempre Miller, un "demographic imperative":⁷⁸ ciascuno di loro è chiamato a rappresentare una fase nella storia del popolo afroamericano negli Stati Uniti. Quello che Miller manca di notare è che immancabilmente questo "imperativo demografico", la relazione tra i personaggi e le forze storiche che sono chiamati a rappresentare, si estrinseca in una cesura delle relazioni familiari. Ne risulta una struttura composta di unità narrative discrete: i personaggi, isolati dal proprio nucleo familiare, sono protagonisti di un arco indipendente che si svolge in autonomia rispetto agli altri.

3.4. Quindi come è fatta una saga familiare?

Da questo confronto sono emerse due caratteristiche che distinguono la struttura narrativa delle saghe familiari del XXI secolo dal modello ricostruito da Yi-Ling Ru a partire dai *family novels*

⁷⁷ Laura Miller, "Descendants: A sprawling tale of a family split between Africa and America", *The New Yorker*, 23 May 2016.

⁷⁸ *Ibid.*

del primo Novecento. Queste caratteristiche pertengono rispettivamente alla costruzione dei personaggi e alla struttura narrativa. Ricapitoliamo come queste specificità della saga familiare si realizzano concretamente appoggiandoci a un ultimo esempio negativo.

3.4.1. *Un ultimo esempio negativo: One Day at a Time*

Al fine di evidenziare per contrasto le caratteristiche peculiari della saga familiare del nuovo millennio, ritengo utile confrontarla brevemente con un'altra forma di narrativa familiare, presa in prestito da un altro medium: la sitcom. La tipica *situation comedy* familiare è infatti un'altra forma di racconto, in questo caso televisivo, che nella sua forma classica ha al suo centro le relazioni tra diversi personaggi, tutti più o meno parimenti rilevanti, legati tra loro da legami di parentela stretta. La *sitcom*, tuttavia, a differenza della saga familiare si basa in genere su una rigida unità di tempo e di azione.

L'esempio che mi sembra più calzante è *One Day at a Time*⁷⁹. Si tratta di una *sitcom* andata in onda tra il 2017 e il 2020 dapprima su Netflix per le prime tre stagioni, e poi per una quarta e ultima stagione sul canale televisivo a pagamento Pop. Al centro della serie c'è una famiglia americana di origini cubane, tre generazioni della quale convivono in un appartamento in un quartiere popolare di Los Angeles. I personaggi delle tre generazioni rispettano la caratterizzazione stereotipica delle famiglie etniche negli Stati Uniti. La nonna Lydia (interpretata dall'attrice Rita Moreno, tra i pochi artisti che possono vantare il titolo di EGOT, avendo vinto i quattro principali premi dello spettacolo americano: Emmy, Grammy, Oscar e Tony) incarna alla perfezione l'etnicità inintegrabile della prima generazione: appassionata consumatrice di sigari e rum, si esprime in un marcato *spanglisch* spesso sfruttato dalla sceneggiatura a fini comici e nella seconda stagione rifiuta di sostenere il test per ottenere la cittadinanza americana per paura di perdere la propria

⁷⁹ *One Day at a Time*, Act III Productions, Netflix 2017-2019, Pop 2020.

identità cubana. Penelope, la figlia di Lydia, reduce del Corpo infermieristico dell'esercito degli Stati Uniti, madre divorziata di due figli, fatica a coniugare le sue responsabilità professionali e genitoriali con la sindrome da stress post-traumatico frutto del suo servizio in Afghanistan. Infine⁸⁰, Elena, figlia di Penelope e nipote di Lydia, adolescente queer e femminista, che se da un lato spesso fa fatica a far accettare il proprio orientamento sessuale ai più conservatori tra i suoi parenti (questo tema è in particolare causa di una dolorosa rottura col padre), dall'altro ha spesso paura che la sua identità cubana non sia riconoscibile e spesso teme di perdere il contatto con la propria etnicità.

Perché *One Day at a Time* non è una saga familiare? Che cosa la distingue, al netto della diversità del medium, dai romanzi di Lethem, Gyasi o T Cooper? A un primo sguardo le caratteristiche in comune con questi testi non mancano. Vi ritroviamo infatti la centralità di una famiglia di origine etnica, in questo caso cubana, e quindi un protagonismo corale da parte di più personaggi. Vi ritroviamo tre generazioni e personaggi precisamente caratterizzati sulla base della loro appartenenza ad esse. Che cosa c'è di diverso allora? La prima risposta, la più ovvia è: il tempo. *One Day at a Time* e i romanzi oggetto di questo studio dispongono gli eventi narrati lungo un arco temporale molto diverso: le saghe familiari, come notato correttamente anche da Yi-Ling Ru, possono essere definite come la storia di una famiglia attraverso il tempo e hanno quindi bisogno per disporre adeguatamente il proprio materiale narrativo di allargarsi anche per svariati decenni; *One Day at a Time* presenta invece una sostanziale unità di tempo. La sitcom infatti è ambientata costantemente in un presente narrativo non troppo definito, i suoi episodi non coprono mai un lasso di tempo

⁸⁰ Per amore di completezza, bisogna dire che Penelope ha anche un figlio maschio, Alex, che insieme ad alcuni amici di famiglia completa il cast della serie. Tuttavia, dal momento che stiamo usando *One Day at a Time* solo a titolo di esempio, possiamo permetterci di tralasciare quegli elementi della serie che non sono strettamente utili ai fini della definizione negativa della saga familiare.

superiore al paio di giorni e anche se è dato a intendere che tra una stagione e l'altra sia intercorso almeno un minimo intervallo temporale, lo scorrere del tempo non è mai mostrato come un elemento rilevante ai fini del racconto.

3.4.1.1. *Caratterizzazione dei personaggi*

Questo dettaglio però ha delle ripercussioni molto rilevanti sulla caratterizzazione dei personaggi e sulle loro interazioni. Innanzitutto, i personaggi di *One Day at a Time* ci vengono presentati cristallizzati in un solo momento della loro vita. Lo spettatore conosce Lydia quando questa è una signora anziana e la vedrà sempre solo in questa forma: delle sue passioni giovanili, della sua rovente storia d'amore col defunto marito, della sua rocambolesca fuga dal castrismo lo spettatore sa solo quel che traspare dagli occasionali aneddoti che Lydia propina ai nipoti, ma non ha libero accesso ad essi, non può assistervi direttamente. Pensiamo ora a quanto è diverso l'accesso del lettore alla vita, ad esempio, di Desdemona Stephanides in *Middlesex*. Quando fa la sua prima apparizione nel prologo del romanzo di Eugenides, Desdemona è presentata nel ruolo della nonna: un'anziana signora dai modi bruschi, fissata con certe antiche tradizioni europee che i suoi parenti più giovani bollano come superstizioni o ciarlatanerie prive di senso. Poche pagine più tardi, però, quando Cal comincia effettivamente il suo racconto, Desdemona ci viene descritta in tutt'altro modo. A Bitinio, nel 1922, Desdemona è una giovane donna che può svelare al lettore tutta la sua esuberanza giovanile: il testo ce la mostra mentre scopre la sessualità, ci racconta i suoi dubbi sul futuro. Attraverso il resoconto di Cal, al lettore viene presentato nella sua interezza il percorso che unisce la ragazza di Bitinio all'anziana signora che cerca di convincere i figli della validità dei suoi metodi ancestrali per stabilire il sesso di un nascituro. All'opposto di un modello narrativo in cui il personaggio è presentato cristallizzato, bloccato in un solo momento nel suo sviluppo, troviamo nelle saghe familiari una forma di racconto che nella trasformazione dei personaggi nel corso del tempo fa la sua caratteristica principale.

3.4.1.2. *Interazioni tra i personaggi*

L'altra differenza fondamentale tra le saghe familiari e *One Day at a Time* riguarda le relazioni tra i personaggi. Oltre all'unità di tempo, *One Day at a Time* è caratterizzata anche da una sostanziale unità di luogo: salvo poche eccezioni, la gran parte dell'azione si svolge infatti nell'appartamento della famiglia de Alvarez. Ciò determina una frequente compresenza sulla scena dei diversi personaggi. Questa compresenza non si traduce in una semplice condivisione dello stesso spazio: i personaggi non si limitano a convivere nel piccolo appartamento ignorandosi reciprocamente, ma al contrario le loro interazioni costituiscono il cuore del racconto. Ad esempio nel secondo episodio, "Bobos and Mamitas", va in scena uno scontro tra diversi modelli di femminilità, che oppone soprattutto nonna e nipote. Lydia e Elena siedono a poli opposti di uno stesso spettro: Lydia è una donna forte e indipendente, ma legata a un'idea di femminilità molto tradizionale; Elena è una adolescente in procinto di scoprire la propria omosessualità, che trova costrittivo e anacronistico il modello di femminilità incarnato dalla nonna. Il conflitto tra le due tocca vari argomenti, ma si raccoglie infine soprattutto attorno a un pretesto altamente simbolico, quale il rapporto con trucchi e cosmetici: Elena detesta truccarsi, mentre Lydia non si lascia mai vedere senza trucco nemmeno dai suoi parenti più stretti. Il conflitto si conclude, come nella più classica tradizione delle *sitcom*, con un abbraccio e una morale: le due donne imparano a rispettare l'una l'idea di femminilità dell'altra. Quello che è utile notare è che il racconto si genera dalla coesistenza spalla a spalla tra due caratteri contrastanti: la storia si identifica con la loro relazione.

Diversamente accade nelle saghe familiari. Come abbiamo visto, anche in *Dissident Gardens* e in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* ha luogo un confronto tra due generazioni di donne. In questi casi, però, il testo dedica pochissimo spazio a descrivere le effettive interazioni tra i suoi personaggi. Le forze disgreganti che agiscono sulle famiglie delle saghe rescindendo le relazioni

familiari, prevengono la compresenza e le interazioni tra i personaggi. Ne risultano relazioni tra i personaggi impoverite quando non proprio completamente assenti e che non possono quindi più essere la sostanza del racconto. L'isolamento che ne deriva per ciascun personaggio si traduce in una narrazione plurima, che si compone non più di una rete di relazioni, bensì di una somma di parabole individuali narrativamente autonome.

3.4.2. *Definizione della saga familiare*

Dopo aver operato questi confronti, quindi, a quale conclusioni possiamo dire di essere giunti? Quale è il ritratto di saga familiare che ne è emerso? Innanzitutto bisogna riconoscere che c'è sicuramente del buono nella definizione di Yi-Ling Ru. In particolare, la descrizione del *family novel* come la storia di una famiglia nel tempo è una formulazione che possiamo agevolmente adottare anche per le saghe familiari del nuovo millennio. Ciò che cambia è la disposizione degli eventi nel tempo, la caratterizzazione dei personaggi e le loro relazioni reciproche.

Possiamo quindi cercare di descrivere brevemente la struttura tipica della saga familiare come segue. Una saga familiare segue le vicende di una famiglia nel corso di alcuni decenni, per un minimo di tre generazioni, presentando una pluralità di protagonisti il cui punto di vista viene restituito al lettore. Anziché essere presentati come parte di una rete di relazioni reciproche, i protagonisti sono isolati gli uni dagli altri, le loro interazioni reciproche scarsissime: ciascuno di loro è protagonista di un arco narrativo autonomo, indipendente da quello degli altri. I protagonisti vengono quindi presentati uno per volta: tendenzialmente, il racconto segue le vicende di ciascuno di essi dalla gioventù alla maturità. Nel momento in cui essi concludono il proprio arco narrativo, raggiungendo un certo grado di maturità e producendo almeno un erede, il racconto perde interesse nei loro confronti, li relega allo sfondo quando non li fa scomparire del tutto, e l'attenzione si sposta sulla generazione successiva. E così via, di generazione in generazione. Non sempre

l'intreccio segue una disposizione degli eventi rigidamente cronologica: talvolta l'ordine con cui le generazioni vengono presentate al lettore non coincide con quello numerico; in altri casi, i singoli archi narrativi vengono spezzettati e alternati gli uni agli altri. Al di sotto delle possibili differenze di intreccio, tuttavia, la struttura fondamentale della saga familiare consiste in tutti i casi nel passaggio ordinato da una generazione alla successiva descritto poco sopra.

È per questa ragione che la definizione di saga familiare mi sembra sia da preferirsi, per questi testi, alle altre numerose etichette disponibili. Essa infatti è l'unica a indicare implicitamente la natura episodica e frammentaria di questa forma romanzesca. Ma volendo si può trovare anche un'altra possibile etichetta. Abbiamo visto che le caratteristiche distintive di questi testi sono le seguenti: l'ampio arco temporale; la polifocalità; l'isolamento dei protagonisti gli uni rispetto agli altri; la presenza di un definito arco di trasformazione per ciascuno di essi. Le ultime due caratteristiche di questo elenco, la saga familiare le condivide con un'altra forma letteraria. Patricia Tobin scrive infatti che "the *Bildungsroman* [...] posits the flight from family as a central act in the hero's coming of age, and halts on the brink of his maturity before he is pushed into that death which is fatherhood".⁸¹ Gli archi narrativi dei protagonisti delle saghe familiari, presi singolarmente, seguono quindi la struttura del *Bildungsroman*, basata sull'isolamento del protagonista dalla sua famiglia e su un processo di sviluppo individuale che culmina e si interrompe con la maturità. Possiamo quindi pensare alle saghe familiari come a una raccolta di brevi *Bildungsromane* coagulati attorno all'elemento unificante della linea dinastica. Si può parlare quindi della saga familiare come di un *Multi-Bildungsroman*.

⁸¹ Tobin, *Time and the Novel*, p. 82

3.5. Due parole sul *Bildungsroman*

L'applicazione di un'etichetta così radicata nella cultura europea a dei testi invece saldamente americani può destare delle perplessità. Franco Moretti, del resto, nel celebre testo che ha dedicato a questa forma romanzesca, mette in guardia il lettore sin dalla primissima pagina: in America e in Russia, *Bildungsroman* e romanzo di formazione non solo non esistono, ma non possono esistere. Troppo diversi, dice Moretti, sono i processi attraverso cui queste culture concettualizzano e conferiscono valore all'esistenza individuale⁸² perché possano essere espressi narrativamente attraverso forme romanzesche comparabili. Addirittura, Moretti relega questa affermazione in una nota a piè di pagina, quasi a rafforzare l'impressione di star sottolineando un'ovvietà, più per eccesso di scrupolo che per effettiva necessità.

Eppure, è un dato di fatto che *Bildungsroman* è un termine di uso comune anche al di là dell'Atlantico. Già solo se vogliamo attenerci alla bibliografia critica sui romanzi del nostro corpus, vediamo che quest'etichetta è frequentissima, almeno per alcuni titoli. A proposito di *Middlesex*, ad esempio, l'etichetta di *Bildungsroman* viene evocata almeno da Daniel Mendelsohn,⁸³ Samuel Cohen,⁸⁴ Stefania Consonni,⁸⁵ Yanoula Athanassakis,⁸⁶ Olivia Banner,⁸⁷

⁸² Cfr. Franco Moretti, *Il Romanzo di Formazione* (Torino: Einaudi, 1999), 1.

⁸³ Daniel Mendelsohn, "Mighty Hermaphrodite", *The New York Review of Books*, 7 November 2002.

⁸⁴ Samuel Cohen, "The Novel in a Time of Terror: *Middlesex*, History and Contemporary American Fiction", *Twentieth Century Literature* 53.3 (Fall, 2007), 371-193, qui 378.

⁸⁵ Stefania Consonni, "Come Nasce un Premio Pulitzer: *Middlesex* di Jeffrey Eugenides", *Acoma* 12.32 (2006), 144-159, qui 156.

⁸⁶ Yanoula Athanassakis, "'The American girl I had once been': Psychosomatic trauma and history in Jeffrey Eugenides' *Middlesex*", *European Journal of American Culture* 30.3 (2011), 217-230, qui 226.

⁸⁷ Olivia Banner, "'Sing Now, O Muse, of the recessive mutation': Interrogating the Genetic Discourse of Sex Variation with Jeffrey Eugenides' *Middlesex*", *Signs* 53.4 (Summer 2010), 843-867, qui 845.

Francisco Collado-Rodriguez,⁸⁸ che sia per affermare apertamente l'appartenenza del romanzo di Eugenides a questa categoria o per illuminare la congruenza solo di alcuni suoi elementi con le caratteristiche del genere. Una situazione analoga si riscontra passando in rassegna, ad esempio, la critica dedicata a *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*.

Stabilire con precisione il corretto uso dell'etichetta *Bildungsroman* è un compito che, va da sé, si estende molto al di là degli scopi di questo studio e delle capacità del suo autore⁸⁹. Piuttosto che tentare quindi di pervenire a una definizione di *Bildungsroman* che abbia ambizioni di validità universale, mi sembra più saggio accontentarmi, più modestamente, di una definizione operativa che metta in luce gli elementi critici che possano essere riutilizzati in modo più fruttuoso per l'analisi della saga familiare.

Per farlo, possiamo partire dalla definizione preliminare fornita da Petru Golban. Il termine *Bildungsroman* indica quindi

⁸⁸ Francisco Collado-Rodriguez, "Of Self and Country: U.S. Politics, Cultural Hybridity, and Ambivalent Identity in Jeffrey Eugenides's *Middlesex*", *International Fiction Review* 33.1 (January 2006), 71-83, qui 74.

⁸⁹ A ogni modo, si rimanda, oltre che ovviamente al già citato fondamentale lavoro di Franco Moretti: per una trattazione dei diversi possibili usi del termine *Bildungsroman* e della traslazione di senso che esso subisce passando dall'ambito europeo a quello statunitense, oltre che per l'introduzione di una distinzione tra il *Bildungsroman* goethiano e il *Bildungsroman* come forma strutturale svincolata da precise delimitazioni storiche e geografiche (*Entwicklungsroman*) a James Hardin, "An Introduction", in James Hardin (ed.), *Reflection and Action: Essays On the Bildungsroman* (Columbia: University of South Carolina, 1991), ix-xxvii; per una analisi delle implicazioni filosofiche del concetto di *Bildung* e della sua relazione con il concetto americano di iniziazione a Giuseppe Nori, "Iniziazione e Formazione: Il *Bildungsroman*", in Paola Cabibbo (ed.), *Sigfrido nel Nuovo Mondo: Studi sulla Narrativa d'Iniziazione* (Roma: Editrice Universitaria di Roma – La Goliardica, 1983), 89-131; per una ricostruzione diacronica della storia del *Bildungsroman* e delle sue diverse forme a Petru Golban, *A History of the Bildungsroman: From Ancient Beginnings to Romanticism* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2018).

a genre or subgenre of the novel, a fictional category or species, a type of autobiographical fiction which renders the process of growth, maturation, education, apprenticeship, in general of upbringing [...] of a character in his/her both biological and intellectual development within a time span typically set from childhood to early maturity.⁹⁰

Il *Bildungsroman* è quindi il romanzo della formazione dell'identità. A patto, ci mette in guardia Golban, che questa formazione venga rappresentata secondo modalità precise:

that the formation of identity is textualised as a *process*, diachronic and large-scale, from birth or early childhood through adolescence and youth to entering upon adulthood; this process is rendered in a biographical or autobiographical manner as *development* [...] leading to the *formation* of personality.⁹¹

Si tratta di una buona definizione di partenza, che ha il merito di definire in modo chiaro il campo di competenza del termine e indicare i requisiti minimi fondamentali del genere. Si tratta però, evidentemente, solo di una definizione di partenza, che delimita in modo chiaro i confini dell'insieme, ma non fornisce strumenti critici utili per un'analisi più approfondita. Vediamo quindi se riusciamo a mettere insieme qualche dettaglio in più sulle caratteristiche più significative di questa forma romanzesca.

3.5.1. *L'individuo in trasformazione: Bachtin e il romanzo dell'emersione umana*

Hartmuth Steinecke propone di introdurre nel dibattito critico il termine *Individualroman*, romanzo dell'individuo. L'uso di questo termine presenterebbe un doppio vantaggio, secondo Steinecke. Innanzitutto, esso permetterebbe di distinguere tra il *Bildungsro-*

⁹⁰ Golban, *A History of the Bildungsroman*, 18.

⁹¹ *Ibid.*

man goethiano come genere dai precisi confini storici e geografici, e invece il romanzo di formazione come forma narrativa, descritta poco sopra con le parole di Golban, detto appunto *Individualroman*. Inoltre, questo termine porrebbe l'enfasi sulla caratteristica determinante di questo tipo di romanzo, vale a dire il focus sull'individuo.⁹² Infatti, scrive Heinecke: "in the center of this type of novel is to be found the portrayal of the individual, of his development, of the person as an individual".⁹³ Al centro del *Bildungsroman* c'è quindi l'individuo, il singolo, che certo viene colto anche nei suoi legami con l'ambiente circostante, ma che pure rappresenta l'unico perno del romanzo, centro di interesse e motore dell'azione narrativa. Ma una volta che abbiamo stabilito che al centro del *Bildungsroman* c'è un solo protagonista, cos'altro possiamo dire di questo personaggio, al di là dell'affermazione, a ben vedere tautologica, che esso sia l'epicentro del romanzo? Steinecke lo suggerisce quando fa riferimento al "development" dell'individuo come a uno dei punti di interesse principali del *Bildungsroman*. Golban sottolinea questo punto più esplicitamente, quando nota che la trasformazione del protagonista è una conseguenza inevitabile del focus sul processo di maturazione: "Formation as the end of the maturation process necessarily implies *change* [...]; thus, the *Bildungsroman* portrays the protagonists, usually *round* not flat, as getting rid of static and ready-made features and becoming necessarily *dynamic*".⁹⁴

L'analisi migliore e più ricca di spunti del ruolo della trasformazione del protagonista nell'economia narrativa del *Bildungsroman* è quella di Michail Bachtin. Il suo saggio sul tema, "The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism", risale agli anni Trenta, ma solo dopo alcuni decenni di oscurità e disavventure

⁹² Hartmut Steinecke, "The Novel and the Individual: The Significance of Goethe's *Wilhelm Meister* in the Debate About the *Bildungsroman*", in Hardin, *Reflection and Action*, 69-96, qui 94.

⁹³ Steinecke, "The Novel and the Individual", 94.

⁹⁴ Golban, *A History of the Bildungsroman*, 18.

(pare che Bachtin, almeno stando a quanto riporta Tobias Boes,⁹⁵ durante l'invasione tedesca dell'Unione Sovietica abbia usato, in mancanza di alternative, le pagine di questo manoscritto per confezionare le sigarette che consumava in gran numero, il che ne spiegherebbe lo stato lacunoso) è diventato disponibile per i lettori. L'edizione in lingua inglese risale al 1986 per la traduzione di Vern McGee: non esistendo, che io sappia, una traduzione italiana e non avendo dimestichezza con la lingua russa, non ho quindi altra scelta che fare riferimento all'edizione inglese. In questo lavoro il teorico russo individua in "man's essential *becoming*"⁹⁶ il tema centrale del *Bildungsroman*: il suo protagonista è quindi innanzitutto un individuo in trasformazione. Bachtin infatti preferisce il termine "divenire" (*stanovlenia* in russo, *becoming* nella traduzione inglese) rispetto a *Bildung* o formazione, comunemente più usati. Si può obiettare che questa difficilmente può considerarsi una caratteristica esclusiva di questa forma di romanzo. Al contrario, si potrebbe dire che la trasformazione del protagonista, l'idea che il personaggio centrale si presenti in una certa condizione all'inizio del racconto, e ne giunga alla fine diverso, plasmato dalle esperienze che ha incontrato sul suo percorso, sia una caratteristica comune a gran parte del romanzo moderno (certo con alcune eccezioni, come quei romanzi post-modernisti che rinunciano deliberatamente e polemicamente a personaggi tridimensionali e al loro sviluppo, o quei polizieschi seriali in cui il protagonista si ripresenta sempre uguale di volume in volume, senza lasciarsi scalfire dagli intrighi che risolve).

E in effetti Bachtin parla della trasformazione del protagonista come caratteristica distintiva di una nuova forma di romanzo, il

⁹⁵ Tobias Boes, "Modernist Studies and the *Bildungsroman*: A Historical Survey of Critical Trends", *Literature Compass* 3.2 (2006), 230–243, qui 237.

⁹⁶ Mikhail Bakhtin, "The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)", in *Speech Genres and Other Late Essays* (Austin: University of Texas Press, 1986), 10-59, qui 20 [traduzione di Vern W. McGee].

romanzo dell'emersione umana ("novel of human emergence")⁹⁷ rispetto a forme romanzesche più antiche: sono il romanzo picaresco o il romanzo di viaggio a presentare quegli eroi "già pronti" (*govotii*, "ready-made" nella traduzione inglese),⁹⁸ inamovibili nelle proprie doti, incrollabili nei propri valori, il cui compito è muoversi sempre uguali, e vivere le più stravaganti peripezie senza lasciare che queste ne intacchino la personalità. Il romanzo antico, per Bachtin, per funzionare ha bisogno di presupporre l'unità statica dell'eroe:⁹⁹ l'oggetto di interesse della trama sono gli eventi e le diverse situazioni attraversate dall'eroe, "but the character of the man himself, his change and emergence do not become the plot".¹⁰⁰ Al contrario, il romanzo dell'emersione umana trova nel suo protagonista quella che Bachtin definisce un'unità dinamica: l'eroe stesso diventa quindi la componente variabile del romanzo e i cambiamenti del suo carattere assumono valenza sullo sviluppo della trama. È la struttura del romanzo, quindi, a subire una trasformazione radicale. Perché questo avvenga, è necessario che il tempo penetri nell'uomo,¹⁰¹ che la dimensione dello scorrere del tempo investa l'eroe protagonista permettendogli di mutare in accordo col suo passaggio.

Ma il romanzo dell'emersione umana può assumere diverse forme, imparentate certo tra loro, ma dotate ciascuna di caratteristiche proprie e non equivalenti. Bachtin ne individua cinque, e a distinguerle l'una dall'altra è proprio il modello di temporalità che ciascuna di esse incarna. Forse anche a causa delle condizioni frammentarie del manoscritto, il testo di Bachtin non è chiarissimo dal punto di vista della definizione terminologica: ad esempio, la prima forma di romanzo di emersione, quella che incarna il tempo idillico, non è indicata con un termine preciso. Ma la confusione

⁹⁷ Bakhtin, "The Bildungsroman and Its Significance", 21.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

terminologica riguarda anche un dettaglio ben più cruciale: non c'è concordia, presso gli studiosi del lavoro di Bachtin, su quale di queste forme vada considerata equivalente al *Bildungsroman*. Petru Golban, ad esempio, ritiene che il romanzo di emersione sia da intendersi come sinonimo di *Bildungsroman* e che quindi le cinque forme individuate da Bachtin vadano considerate come altrettante possibili varianti del romanzo di formazione, o meglio altrettanti stadi nell'evoluzione diacronica di questa forma¹⁰² (che per Golban si estende, con diverse incarnazioni, dall'antichità ai giorni nostri). Tobias Boes invece ritiene che solo la quinta e più importante forma di romanzo di emersione, quella che coincide con *La vie de Gargantua et de Pantagruel* e col *Wilhelm Meister* per Bachtin rappresenti il vero *Bildungsroman*, e le altre siano solo forme affini, al massimo dei traguardi secondari e intermedi sul tragitto verso il definitivo compiersi delle potenzialità del romanzo di formazione.¹⁰³ Vero è che è il lavoro di Goethe a rappresentare il vero centro di interesse del lavoro di Bachtin. Il *Wilhelm Meister* rappresenta infatti per lo studioso una novità rivoluzionaria nella storia del romanzo. Laddove nelle altre forme di romanzo dell'emersione umana la trasformazione dell'uomo avviene sullo sfondo di un mondo immobile, indipendentemente da esso, il *Wilhelm Meister* è il primo romanzo a incanalare con successo la realtà del tempo storico nella forma romanzesca: l'eroe emerge insieme al mondo, e la sua trasformazione riflette il trasformarsi del mondo stesso.¹⁰⁴

È anche vero, tuttavia, che Bachtin fa in più punti riferimento ad un'altra variante del romanzo di emersione come al *Bildungsroman* "in senso stretto", una variante diversa da quella incarnata dal *Wilhelm Meister*. Un'interpretazione plausibile, anche se non esplicitata nel corpo del suo discorso, è che anche Bachtin distingua tra una forma storicamente appartenente a un contesto preciso e a un gruppo di titoli limitato, e un romanzo di formazione come

¹⁰² Golban, *A History of the Bildungsroman*, 14.

¹⁰³ Boes, "Modernist Studies and the *Bildungsroman*", 236.

¹⁰⁴ Cfr. Bakhtin, "The Bildungsroman and Its Significance", 23.

forma più larga e svincolata da limiti storici. A distinguere questa forma dal modello goethiano è il modello di temporalità che essa incarna. Il tempo di quello che Bachtin chiama *Bildungsroman* in senso stretto è un tempo ciclico, che assume la forma di “a typically repeating path of man’s emergence from youthful idealism and fantasies to mature sobriety and practicality”.¹⁰⁵ Che cosa c’è di ciclico in questo passaggio? Apparentemente, il passaggio dall’infanzia alla maturità è l’esatto opposto di un movimento ciclico. Al contrario, più di qualunque altra trasformazione, questo passaggio si configura come un movimento unidirezionale, da uno stato all’altro, una strada che è impossibile ripetere più di una volta, né ahimè si può pensare di ripercorrere mai a ritroso. Come fa allora Bachtin a considerare questo passaggio un “repeating path” e a descriverlo come un movimento ciclico? La ciclicità di questo passaggio, secondo l’autore sovietico, sta nel fatto che questo percorso unidirezionale appartiene alla vita di chiunque: “this kind of novel typically depicts the world and life as experience, as a school, through which every person must pass”.¹⁰⁶ Anche se il romanzo tratta la storia di un individuo, il cui percorso di maturazione non può che avvenire una e una sola volta, questa avviene seguendo un meccanismo la cui ripetibilità in ogni vita umana ne determina la natura ciclica: “such a sequence of development (emergence) of man is cyclical in nature, repeating itself in each life”.¹⁰⁷

3.5.2. *Lukács e il romanzo della disillusione*

Teoria del Romanzo (Die Theorie des Romans), del 1916, appartiene al gruppo delle opere giovanili di György Lukács, ripudiate dall’autore in seguito alla sua iscrizione al Partito Comunista Ungherese e al conseguente progetto di riformulare il proprio pensiero in accordo ai dettami dell’ortodossia marxista (un’ambizione non

¹⁰⁵ Bakhtin, “The Bildungsroman and its Significance”, 22.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Bakhtin, “The Bildungsroman and its Significance”, 22.

sempre riuscita, viste le forti critiche che alcune delle sue opere successive, come *Storia e Coscienza di Classe*, attireranno dall'interno del movimento). A dispetto di questo ripudio da parte dell'autore, la *Teoria del Romanzo* resta uno dei testi più apprezzati e citati del teorico ungherese. Ed è in quest'opera che Lukács introduce una distinzione rilevante ai fini di una precisa definizione dei contorni del *Bildungsroman*. Lukács distingue infatti tra *Bildungsroman* e "romanzo della poetica della disillusione".¹⁰⁸ se il primo racconta del processo di formazione identitaria e integrazione nella società di un giovane, il secondo mette in scena invece il fallimento di quel percorso, il conflitto tra individuo e società che si conclude con l'affermazione dell'irrisolvibile "discrepanza tra interiorità e mondo",¹⁰⁹ discrepanza che "porta necessariamente alla completa negazione di quest'ultimo".¹¹⁰

Secondo Lukács queste due forme, il *Bildungsroman* e il romanzo della disillusione, sono non solo autonome l'una rispetto all'altra, ma esplicitamente in contrapposizione tra di loro. Bisogna però tenere conto del particolare punto di vista da cui muove l'analisi dell'autore ungherese. Susan Sontag nota che, già nella *Teoria del Romanzo*, le radici marxiane del pensiero di Lukács sono ben evidenti dal primato assoluto che l'autore accorda al contenuto di un'opera rispetto alle sue qualità e caratteristiche formali. Questo atteggiamento si estende anche al principio che Lukács usa per definire i generi letterari: "Lukács' analysis of the various literary genres [...] proceeds by an explication of the attitude toward social change incarnated in the form".¹¹¹

Ed è sulla base di questa impostazione critica che Lukács decide di considerare romanzo della disillusione e *Bildungsroman* forme contrapposte, per via del loro diverso contenuto ideologico. Questo

¹⁰⁸ György Lukács, *Teoria del Romanzo* (Milano: SE, 2015), 111.

¹⁰⁹ Lukács, *Teoria del Romanzo*, 129.

¹¹⁰ Lukács, *Teoria del Romanzo*, 137

¹¹¹ Susan Sontag, "The Literary Criticism of Georg Lukács", in *Against Interpretation and Other Essays* (London: Penguin Books, 1961), 82-93, qui 91.

a dispetto del fatto che, dal punto di vista della struttura formale, *Bildungsroman* e romanzo della disillusione si presentino in modo molto simile. Lo stesso Lukács è ben cosciente di questa somiglianza formale, che infatti riconosce nel corso della sua analisi. Anzi, le due forme sono talmente simili da portare l'autore a parlare di "incertezza relativa ai confini":¹¹² nel momento in cui si guarda concretamente ai testi, "nella maggior parte dei singoli casi i confini tra il tipo del romanzo pedagogico postgoethiano e quello del romanticismo della disillusione sono spesso incerti e variabili".¹¹³

Anche per questo, come riporta Tobias Boes,¹¹⁴ questa distinzione è stata abbandonata dalla critica successiva, per cui il romanzo della disillusione è stato considerato frequentemente un sottogenere pessimista del *Bildungsroman*. È utile quindi recepire da Lukács l'idea che il processo di formazione al centro del *Bildungsroman* non sia destinato a concludersi immancabilmente con un successo. Un eventuale fallimento di questo percorso, però, non determina, a differenza di quanto ritiene l'autore della *Teoria del Romanzo*, un'esclusione del testo incriminato dal campo del *Bildungsroman*. Questo permette di raccogliere sotto l'ombrello di questa definizione non solo quei testi che Lukács indica come esempi di romanzi della disillusione, ma, come suggerisce correttamente Jeffrey Sammons, anche tutti quei testi, frequenti soprattutto in epoca modernista e post-modernista, che mettono in crisi l'idea di formazione con intenti più o meno parodici utilizzando le forme tipiche del *Bildungsroman*.¹¹⁵

Riassumendo, useremo quindi in questa sede il termine *Bildungsroman* per riferirci all'insieme delle seguenti caratteristiche salienti di un testo romanzesco:

¹¹² Lukács, *Teoria del Romanzo*, 130.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Cfr. Boes, "Modernist Studies and the *Bildungsroman*", 239.

¹¹⁵ Jeffrey L. Sammons, "The *Bildungsroman* for Nonspecialists: An Attempt at a Clarification", in Hardin, *Reflection and Action*, 26-45, qui 41.

- a) la presenza di un solo protagonista, la cui autonomia di individuo è al centro del racconto;
- b) natura ciclica del processo di trasformazione del protagonista: il processo attraverso cui il protagonista costruisce la propria identità di adulto, pur concretizzandosi nell'esperienza del singolo, si ripete, o può ripetersi, nella vita di chiunque;
- c) interesse del romanzo è il percorso più che la sua conclusione, non fa pertanto differenza se il percorso del protagonista si conclude con un successo o con un fallimento.

4. LA FAMIGLIA COME RELAZIONE NARRATIVA

4.1. Introduzione

Possiamo allora azzardare l'uso dell'etichetta *Multi-Bildungsroman* per riferirci alla saga familiare. Essa infatti funziona come una raccolta di singoli processi di realizzazione individuale. Ciò equivale a dire che essa è una forma per sua natura frammentaria e slegata? O addirittura che essa non vada proprio considerata come un romanzo, ma sia piuttosto da intendersi come una giustapposizione di parti autonome e slegate, tenute pretestuosamente insieme dal labile aggregatore del legame familiare? Questa è ad esempio la tesi esplicitamente sostenuta da Laura Miller in riferimento a *Homegoing*: secondo la critica del *New Yorker*, il romanzo di Yaa Gyasi somiglia decisamente più a una raccolta di racconti labilmente collegati che non a un romanzo nel senso tradizionale del termine.¹ Vero è che *Homegoing* è, tra i testi del corpus oggetto di questo studio, quello per cui questo tipo di critica è maggiormente centrata: sicuramente Miller ha ragione quando nota che “each chapter must start in a new place and time, with a new set of people, at best picking up a few slender narrative threads from its predecessors”.² Ed è facile immaginare che qualunque lettore,

¹ Cfr. Miller, “Descendants”.

² Miller, “Descendants”.

se gli venisse sottoposto uno dei capitoli intermedi di *Homegoing* preso singolarmente, non avrebbe difficoltà a crederlo un racconto breve perfettamente concluso in sé stesso. Fanno eccezione solo i capitoli finali, quelli più ricchi di riferimenti agli eventi precedenti, e anche quelli in cui vengono effettivamente tirate le fila dell'opera nel suo insieme. Miller manca di notare proprio la funzione di questi ultimi capitoli, grazie ai quali il romanzo fornisce retrospettivamente organicità alla propria struttura.

Per capire come questa operazione narrativa avvenga, come cioè in *Homegoing* e negli altri romanzi del corpus le prospettive aperte dagli ultimi capitoli contribuiscano a riabbracciare tutti gli eventi del romanzo in un disegno coerente e unitario, bisogna innanzitutto ripensare a quello che si intende quando si usa il termine "famiglia". Per quanto si tratti infatti di un termine all'apparenza inequivocabile, il cui senso è intuitivamente chiaro, vediamo che non tutte le definizioni classiche si applicano in modo efficace al contenuto delle saghe familiari. Se pensiamo infatti alla famiglia come a una rete di relazioni personali (Eva-Sabine Zehelein, ad esempio, definisce le famiglie come degli "intimate networks"),³ allora dobbiamo arrivare alla paradossale conclusione che le saghe familiari non siano affatto romanzi familiari, che in esse non vi siano famiglie: abbiamo visto nel capitolo precedente, infatti, come nei testi oggetti di questo studio le relazioni tra i membri della famiglia vengano o continuamente recise o tralasciate dall'azione romanzesca che trova altrove i suoi oggetti di interesse. Qual è allora il significato che dobbiamo attribuire al termine famiglia per poter comprendere correttamente il funzionamento di questi testi? In che modo questi romanzi producono una famiglia a partire dalle singole parabole individuali che lo compongono? Dove vengono ricreate le relazioni tra i membri della famiglia che non si realizzano sul piano dell'azione?

³ Eva-Sabine Zehelein, "Introduction: Family in Crisis?", in Eva-Sabine Zehelein, Andrea Carosso and Aida Rosende-Pérez (eds.), *Family in Crisis? Crossing Borders, Crossing Narratives*, (Verlag: [transcript], 2020), 9-23, qui 9.

In questi testi è il racconto stesso, l'atto del narrare, a creare le relazioni familiari. È il narratore, giustapponendo e stabilendo una relazione tra i singoli *mini-Bildungsromane*, a stabilire un dialogo tra di essi e a ricomporli in un disegno unitario, ricreando almeno agli occhi del lettore quella rete di relazioni che non sussiste nella realtà dei fatti e che è spesso sconosciuta agli stessi protagonisti. La famiglia in questi testi si presenta quindi come una relazione narrativa, una relazione che viene creata attraverso l'azione del narrare. Pertanto, per capire il senso di questa operazione dobbiamo necessariamente chiederci: chi è che racconta queste storie? Quali caratteristiche assume il narratore di una saga familiare? Che funzione ha l'atto del raccontare in questi testi? Chi lo compie? Quali sono i suoi scopi?

4.2. Il narratore nelle saghe familiari

La prima domanda che dobbiamo porci per inquadrare il ruolo del narratore nelle saghe familiari è: questi testi adottano un narratore onnisciente in terza persona o interno in prima persona? Si tratta di un'opposizione binaria, che pone due alternative secche e mutualmente esclusive. Certo non si tratta delle uniche soluzioni possibili: tuttavia configurazioni alternative, come il racconto in seconda persona di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* o il narratore corale in prima persona plurale di *The Virgin Suicides*, sono molto rare e appartengono più che altro all'ambito della narrativa più sperimentale. Le possibili soluzioni ibride, invece, si configurano più che altro come un'alternanza tra sezioni in prima e in terza persona (ad esempio *Christine* di Stephen King, *A Study in Scarlet* di Arthur Conan Doyle o "Nel Museo di Reims" di Daniele Del Giudice), una soluzione che più che incrinare la dicotomia tra i due tipi di narratori non fa altro che riaffermarla.

Da questo punto di vista, le saghe familiari oggetto di questo studio non presentano un carattere uniforme. Al contrario, esse adottano soluzioni diversificate: alcune di esse (*The End of the Jews*,

Salt Houses, *Dissident Gardens*, *Homegoing*, *Pachinko*) presentano narratori onniscienti in terza persona, mentre altre (*Middlesex*, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, *Lipshitz 6*) presentano narratori interni. Apparentemente, questa divergenza di scelta inficia l'ipotesi che le saghe familiari possano essere accomunate dal ruolo che l'atto narrativo svolge in esse: viene naturale pensare, infatti, che scegliere un tipo di narratore piuttosto che l'altro implichi una differenza sostanziale nella funzione che essi sono chiamati a svolgere. Tuttavia, questi testi tendono a sfumare la distanza tra le due soluzioni, adottando alcune strategie intese a nascondere i confini tra l'uno e l'altro modello di narratore, al punto che in alcuni casi non è sempre immediatamente chiaro con quale dei due il lettore si trova ad avere a che fare. Da un lato, infatti, i narratori omodiegetici cercano, con diversi gradi di successo, di nascondere la loro partecipazione agli eventi al fine di spacciarsi per narratori esterni e onniscienti. Dall'altro, a quei narratori che sono effettivamente eterodiegetici e onniscienti viene spesso affiancato un doppio che ne ripete l'azione sul piano intra-diegetico: un personaggio interno all'azione che intraprende un'impresa narrativa il cui ambito grossomodo coincide con quello del romanzo stesso.

4.2.1. *Narratori omodiegetici nelle saghe familiari*

Nelle saghe familiari che presentano un narratore interno, frequentemente questo si ritrova a comportarsi in parte da narratore esterno onnisciente. Non c'è nulla di realmente inedito in questo: già ad esempio in alcuni romanzi di Walter Scott i narratori erano personaggi interni alla finzione narrativa, ma agivano come narratori onniscienti rispetto alla storia raccontata dal romanzo. I narratori interni delle saghe familiari si distanziano da questo modello, però, per almeno due ragioni. Innanzitutto, i narratori scottiani erano personaggi immaginari che raccontavano però una storia di cui non erano direttamente partecipi, ma da cui anzi erano spesso separati da un considerevole iato temporale. Al contrario, i narratori interni delle saghe familiari sono protagonisti diretti dell'azione (o almeno

di una sua parte). In secondo luogo, i narratori interni delle saghe familiari spesso adottano delle strategie narrative per nascondere questo loro doppio ruolo, strategie che in alcuni casi diventano veri atti di mascheramento, tentativi di spacciarsi per tradizionali narratori esterni onniscienti.

4.2.1.1. *Cal*

È innanzitutto la struttura stessa della saga familiare a determinare questa confusione. Prendiamo ad esempio *Middlesex*: Cal⁴ nasce come Calliope l'8 gennaio del 1960,⁵ ma quando l'azione vera e propria del romanzo ha inizio l'anno è il 1922.⁶ Ciò vuol dire che per quasi quaranta anni, oltre la metà dell'arco temporale coperto dal racconto, Cal di fatto è un narratore esterno (anche ammettendo di poterlo considerare un testimone diretto degli eventi del

⁴ Nel riferirmi a Cal userò pronomi e aggettivazioni maschili. Si tratta di una scelta che merita di essere motivata. Infatti, se alcune persone intersessuali optano per l'uso dei pronomi maschili o dei femminili, altre preferiscono soluzioni alternative, che in ambito anglosassone possono essere they/them, ze/zir, o ze/hir. In ogni caso, la scelta da parte di chi scrive deve essere sempre operata sulla base delle preferenze espresse dal soggetto, anche laddove, come nel nostro caso, il soggetto sia un personaggio immaginario. Cal non esprime apertamente una preferenza a riguardo nell'arco del testo (e la morfologia inglese lo solleva convenientemente dal dover specificare il genere di tutti gli aggettivi che usa). Tuttavia, mi pare che la sua preferenza si possa dedurre dal racconto. Come vedremo, infatti, Cal non sceglie mai per sé stesso un'identificazione al di fuori di una visione binaria dei generi: nel momento in cui scopre di non essere una donna passa quasi immediatamente a identificarsi come uomo, ed è da questa prospettiva maschile che parla nel momento in cui agisce da narratore. La scelta più corretta mi sembra quindi quella di riferirsi a Cal al maschile nel momento in cui si parla di lui come narratore e come personaggio nel suo complesso, con l'unica eccezione rappresentata dall'eventuale menzione di incidenti specifici risalenti alla sua infanzia come Callie (della quale del resto anche il narratore parla al femminile nei rari casi in cui viene menzionata in terza persona). Mi allineo in questo modo alle scelte fatte da altri studiosi come Debra Shostak e Samuel Cohen.

⁵ Cfr. Eugenides, *Middlesex*, 19.

⁶ Cfr. Eugenides, *Middlesex*, 23.

romanzo avvenuti nei primi anni '60, quando era appena nato o non aveva che pochi anni). Per questa ragione, Merton Lee definisce esplicitamente Cal “a heterodiegetic narrator who later becomes homodiegetic”.⁷ E fintanto che Cal non è parte dell'azione si comporta di fatto come un narratore esterno tradizionale, dimostrando una onniscienza che non è in nessun momento giustificata sul piano diegetico: focalizza il punto di vista dei personaggi principali, ne descrive nel dettaglio lo stato d'animo, dà mostra di conoscere fin nei minimi dettagli eventi e situazioni di cui non è chiaro come possa essere a conoscenza. Collado-Rodríguez nota che “this peculiar combination of alleged omniscience, literary parody, and eventual uncertainty about some of the facts the narrator reports, may gradually lead readers to conclude Cal's playful unreliability”.⁸ Sicuramente ci sono valide ragioni, in più punti, per prendere il resoconto di Cal con qualche scetticismo. Quello che è interessante notare in questo momento, tuttavia, è che quale che sia l'origine di questa onniscienza (doti soprannaturali o attitudine all'invenzione), nel momento in cui Cal la rivendica sta assumendo su di sé una delle caratteristiche tipiche, se non proprio la più significativa, del classico narratore eterodiegetico.

Tuttavia, per quanto Cal scelga talvolta di eclissarsi per assumere una fisionomia narrativa più simile a quella di un narratore eterodiegetico onnisciente, la sua resta una voce troppo interventista perché in *Middlesex* si possa mai dare adito a un'effettiva confusione sulla natura del narratore. Se in alcuni momenti Cal sceglie di nascondersi nella voce dei suoi personaggi, altre volte si dà invece cura di rammentare al lettore la sua presenza, commentando l'azione o anche la sua stessa opera di narratore. Commenti come “a narrator in my position (prefetal at the time) can't be entirely sure about any of this”⁹ servono infatti esplicita-

⁷ Merton Lee, “Why Jeffrey Eugenides' *Middlesex* is so Inoffensive”, *Critique: Study in Contemporary Fiction* 5.1, 32-46, qui 39.

⁸ Collado-Rodríguez, “Of Self and Country”, 79.

⁹ Eugenides, *Middlesex*, 10.

mente lo scopo di rimarcare la presenza di Cal anche sullo sfondo di quegli eventi che non lo vedono direttamente partecipe. La matrice principale di Cal in quanto narratore, scrive giustamente Consonni, è “il narratore ‘autocosciente’ [...] in cui tutt’altro che discreta e silenziosa è l’opera di scelta, omissione e articolazione degli eventi nella storia, e anzi accompagnata da un’aperta riflessione metaletteraria”.¹⁰

Merton Lee individua anche un’altra ragione per la quale la presenza di Cal è sempre evidente anche nei momenti in cui la sua voce si fa meno riconoscibile. “Cal’s presence” scrive Lee “is always homodiegetic in that the ostensibly heterodiegetic narrative displaces meaning into the frame; further, the primary plot is foreclosed with our knowledge of the future, that is, the Cal in the Berlin plot”.¹¹ La presenza di Cal come narratore e come parte della storia, una doppia condizione sulla quale il lettore è edotto sin dalle primissime pagine, getta inevitabilmente la propria luce su tutti gli eventi descritti dal romanzo. Ad esempio, quando Lefty e Desdemona si scontrano con delle difficoltà che sembrano rendere impossibile la loro partenza verso gli Stati Uniti, il lettore ha già modo di inferire il loro successo dalle informazioni che ha ricevuto da Cal sulla sua vita nel presente. Per questa ragione, scrive ancora Lee, “Cal’s narrative presence, especially in the Berlin subplot, makes him in a sense always homodiegetic or always a part of the action”.¹²

4.2.1.2. *T*

Se Cal sceglie di assumere su di sé alcune caratteristiche del narratore onnisciente pur non arrivando mai al punto di generare un’effettiva confusione riguardo il suo coinvolgimento diretto

¹⁰ Consonni, “Come nasce un premio Pulitzer”, 148.

¹¹ Lee, “Why Jeffrey Eugenides’ *Middlesex* Is So Inoffensive”, 39.

¹² *Ibid.*

all'interno della storia, T¹³ e Yunior, narratori rispettivamente di *Lipshitz 6, or Two Angry Blondes* e *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, adottano delle decisioni narrative tali da sfumare molto più efficacemente la propria presenza quando non delle esplicite strategie di mascheramento per dare al lettore l'impressione di avere a che fare con un narratore eterodiegetico.

Innanzitutto, c'è da notare che vale anche per questi due personaggi quanto rilevato a proposito di Cal in apertura del paragrafo precedente: nessuno di loro può essere un testimone diretto di tutti gli eventi descritti dal romanzo. Ad esempio, T nasce nel 1972, a quasi settanta anni dall'episodio temporalmente più remoto descritto dal romanzo, che si verifica nel 1903. La data di nascita di Yunior, invece, non viene mai esplicitata in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Tuttavia, apprendiamo dal suo racconto che Yunior è circa un paio d'anni più grande di Oscar, il che collocherebbe la sua data di nascita grossomodo intorno alla metà degli anni '60, circa vent'anni dopo, anno più anno meno, dagli eventi più antichi del romanzo.

Ma come si comportano T e Yunior di fronte agli eventi ai quali non hanno potuto assistere direttamente? Prendiamo in esame il caso di T. Apparentemente, la sua condotta non è molto diversa da quella di Cal: T si comporta come un narratore onnisciente rispetto agli eventi che precedono la sua nascita, e adotta poi invece un punto di vista soggettivo quando diventa testimone diretto della narrazione. In realtà, Cal e T adottano questa strategia narrativa in modi molto diversi tra loro. Fintantoché T svolge il compito di narratore eterodiegetico, la sua immedesimazione nel ruolo è totale: non commenta l'azione, non lascia spazio alla propria soggettività, non fa riferimenti alla propria collocazione personale.

¹³ T Cooper, il narratore e protagonista di *Lipshitz 6*, condivide il nome con l'autore del romanzo: per non generare confusione, e per evitare di dover specificare in ogni occorrenza a chi dei due ci si stia riferendo, in questa sede si userà semplicemente T per indicare il personaggio e Cooper per fare invece riferimento all'autore.

Inoltre, a differenza di Cal, T tiene di fatto nascosta la sua presenza al lettore per grande parte del romanzo. Il romanzo è diviso infatti in due sezioni molto diverse tra loro. La prima, che occupa oltre tre quarti del romanzo, è la saga familiare vera e propria, in cui si narra la vita della famiglia Lipshitz, la loro fuga dai pogrom, l'emigrazione verso gli Stati Uniti, la nuova vita in Texas. Questa sezione è affidata a una voce narrativa eterodiegetica e onnisciente. Soltanto a pagina 319 (su 434), dopo una brusca interruzione della narrativa principale e un salto in avanti di alcuni decenni, il lettore si trova improvvisamente di fronte a una narrazione in prima persona. È solo a questo punto che il lettore viene a sapere che ciò che ha letto fino a quel momento è in realtà una bozza di romanzo, il tentativo abortito di T di raccogliere in forma romanzesca la storia della sua famiglia: tutto ciò a cui il lettore ha assistito va quindi ricondotto all'azione narrativa di T. Questa è una conclusione a cui però il lettore può arrivare solo retrospettivamente: per quasi tutto il romanzo, il lettore non ha la possibilità di proiettare la figura del narratore sul racconto (a differenza di quanto accade in *Middlesex* secondo Merton Lee) perché non ha nessun elemento per immaginare che il narratore sia in realtà un personaggio destinato a diventare parte degli eventi.

4.2.1.3. *Yunior*

Più complesse e stratificate sono le strategie narrative implementate da Yunior in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Anche nel suo caso, notiamo la compresenza nella sua figura di un doppio ruolo: un personaggio dell'azione, che al contempo mostra caratteri tipici del narratore onnisciente. T.S. Miller definisce Yunior un "impossibly homodiegetic narrator",¹⁴ in quanto "[he] does function as a character within the narrative, yet as the near-omniscient narrator he truly contains multitudes, filtering through his own voice a number of other characters' voices, different modes

¹⁴ Miller, "Preternatural Narration", 93.

of narration, and events and experiences foreign to him".¹⁵ È interessante notare l'ambiguità con la quale Yunior sceglie di svolgere questo doppio ruolo.

Yunior è per certi versi un narratore molto interventista e molto meta-riflessivo: spesso si sofferma a valutare la sua stessa azione narrativa o, come nota correttamente Monica Hanna, a ricordare al lettore il grande potere che esercita sugli eventi in qualità di narratore.¹⁶ Tuttavia, queste caratteristiche del narratore sono oggetto di un disvelamento graduale. Yunior, infatti, non interviene con la stessa frequenza e rilevanza in tutte le sezioni del libro: al contrario, il suo ruolo è sempre più apparente man mano che il romanzo prosegue, la sua voce più vaga e anonima (nel senso letterale di "priva di nome") nei primi capitoli e via via sempre più invadente, fino a reclamare per sé l'epilogo quasi nella sua interezza. Ancora Monica Hanna scrive che "the narrator's identity and his role in the novel constitute one of the central puzzles that the text sets before the reader".¹⁷ Anche se il suo articolo si concentra soprattutto sul secondo enigma citato, quello cioè di come interpretare il ruolo di Yunior e la sua azione narrativa, Hanna rileva correttamente che la figura del narratore presenta anche un altro *puzzle* per il lettore, vale a dire la sua stessa identità: per buona parte del romanzo, infatti, il lettore non è in grado di stabilire con certezza a chi appartenga la voce a cui sta prestando orecchio.

In particolare, Yunior mostra una notevole reticenza a rivelare il suo coinvolgimento personale nella storia. Infatti, nelle prime occasioni in cui fa riferimento a sé stesso, anziché rivelarsi per quello che è, cioè un amico di famiglia di Oscar, Yunior preferisce fare riferimento a sé stesso solo come a "The Watcher",¹⁸ l'Osservatore. Si tratta di un riferimento che può sfuggire al lettore

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Monica Hanna, "A Portrait of the Artist as a Young Cannibalist: Reading Yunior (Writing) in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*", in Hanna, Vargas and Saldivar, *Junot Diaz and the Decolonial Imagination*, 89-111, qui 92.

¹⁷ Hanna, "A Portrait of the Artist", 92.

¹⁸ Diaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 95.

meno esperto di *comics*, ma che si sposa alla perfezione col fitto reticolo di riferimenti alla cultura pop e alla letteratura di genere che compone l'orizzonte culturale di Oscar e Yunion. Gli Osservatori sono una razza aliena creata da Stan Lee e Jack Kirby sulle pagine dei Fantastici Quattro: *The Official Handbook of the Marvel Universe* descrive gli Osservatori come “a vastly powerful, ancient extraterrestrial race who untold eons ago undertook the task of passively observing the phenomena of the universe”.¹⁹ Tra le varie doti soprannaturali degli Osservatori molte non sono rilevanti ai fini dell'interpretazione del personaggio di Yunion, ma una spicca immediatamente: “Each Watcher possesses vast mental [...] powers. Watchers are telepathic, able to scan the mind of virtually every known form of sentient life”.²⁰ Le caratteristiche maggiormente salienti degli Osservatori sono quindi la loro missione di prendere atto e annotare i fatti del mondo senza interferirvi e la loro capacità di penetrare la mente degli individui e di conoscerne la vita emotiva ed interiore: sono le stesse caratteristiche fondamentali di un narratore eterodiegetico onnisciente.

Come dobbiamo quindi interpretare la scelta di Yunion di adottare questo peculiare pseudonimo? Anne Garland Mahler scrive: “In Fantastic Four, Uatu the Watcher lives on the moon where he monitors the activity of humans on the Earth and is under a sworn oath to never interfere. However, he occasionally breaks his oath and meddles in the affairs of those on the Earth, thus playing a similar role to Yunion, the third-person omniscient narrator who is also a character that shapes the action of the novel”.²¹ Non sono pienamente convinto da questa interpretazione. Se infatti torniamo all'*handbook* della Marvel, vediamo che le occasionali interferenze di Uatu, l'Osservatore incaricato del pianeta Terra,

¹⁹ VV.AA., *The Official Handbook of the Marvel Universe* 14, (New York: Marvel, 1987), 40.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Anne Garland Mahler, “The Writer as Superhero: Fighting the Colonial Curse in Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”, *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia* 19.2, 119-140, qui 123.

sono una infrazione estremamente grave del codice di condotta degli Osservatori: “The Watchers [...] devised a code of ethics of strict non-interference and passive observation [...] so strict that if a being of another race were to be dying at a Watcher’s feet, the Watcher would not presume to disturb the order of the universe by offering the being aid”.²² Le deroghe di Uatu non solo sono quindi estremamente gravi dal punto di vista di un Osservatore, ma sono comunque episodi relativamente isolati nella storia di un personaggio che ha una vita editoriale lunga quasi sessanta anni. D’altro canto, le interferenze di Yuniór nella vita della famiglia de Leòn sono molto più che occasionali. Yuniór è stato fidanzato più di una volta con Lola, diventa il compagno di stanza di Oscar al college, cerca di fargli da mentore, insieme scoprono la passione per la scrittura, e infine diventa letteralmente e metaforicamente il custode di ciò che resta di Oscar: non solo ne racconta la vita, ma ne eredita l’intera opera narrativa, che conserva, custodita in alcuni vecchi frigoriferi (“the best proof against fire, against earthquake, against almost anything”)²³ nel proprio seminterrato. Identificarsi con l’Osservatore, quindi, più che un’effettiva dichiarazione di intenti, più che una fedele descrizione del suo ruolo nell’economia del romanzo, somiglia a una forma di mascheramento, uno stragemma di Yuniór per tentare di dissimulare l’effettiva entità del suo coinvolgimento nei fatti che sta riportando.

Il riferimento agli Osservatori funziona come mascheramento anche su un altro piano. La scelta di questo pseudonimo non solo permette a Yuniór di minimizzare il proprio ruolo di personaggio attivo, ma anche di presentare in una luce specifica la propria attività di narratore. Gli Osservatori infatti non sono strettamente anche dei narratori; riferire il risultato della loro osservazione è solo un passaggio secondario del loro operato: “the Watchers undertook the observation of the universe (with emphasis on the intelligent races therein), recording mentally everything they witnessed for

²² VV.AA., *The Marvel Universe Handbook*, 41.

²³ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 340.

the sake of eventually sharing it with their fellows”.²⁴ Il loro scopo primario è quindi quello di operare una registrazione fedele degli eventi, e solo in secondo luogo quello di riportare il risultato della loro osservazione. Ma il dettaglio più importante è che lo scopo degli Osservatori è quello di fornire un resoconto degli eventi il più fedele e trasparente possibile. Lo stesso non si può dire di Yunior: T.S. Miller infatti nota molto correttamente che “Yunior plays up the way in which the Watcher observes, again striving to suppress the fact that this Watcher also tells—tells and alters events in their telling”,²⁵ e anche Monica Hanna scrive che “as the narrator, Yunior often dissimulates regarding the true power that he holds”.²⁶

Yunior plasma i fatti narrati attraverso il suo intervento in almeno due modi diversi. Il filtro del suo punto di vista diventa particolarmente evidente nei capitoli dedicati a Belicia e Abelard, quelli che sono cronologicamente più distanti da Yunior e allo stesso tempo vengono collocati nella struttura del romanzo dopo che il narratore ha ormai calato la maschera rivelando la propria identità. In molti passaggi Yunior, pur focalizzando il punto di vista dei personaggi principali, sovrimpone ad essi il proprio sguardo e ne descrive spesso le azioni e i pensieri attraverso un reticolo di riferimenti alla cultura pop che appartengono evidentemente al suo modo di interpretare il mondo e che posti in relazione alla Santo Domingo degli anni Quaranta e Cinquanta generano degli evidenti anacronismi (“living in Santo Domingo during the Trujillato was a lot like being in that famous episode of *The Twilight Zone*”,²⁷ “Abelard [...] tried to remain calm – fear, as *Dune* teaches us, is the mindkiller”,²⁸ “Like Superman in *The Dark Knight Returns* [...] so did our Beli”,²⁹ per fare tre esempi a caso tra i tanti possibili).

²⁴ VV.AA., *The Marvel Universe Handbook*, 41.

²⁵ Miller, “Preternatural Narration”, 102.

²⁶ Hanna, “A Portrait of the Artist”, 93.

²⁷ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 232.

²⁸ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 247.

²⁹ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 155.

Questi interventi, che riguardano solo l'aspetto stilistico del racconto, non esauriscono il raggio degli interventi di Yunion, che, il testo lascia intendere, spesso maneggia con libertà il materiale narrativo. Yunion non è in effetti sempre un narratore affidabile. Questo lo sappiamo, in realtà, da lui stesso. È vero infatti che Yunion ha un atteggiamento ambivalente: se da un lato mostra un grande riserbo, celando la sua identità per quasi metà romanzo, in altri passaggi sfoggia un sorprendente candore nell'ammettere le libertà che si è preso rispetto alla realtà dei fatti. Ad esempio, dopo aver descritto Oscar danzare il *perrito*, candidamente ammette in una nota a piè di pagina: "my girl Leonie [...] informed me that the perrito [...] wasn't popularized until the late eighties, early nineties, but that was one detail I couldn't change, just liked the image too much".³⁰ Senz'altro si può dire che questa modifica sia al massimo un peccato veniale, una coloritura che rende il racconto più divertente senza per questo alterarne la sostanza. Ma questa ammissione implicitamente suscita più dubbi di quelli che risolve: se Yunion è intervenuto sul dettaglio del *perrito*, in quali altri punti si è preso la libertà di alterare i fatti senza però avvertire? L'ammissione di Yunion si presenta come un atto di trasparenza, ma ha in realtà l'effetto di sottolineare il potere assoluto che il narratore detiene sul materiale narrato.

Il titolo di *Watcher* adottato da Yunion non può quindi essere preso come una credibile descrizione della sua posizione e del suo ruolo di narratore. Piuttosto, questo va inteso come un tentativo di camuffamento, una maschera che Yunion indossa per nascondere non solo il suo coinvolgimento diretto negli eventi, ma anche l'agenda personale che si cela dietro alla decisione di raccontarli.

4.2.2. *Narratori eterodiegetici nelle saghe familiari*

Nelle saghe familiari che presentano narratori omodiegetici, quindi, questi impiegano degli escamotage per camuffare il proprio

³⁰ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 137-138.

coinvolgimento nella vicenda o assumono su di sé caratteristiche che tradizionalmente appartengono ai narratori esterni. Che cosa succede invece nelle saghe familiari che presentano narratori inequivocabilmente eterodiegetici?

Innanzitutto, dobbiamo rilevare che per un gruppo di testi che non hanno apparentemente al centro la scrittura come un tema fondamentale, tra i personaggi delle saghe familiari possiamo riscontrare una presenza sorprendentemente abbondante di scrittori. Si tratta di una pattuglia di personaggi per molti versi eterogenea: diversificato è infatti il loro status professionale, per cui si passa da professionisti della scrittura a vario titolo a puri hobbisti; ma variano anche i generi di scrittura coinvolti, che spaziano dal romanzo alla poesia, passando per la scrittura accademica per arrivare fino alla canzone. A dispetto di queste differenze, tutti loro condividono alcune significative caratteristiche comuni.

Troviamo ovviamente scrittori tra i narratori interni delle saghe familiari: T ha pubblicato un romanzo di buon successo (per quanto affermi di non considerarsi più uno scrittore nel momento in cui parla);³¹ Cal sta scrivendo le sue memorie; in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* ne compaiono addirittura due, Yunior che oltre a scrivere professionalmente insegna scrittura creativa in un Community College in New Jersey, e Oscar che muore prima di poter pubblicare ma lascia in eredità all'amico un numero imprecisato ma senz'altro abbondante di manoscritti inediti (il sogno di tutta la sua vita, del resto, era stato diventare "the Dominican Stephen King").³² Ma scrittori a vario titolo affollano anche le pagine delle saghe familiari prive di un narratore interno. In *The End of the Jews*, Tristan Brodsky è un celebre romanziere, ma anche suo nipote Tris Freedman prima della fine del romanzo pubblicherà un romanzo sulla storia della sua famiglia, per tacere di Amalia, la moglie di Tristan, talentuosa poeta che abbandona la pubblicazione dopo il matrimonio. In *Dissident Gardens* non figurano scrittori di prosa

³¹ Cooper, *Lipshitz 6 or Two Angry Blonde*, 331.

³² Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 28.

in senso stretto, ma vi troviamo comunque due *storyteller* d'altro tipo. Tommy e Sergius sono infatti entrambi cantautori: Tommy pubblica nel 1964 un disco dal titolo *Bowery of the Forgotten: A Blues Cycle*. L'album, accolto in verità piuttosto freddamente dalla critica (un recensore lo descrive “a nauseous amalgam of keening country-blues ingratiating and arch poetry, larded through with platitudinous pity toward its subject matter”),³³ ha una chiara impostazione narrativa: si tratta di un concept album in cui ogni canzone ricostruisce e racconta la vita di un senzatetto di New York. Sono le storie di persone reali, riportate nel disco con nome e cognome, che Tommy ha incontrato lungo la Bowery e intervistato col fondamentale apporto di Miriam. Scrivono anche Marjorie e Marcus, protagonisti rispettivamente del penultimo e dell'ultimo capitolo di *Homegoing*, anche se si dedicano a due forme di scrittura molto diverse: Marjorie scrive poesie, e il suo capitolo la descrive, tra le altre cose, intenta a lavorare a un componimento da leggere a un evento della sua scuola dedicato alla storia e alla cultura nere; Marcus, invece, sta conseguendo un Ph.D. in sociologia e, come tanti dottorandi prima e dopo di lui, ha grandi difficoltà a portare a termine in modo soddisfacente la propria tesi.

Tuttavia, il fatto che tutti questi personaggi siano degli scrittori, o siano in qualche modo a vario titolo impegnati nella scrittura, non basta a stabilire un parallelo concreto tra questi romanzi. Nathan Zuckerman ed Ellery Queen sono entrambi degli scrittori; non per questo *The Ghost Writer* e *The Roman Hat Mystery* danno mostra di avere particolari punti di contatto l'uno con l'altro. Gli scrittori rappresentati nelle saghe familiari fin qui citate hanno però almeno altre due caratteristiche in comune. Innanzitutto, appartengono tutti all'ultima generazione. Apparentemente si tratta di un dettaglio scontato: il cronista di una storia familiare non può che esserne il più recente esponente, l'unico capace di averne un quadro chiaro e retrospettivo. Questa collocazione generazionale del cronista familiare, tuttavia, è tutt'altro che obbligatoria. Ro-

³³ Lethem, *Dissident Gardens*, 186.

bert Stephens nota ad esempio che *The Autobiography of Miss Jane Pittman* di Ernest J. Gaines si configura come una saga familiare narrata dal membro più antico della famiglia:³⁴ nel romanzo di Gaines la narratrice è l'eponima Jane Pittman, che, dall'alto dei suoi ragguardevoli centodieci anni di età, ha modo di raccontare le gesta di quattro generazioni di suoi discendenti. Nei testi di questo studio, invece, gli scrittori e i narratori appartengono inevitabilmente all'ultima generazione. Nei casi in cui un romanzo presenti più di uno scrittore tra i suoi protagonisti, almeno uno di essi appartiene all'ultima generazione. È il caso ad esempio di *The End of the Jews* e *Dissident Gardens*. In altri romanzi in cui figurano due scrittori, addirittura entrambi appartengono all'ultima generazione: in *Homegoing*, che come abbiamo visto presenta una struttura biforcuta per cui ogni generazione è rappresentata da due personaggi, entrambi i rami della famiglia esprimono nell'ultima generazione una figura di scrittore.

In secondo luogo, in tutti i casi il lavoro di scrittura di questi personaggi tende a convergere sulla loro storia familiare. Questo riguarda ovviamente i personaggi che fungono da narratori omodiegetici. In questo caso la coincidenza desta poche sorprese: l'azione narrativa dei personaggi, infatti, coincide col romanzo familiare che il lettore si ritrova tra le mani. Questa specifica scelta tematica, però, caratterizza il lavoro di scrittura di tutti i personaggi citati in questo paragrafo. Quando *Dissident Gardens* ci presenta Sergius, ad esempio, ce lo mostra intento nel (per lo più infruttuoso) lavoro di ricerca propedeutico alla composizione di un ciclo di canzoni dedicate alla storia dei suoi genitori e di sua nonna. Tris, invece, prima della fine di *The End of the Jews* pubblica un romanzo pesantemente ispirato alla figura del nonno e alla sua influenza sugli altri membri della famiglia. Il lavoro letterario di questi personaggi tende a convergere sul tema familiare anche quando la situazione non lo richiede in modo stringente: se ad esempio Tris ha ragioni contingenti per usare la storia di suo nonno (il risentimento ver-

³⁴ Cfr. Stephens, *The Family Saga in the South*, 155-162.

so il parente, ma anche l'ovvia commerciabilità editoriale di un romanzo che promette implicitamente di offrire una fotografia personale e incensurata di una celebrità del mondo letterario), a Marjorie invece viene chiesto esplicitamente di attingere per la sua poesia alla sua esperienza personale ("talk about what being African American means to you"),³⁵ eppure per raccontare questa esperienza la giovane donna sente il bisogno di tornare alle origini della sua storia familiare.

Ma il personaggio che incarna in modo più completo l'identificazione tra scrittura e cronachistica familiare è probabilmente Marcus. Come già accennato, Marcus sta lavorando a una tesi di dottorato in sociologia, non il contesto più ovvio per lasciarsi andare a una raccolta di memorie familiari. Eppure che il lavoro di ricerca di Marcus sia un tutt'uno con l'esigenza di indagare le proprie radici il testo lo stabilisce chiaramente: "he couldn't remember exactly when the need for studying and knowing his family more intimately had struck him".³⁶ Lo spunto iniziale della tesi di Marcus è il sistema del *convict leasing*, una forma di condanna ai lavori forzati attiva negli stati del sud durante l'Ottocento (ma sarà ufficialmente abolita solo nel 1941). Il *convict leasing* prevedeva che gli stati potessero costringere i condannati a lavorare gratuitamente presso enti privati (prevalentemente piantagioni) come manodopera gratuita. Dal momento che la popolazione carceraria destinataria di questa pratica era in grandissima parte composta da afroamericani, il *convict leasing* ristabiliva di fatto una forma di schiavitù. Si tratta di un oggetto di studio che ha una chiara risonanza familiare, per Marcus: il suo bisnonno H ha perso infatti molti anni della sua vita in una miniera di carbone a causa di questa pratica. Rapidamente, però, Marcus perde il controllo del proprio lavoro, il cui focus si allontana sempre di più dall'indagine sociologica, e diventa sempre più decisamente il tentativo di soddisfare un'esigenza personale di connessione alle proprie radici. La sua vera ambizione è riassunta

³⁵ Yaa Gyasi, *Homegoing* (London: Penguin Books, 2016), 273.

³⁶ Gyasi, *Homegoing*, 290.

efficacemente con queste parole: “what he wanted to capture with his project was the feeling of time, of having been a part of something that stretched so far back, was so impossibly large, that it was easy to forget that she, and he, and everyone else, existed in it – not apart from it, but inside of it”.³⁷

La ricomposizione di questa storia non si realizza all'interno del testo (il romanzo si interrompe senza rivelare al lettore cosa ne sarà della tesi di Marcus), ma si può dire che venga realizzata dal testo stesso. Se infatti Marcus presumibilmente non riuscirà mai a ricomporre tutti i frammenti della storia della sua famiglia, perché troppo forti sono state le forze disgreganti della Storia, questi vengono ordinatamente ricollegati l'uno all'altro a beneficio dello sguardo del lettore dalla struttura stessa del romanzo. Quella storia “impossibly large”, che si estende tanto indietro nel tempo da trascendere l'individuo e allo stesso tempo ricondurlo a un'unità superiore, è precisamente la storia raccontata da *Homegoing*. Viene facile immaginare che se mai Marcus fosse riuscito a realizzare il proprio progetto così come l'ha immaginato nel suo momento di massima ambizione, questo non sarebbe stato troppo diverso dal romanzo di Gyasi. Lo stesso si può dire di Sergius e *Dissident Gardens*. Anche Sergius alla fine del romanzo non è riuscito nel suo intento: il suo *concept album* è ancora solo un progetto e la sua ricerca è stata infruttuosa, al punto che di fatto non conosce la storia della sua famiglia meglio di quanto non la conoscesse prima di imbarcarsi nella sua impresa. Il lettore tuttavia conosce bene quella storia, la storia della famiglia Zimmer-Gogan, perché il romanzo che ha appena finito di leggere l'ha ricostruita per lui.

Se quindi sarebbe certo un errore identificare pienamente i narratori di *Dissident Gardens* e *Homegoing* con Sergius e Marcus, non è un azzardo dire che questi parlano, per così dire, a nome loro, che la storia che questi raccontano sia quella che avrebbero voluto raccontare i loro personaggi se solo ne avessero avuto i mezzi o maggior fortuna. Si può dire che la saga familiare esprima un'e-

³⁷ Gyasi, *Homegoing*, 296.

signanza narrativa sentita primariamente dall'ultima generazione, e che dia voce al punto di vista di chi sente di appartenere ad essa. In alcuni casi questa corrispondenza è fattuale ed è il personaggio dell'ultima generazione a presentare con la sua viva voce al lettore la storia della sua famiglia: è questo il caso di Cal, Yunior e T, i narratori omodiegetici. Altrove, la perfetta identificazione tra personaggio e narratore non è possibile: la storia è troppo frammentaria e il personaggio da solo non è in grado di colmare le lacune che lo separano da essa. In questi casi è il narratore eterodiegetico a intervenire e a completare il lavoro di ricostruzione che non è riuscito al protagonista.

4.3. Relazione narrativa

Una volta stabilita la localizzazione del punto di vista narrativo, possiamo procedere a interrogarci sui suoi scopi. Chiarito che il punto di vista della narrazione si identifica, più o meno esplicitamente a seconda dei casi, con l'ultima generazione, dobbiamo chiederci: perché questi personaggi decidono di raccontare, tra tante, proprio la storia della propria famiglia? A quale esigenza risponde questa operazione narrativa?

Sul piano più immediato, l'azione del narratore serve primariamente a ricomporre i legami familiari che sono recisi sul piano fattuale. L'atto narrativo si pone quindi innanzitutto come forma di *community building*, come l'atto di creazione di una comunità familiare. Diversi critici hanno rilevato questa componente dell'azione narrativa in riferimento ad alcuni dei testi oggetto di questo studio. Monica Hanna, ad esempio, nota un intento di *community building* nel racconto di Yunior, quando scrive che in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* “writing and narrative consumption become ways of forging community”³⁸ e poi ancora che “The culmination of Yunior’s writerly education is the development of his aesthetic,

³⁸ Hannah, “Portrait of the Artist”, 91.

an aesthetic of consumption that attempts to forge community through the artistic process”.³⁹ Ma come si realizza concretamente quest’opera di ricostruzione?

4.3.1. *Ciclicità e dialogo a distanza*

Scopo del racconto è quindi quello di ricostruire la comunità familiare, ricreando le interazioni che non si realizzano nella realtà dei fatti, venendo a stabilire tra le diverse storie una sorta di dialogo a distanza. Questo dialogo a distanza viene idealmente a costituire una rete di relazioni che agisce in supplenza di quella che non si realizza sul piano delle interazioni reali. Queste nuove relazioni sono però visibili solo da una prospettiva aerea, capace di superare l’orizzonte di una singola generazione per abbracciarle tutte in uno sguardo unico e ricongiungerne i punti di contatto. È solo lo sguardo del narratore, quindi, a creare questo contatto. Di conseguenza, le relazioni familiari che vengono così create sono alla portata dell’occhio del lettore, ma restano sconosciute ai personaggi principali, il cui orizzonte di conoscenza è limitato ai dati di fatto.

Il dialogo a distanza viene realizzato primariamente sfruttando la natura ciclica del *Bildungsroman*. Nel paragrafo 3.5.1 abbiamo incontrato le riflessioni di Bachtin su quello che il teorico russo definisce il romanzo dell’emersione umana. Tra i punti centrali dell’analisi di Bachtin spicca l’idea che il *Bildungsroman* contenga in sé una dimensione ciclica: il romanzo di formazione segue la trasformazione di un individuo dalla giovinezza all’età adulta, seguendo quindi un percorso individuale lineare non ripetibile; tuttavia, nel muoversi lungo questo percorso, tutti gli individui passano attraverso una serie di tappe obbligate, sempre grossomodo uguali nella vita di ogni individuo. Il meccanismo di trasformazione umana presenta quindi una ripetibilità costante che fa di esso un fenomeno ciclico. Non si tratta, a ben vedere, di una delle analisi più scorrevoli del pensatore russo e forse non c’è da stupirsi che non

³⁹ Hannah, “Portrait of the Artist”, 105.

abbia avuto grande seguito negli studi sul *Bildungsroman*. Tuttavia, l'idea della ciclicità del *Bildungsroman* diventa particolarmente proficua nel momento in cui la applichiamo all'analisi delle saghe familiari.

Abbiamo definito le saghe familiari dei *Multi-Bildungsroman*, facendo quindi riferimento alla loro struttura come alla giustapposizione di un certo numero di brevi *Bildungsromane* relativamente autonomi. Se ciascuno di questi archi narrativi individuali segue le prescrizioni di Bachtin, vale a dire fa passare il proprio protagonista attraverso una serie di tappe evolutive obbligate, ciò vuol dire che in una saga familiare questi passaggi evolutivi e le loro scene chiave sono destinati a ripetersi tante volte quanti sono i protagonisti del romanzo. Ciò vuol dire che i protagonisti delle saghe familiari, pur nel loro isolamento, tenderanno a muoversi lungo percorsi simili, a calpestare inconsapevolmente le impronte lasciate da quelli che li hanno preceduti. Ma vuol dire anche che una saga familiare ripeterà più volte una stessa scena madre, di volta in volta con un protagonista diverso.

Queste ripetizioni inducono necessariamente il lettore a operare un confronto tra i personaggi, a misurare e a valutare la differenza tra l'azione di uno o dell'altro di fronte a una situazione simile. In questa reiterazione, si ricrea quindi quel confronto valoriale, quel dialogo tra caratteri divergenti e personalità diverse che nei *family novels* tradizionali si realizzava attraverso il conflitto, vale a dire attraverso un'effettiva compresenza dei caratteri e un'aperta dialettica tra punti di vista contrastanti. Nelle saghe familiari etniche il dialogo tra i diversi personaggi si realizza a distanza, attraverso la giustapposizione tra le loro storie individuali: personaggi diversi che affrontano la stessa situazione reagiranno in modo diverso, e lo scarto tra le loro diverse condotte genera il dialogo, il confronto di valori e attitudine che non ha modo di realizzarsi sul piano delle interazioni effettive. Tutto ciò ha almeno un'altra conseguenza: se il dialogo tra le generazioni avviene solo attraverso la giustapposizione delle loro vicende discrete, allora ciò vuol dire che esso si genera solo attraverso il racconto, che è lo spazio nel quale viene operata

questa giustapposizione. Le relazioni parentali vengono ricostruite sul piano narrativo a favore dell'occhio del lettore, che è l'unico a cui è permesso di operare il collegamento tra una storia e l'altra, di godere di una visione d'insieme che è preclusa alla maggior parte dei personaggi.

4.3.1.1. *La Mangusta*

Nessuno dei romanzi oggetto di questo studio esibisce la propria dimensione ciclica in modo più palese di *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Le storie di Abelard, Beli, Oscar e in misura minore Lola, infatti, si ripetono l'una nell'altra in modo quasi perfetto. Tutti loro entrano in conflitto con una autorità superiore, tutti sono mossi in questa ribellione in qualche modo da un sentimento di amore, e tutti inevitabilmente soccombono nello scontro contro questo potere (alcuni perdendo la vita). In particolare, sono le storie di Beli e di Oscar a essere l'una la replica quasi perfetta dell'altra. Beli e Oscar si innamorano entrambi di una persona ignorando in principio quanto pericolosa sia quella relazione: la madre come abbiamo visto si innamora addirittura del cognato di Trujillo, il figlio di una prostituta che è la compagna di un poliziotto. Entrambi rifiutano di rinunciare a questo rapporto anche quando la sua pericolosità è ormai pienamente evidente. A causa di questo rifiuto, entrambi vengono sequestrati, trascinati nello stesso campo di canna da zucchero e picchiati a sangue. Oscar non sopravvive, Belicia perde il bambino ma riesce a salvarsi, anche se è poi costretta a lasciare Santo Domingo per rifugiarsi negli Stati Uniti.

Come nota Patrick Manning, sono soprattutto le scene dei pestaggi a presentare gli stessi elementi tematici e strutturali.⁴⁰ A legare tra loro le due scene interviene uno specifico elemento

⁴⁰ Patrick J. Manning, "‘To Become a Nomad’: Exploring Minor Literature through Hospitality and the Uncanny in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*", *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 43.2 (Fall 2010), 147-168, qui 163.

particolarmente notevole. Sia a Belicia che a Oscar, nel momento della violenza, appare “a creature that would have been an amiable mongoose if not for its golden lion eyes and the absolute black of its pelt”.⁴¹ Questa mangusta parlante è chiaramente un’apparizione spirituale, un elemento paranormale che irrompe nel testo. Sul suo valore simbolico, così come anche solo sul fatto se vada interpretata come una figura positiva o negativa (come ad esempio si chiede Dixia Ramirez)⁴² si è lungamente dibattuto, ma in questa sede ci interessa invece stabilire la sua funzione in seno alla costruzione del racconto. Innanzitutto dobbiamo chiederci come bisogna intendere lo statuto ontologico di questa figura. Si può interpretare il racconto letteralmente e ritenere l’apparizione di questa figura un evento reale. In tal caso, ciò vorrebbe dire che nell’universo di *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* c’è un elemento paranormale, una componente fantastica. Sarebbe facile in tal caso parlare di realismo magico, tuttavia, come nota correttamente anche Monica Hanna, l’elemento paranormale viene introdotto in *Oscar Wao* con un atteggiamento molto lontano da quello tipico del realismo magico,⁴³ in cui è più frequente la normalizzazione dell’elemento fantastico, che viene presentato senza enfasi e trattato come se fosse un evento naturale privo di eccezionalità. Molto diversamente avviene l’introduzione del fantastico in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Yunior implicitamente sembra accennare all’atteggiamento del realismo magico quando dice che “Dominicans are Caribbean and therefore have an extraordinary tolerance for extreme phenomena”.⁴⁴ Tuttavia, già ammettere che l’apparizione della mangusta è un “fenomeno estremo” significa

⁴¹ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 155.

⁴² Dixia Ramirez, “Great Men’s magic: charting hypermasculinity and supernatural discourses of power in Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”, *Atlantic Studies: Global Currents* 10.3, 384-405.

⁴³ Cfr. Monica Hanna, “‘Reassembling the fragments’: Battling Historiographies, Caribbean Discourse, and Nerd Genres in Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”, *Callaloo* 3.2 (Spring 2011), 498-520, qui 510.

⁴⁴ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 155.

allontanarsi dalle convenzioni del realismo magico. Inoltre, Yunior esplicitamente introduce l'evento sottolineandolo e sospendendo apparentemente il giudizio sulla sua natura ultima: "Whether what follows was a figment of Beli's wracked imagination or something else altogether I cannot say. Even your Watcher has his silences, his páginas en blanco".⁴⁵ Yunior insomma affronta apertamente la natura misteriosa di questo fenomeno, invitando il lettore a farsi un'idea autonoma su come interpretarlo.

C'è almeno un altro fattore da prendere in considerazione per poter correttamente capire cosa fare di questa apparizione. Come abbiamo già visto poche pagine fa, infatti, in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, il lettore non ha un accesso diretto alla storia, ma tutto ciò che legge è mediato dall'azione narrativa di Yunior. Ciò vuol dire che anche l'apparizione della mangusta dagli occhi dorati non è un fenomeno inspiegabile che avviene direttamente sotto gli occhi increduli del lettore, ma un fenomeno inspiegabile che viene riferito da un mediatore. Un mediatore che, come abbiamo anche in questo caso già detto, ha dato prova in alcuni passaggi di non essere sempre pienamente affidabile. Yunior, oltre che uno scrittore professionista, è un insegnante di scrittura creativa: e già in altri passaggi dà mostra di non avere particolari scrupoli a impiegare gli artifici retorici che conosce e padroneggia per affinare la storia in funzione delle sue esigenze, anche quando ciò implica alterarla o ritoccare lo svolgimento dei fatti. È allora legittimo pensare che si possa interpretare l'apparizione della mangusta non come un fenomeno paranormale, né come un frutto della psiche traumatizzata di Beli (il che, per altro, non spiegherebbe il ripetersi dell'apparizione alla morte di Oscar), ma come un artificio letterario imbastito da Yunior per arricchire il valore simbolico della scena. L'ammissione dei presunti limiti della sua conoscenza da parte del narratore è da considerarsi quindi l'ennesimo tentativo di Yunior di dissimulare l'effettivo potere che esercita sul testo in qualità di narratore. Uno degli effetti di questa strategia testuale è quello di rendere

⁴⁵ *Ibid.*

ancora più evidente la ripetizione nei dettagli della scena, che si ripete uguale fino al suo dettaglio più clamoroso e memorabile per entrambi i protagonisti.

4.3.2. *Apertura verso il futuro*

Il senso delle saghe familiari etniche risulta radicalmente trasformato, se non proprio apertamente capovolto, rispetto ai *family novels* borghesi di inizio Novecento. Laddove infatti i romanzi familiari descritti da Yi-Ling Ru raccontano la dissoluzione di una famiglia, le saghe familiari ne raccontano la ricostruzione: i primi partono dall'unità familiare per descriverne l'infrangersi, i secondi partono da una famiglia i cui legami sono già stati infranti dagli accidenti della Storia e ne mettono in scena la ricucitura. Questa distanza tra le due forme risulta particolarmente evidente nel finale, laddove esse divergono spesso l'una dall'altra in modo quasi completo: l'una termina con una morte, l'altra con una nascita.

4.3.2.1. *Morte e dissoluzione familiare nel family novel tradizionale*

La struttura del *family novel* tradizionale è scandita, secondo Yi-Ling Ru, da due morti che rappresentano altrettanti momenti fondamentali nell'economia narrativa del romanzo. La prima è la morte del patriarca. Si tratta di un evento che rappresenta sia l'apice emotivo che la conclusione tematica della prima sezione dei *family novels*. Inoltre, esso rappresenta uno snodo tematico rilevantissimo: se il patriarca è infatti il custode dei valori della tradizione, la figura sulla cui autorità si basa l'ordine familiare e il custode dell'unità della famiglia, la sua morte rappresenta il momento in cui il processo di dissoluzione di quella famiglia si fa inarrestabile, il momento in cui le crepe nelle relazioni familiari diventano una frattura impossibile da ricucire, destinata solo inesorabilmente ad allargarsi.⁴⁶ Questo processo di dissoluzione raggiunge il suo cul-

⁴⁶ Cfr. Ru, *The Family Novel*, 75.

mine con l'altra morte rilevante, quella dell'ultimo discendente, che tradizionalmente chiude il *family novel*. Ru individua esplicitamente in questi due eventi luttuosi due tappe di uno stesso percorso: "if we say that the father's death signals the starting point of the decline, the son's death marks the final end of that tradition".⁴⁷ Con la morte dell'ultimo discendente, la dissoluzione familiare raggiunge il suo compimento: non ci sono più membri sopravvissuti e il racconto non ha più modo di proseguire. Ma a questo esaurimento della vena familiare corrisponde un significato sociale: la grande famiglia borghese che troneggiava sulla comunità è scomparsa e con essa è venuto meno l'ordine sociale che essa rappresentava.

Se i *family novels* novecenteschi si concludono con lo spegnersi di una vita e quindi con il definitivo esaurirsi della linea dinastica protagonista, le saghe familiari si concludono spessissimo in modo opposto: con la nascita di una nuova vita (o precludendo a essa) e quindi con la possibilità per la famiglia di proseguire oltre la conclusione del romanzo. *Lipshitz 6* e *Salt Houses* si concludono infatti con una gravidanza, *The End of the Jews* con un matrimonio, *Middlesex* con l'avvio di una relazione sentimentale (una possibilità che il protagonista si era fino a quel punto precluso), e *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* con un esplicito passaggio di consegne ad una nuova generazione.

4.3.2.2. *L'ultimo dei Lipshitz*

Lo scarto rispetto al modello descritto da Yi-Ling Ru è tanto più evidente in quei casi in cui il protagonista si presenta esplicitamente come il punto terminale della propria dinastia, salvo poi trovarsi, in alcuni casi con suo stesso stupore, a dover recedere da questo ruolo. È il caso ad esempio di T in *Lipshitz 6*. Quando, conclusa la sezione di romanzo dedicata ai suoi antenati, T introduce per la prima volta la sua presenza al lettore, lo fa presentandosi innanzitutto come "la fine", prima ancora di chiarire la sua identità. La seconda parte del

⁴⁷ Ru, *The Family Novel*, 153.

romanzo si apre infatti con queste parole: “That’s not the end. This is the end”.⁴⁸ Subito dopo, preso atto della morte dei suoi genitori, T chiarisce la sua condizione di ultimo dei Lipshitz: “That makes me the last living Lipshitz, genetically speaking. My brother Sammy’s adopted, and everyone else either died or is retarded”.⁴⁹ Eppure, quando il romanzo si conclude, T e sua moglie si preparano ad accogliere l’arrivo di un erede. Nel corso della seconda sezione del romanzo, T ha fatto alcuni incidentali riferimenti alle difficoltà di concepire che lui e la moglie hanno incontrato fino ad allora, ma la soluzione a questi problemi arriva da una direzione che il lettore non ha modo di prevedere: è T infatti a donare i suoi ovuli perché siano fecondati e poi impiantati nella moglie.

Questo sviluppo degli eventi non può che cogliere il lettore di sorpresa, dal momento che fino a quel momento T ha fatto riferimento a sé stesso sempre e solo come a un uomo. Ciò che il lettore apprende nelle ultime pagine è che T è nato donna, identificazione di genere che è ancora riportata sui suoi documenti. L’effettivo status del processo di transizione di T, o anche solo se si possa o meno parlare di un processo di transizione, è lasciato deliberatamente incerto. Le uniche informazioni che arrivano al lettore T le affida al discorso indiretto della moglie, espresso in una forma altamente dubitativa che scioglie meno dubbi di quelli che crea: “she says she thinks I injected testosterone for a year or more, long ago before she met me, but that she thinks I might’ve had some health problems related to it. That there was talk of potentially jumbled chromosomes from when I was a kid”.⁵⁰ Tuttavia, mi pare che Lucinda Rosenfeld compia un chiaro atto di *misgendering* nel momento in cui parla di T come di una donna (“T is a she”):⁵¹ nell’unica occasione in cui si crea l’equivoco sull’identità di genere

⁴⁸ Cooper, *Lipshitz 6*, 319.

⁴⁹ Cooper, *Lipshitz 6*, 321.

⁵⁰ Cooper, *Lipshitz 6*, 427.

⁵¹ Lucinda Rosenfeld, “Review of *Lipshitz 6 or Two Angry Blonde*”, *The New York Times*, 20 March 2006.

di T dopo la grande rivelazione, quando un infermiere si riferisce a T con un pronome femminile, la moglie lo corregge seccamente.⁵² Mi pare quindi che per quanto molti dettagli manchino al lettore, almeno il desiderio di T di identificarsi come uomo sia da considerarsi ben chiaro ed evidente.

Al di là di questo punto, interrogarsi più di tanto sull'identità sessuale di T è, oltre che ozioso, inutile. Quello che è importante rilevare è, innanzitutto, che alla fine del romanzo T non è più l'ultimo dei Lipshitz, e questo è lui stesso ad affermarlo con chiarezza: "that little egg waiting for those little anonymous sperms, well, it is in fact the last of the Lipshitzes".⁵³ Se la dinastia è in grado di proseguire è proprio grazie all'ibridità di T. E non è un caso che la disponibilità di T a sfruttare questa ibridità, a sfruttare ciò che di femminile ancora è nel suo corpo, avvenga alla fine di un percorso che ha riguardato primariamente l'accettazione della sua ibridità etnica. Le due identità si rispecchiano l'una nell'altra: nel momento in cui T, alla fine del suo racconto e del suo percorso di riscoperta della storia familiare, impara ad abbracciare la sua identità ebraica e a congregarla nella sua americanità, è allora che trova in sé la disponibilità a partecipare al processo di fecondazione in vitro, permettendo così al sangue dei Lipshitz di proseguire la sua corsa.

4.3.2.3. *L'ultimo degli Stephanides*

Anche *Middlesex* si chiude con una apertura verso il futuro. Pur non potendosi trattare di una nascita in senso stretto (del resto il testo dice chiaramente che Cal, come molti individui intersessuali, non può avere figli),⁵⁴ Cal infatti apre il suo racconto annunciando: "now, at the age of forty-one, I feel another birth coming on".⁵⁵ Questa terza nascita e la conseguente apertura verso il futuro ri-

⁵² Cooper, *Lipshitz* 6, 426.

⁵³ Cooper, *Lipshitz* 6, 430

⁵⁴ Eugenides, *Middlesex*, 121.

⁵⁵ Eugenides, *Middlesex*, 4.

guardano le sezioni del romanzo ambientate nel presente. Se il grosso di *Middlesex*, tutta la saga familiare degli Stephanides e il *Bildungsroman* intersessuale di Cal, è infatti ambientato tra gli anni Venti e i Settanta, periodicamente Cal apre delle finestre sul presente, attraverso le quali il lettore può gettare uno sguardo sulla vita di un Cal ormai adulto. Queste parentesi ci offrono per lo più informazioni biografiche di base (apprendiamo ad esempio che Cal vive a Berlino e lavora per il corpo diplomatico statunitense)⁵⁶ o meta-commenti sul lavoro narrativo intrapreso da Cal. Ma presto le scene berlinesi cominciano a convergere sempre più spesso sulla figura di Julie Kikuchi, un'artista nippo-americana con la quale Cal sta avviando una relazione, e sul loro nascente rapporto sentimentale.

La relazione tra Cal e Julie Kikuchi è stata interpretata variamente dai critici. Rachel Carroll, ad esempio, scrive che “Cal’s tentative courtship of Julie Kikuchi, an expatriate Californian living in Berlin, fails to deliver a solution to his single state”.⁵⁷ Personalmente, non concordo con questa lettura. Piuttosto mi sembra che Yanoula Athanassakis colga meglio la situazione quando scrive che “Eugenides constructs this moment as one of departure and futurity”.⁵⁸ Questa interpretazione mi pare suffragata in più punti dal testo stesso. Infatti, quando Cal parla, in principio del romanzo, della “nuova nascita” che sente arrivare, fotografa bene il senso di apertura speranzosa verso il futuro con cui descriverà (svariate centinaia di pagine dopo) le ultime scene della sua relazione con Julie. Particolarmente rivelatore mi pare inoltre uno scambio che avviene tra i due nell’ultima apparizione di Julie sul palcoscenico del romanzo, a pochissime pagine dalla conclusione.

⁵⁶ Eugenides, *Middlesex*, p. 121.

⁵⁷ Rachel Carroll, “Retrospective Sex: Rewriting Intersexuality in Jeffrey Eugenides’ *Middlesex*”, *Journal of American Studies* 44.1 (February 2010), 187-201, qui 201.

⁵⁸ Athanassakis, ‘The American girl I had once been’, 227.

In questa scena, che apre l'ultimo capitolo del romanzo, Cal e Julie ci vengono mostrati poco prima di consumare fisicamente il loro rapporto. Il testo ci riporta quindi il seguente scambio di battute:

“I wouldn't be some kind of last stop for you?”
 “More like a first stop”⁵⁹

Il senso della domanda di Julie e perché usi l'espressione “ultima fermata” lo vedremo meglio tra poco. Chiediamoci per ora che cosa intende Cal quando, rispondendo, fa riferimento ad una “prima fermata”. Il senso di questa affermazione comincia a chiarirsi poco dopo quando Cal scrive: “then I led Julie into the bedroom, where I hadn't led anyone in quite a long time”.⁶⁰ Il dettaglio rivelatore è nel finale, nel fatto che sia “tanto tempo” che nessuno visita la camera da letto di Cal: attraverso il suo incontro con Julie, Cal si sta aprendo a una vita relazionale, a un mondo di rapporti sentimentali, che fino a quel momento ha ritenuto gli fosse precluso.

Quando quindi Rachel Carroll dice che gli episodi berlinesi non sciolgono il dubbio sullo stato sentimentale di Cal manca di centrare il punto del discorso. È vero che non è chiaro l'esito della relazione tra Cal e Julie: se la loro relazione durerà tutta la vita, vent'anni, venti giorni o venti minuti non lo sa il lettore come non lo sanno i due protagonisti (come, del resto, non lo sa nessuno quando si avventura in una nuova relazione). Il senso di questa scena non sta nelle strade che chiude, bensì in quelle che apre: con l'apertura di Cal a una vita di relazioni *Middlesex*, come fanno *Lipshitz 6* e *Salt Houses* chiudendosi su una gravidanza, si conclude proiettandosi verso il futuro. Allo stesso tempo, l'unione con Julie rappresenta anche la vera conclusione dell'arco di costruzione identitaria di Cal (della sua *Bildung*). Hsu, infatti, nota che “Julie's companionship

⁵⁹ Eugenides, *Middlesex*, 577.

⁶⁰ *Ibid.*

is integral to Cal's performance of heterosexuality"⁶¹ e che quindi "their union represents his memoir's happy conclusion".⁶² Il *mini-Bildungsroman* di Cal, infatti, consiste nel processo attraverso cui costruisce la propria identità di uomo, nel senso di maschio. Cal pone un momento altamente simbolico a chiudere la parte storica del romanzo, per dare una conclusione simbolica a questo percorso di mascolinizzazione. Cal fa ritorno nel Michigan in occasione della morte di suo padre, presentandosi per la prima volta alla famiglia con la sua nuova identità maschile. Durante il funerale del padre, Cal decide di "upholding an old Greek custom no one remembered anymore",⁶³ cioè rimanere nella casa familiare per bloccare la porta, in modo tale, secondo la tradizione, da impedire all'anima del defunto di rientrare nell'abitazione. In che modo questo sia un gesto altamente simbolico è lo stesso Cal a specificarlo a chiare lettere: "It was always a man who did this, and now I qualified".⁶⁴ Si tratta di una scena che, situata strategicamente nell'ultima pagina del romanzo, vuole essere la conclusione di un percorso: con questo gesto, Cal vuole dirsi pienamente uomo. In realtà, il processo di costruzione di questa identità si concluderà pienamente solo oltre vent'anni dopo, grazie all'intervento di Julie Kikuchi.

È interessante notare il ruolo che l'atto del narrare riveste in questo processo di costruzione identitaria. Il narrare diventa una parte fondamentale della *Bildung* di Cal. La relazione tra lui e Julie infatti non inizia in discesa. Julie è scettica sul corteggiamento: già molte volte, in passato, le è capitato di essere "l'ultima fermata" (da qui il senso della sua domanda nel dialogo riportato poco sopra) di uomini ancora non disposti ad ammettere la propria omosessualità e teme che con Cal, della cui intersessualità non è in principio a conoscenza, possa accadere lo stesso ("I thought you were gay when

⁶¹ Stephanie Hsu, "Ethnicity and the Biopolitics of Intersex in Jeffrey Eugenides's *Middlesex*", *MELUS* 36.3 (Fall 2011), 87-110, qui 88.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Eugenides, *Middlesex*, 595.

⁶⁴ *Ibid.*

we met, [...] my gaydar went off completely, [...] I'm always suspicious, being the last stop").⁶⁵ Per poter sciogliere lo scetticismo di Julie, Cal deve quindi al contempo rivelarle la propria condizione e farlo in modo tale da non pregiudicare la propria performance identitaria di maschio eterosessuale. E questo risultato lo ottiene raccontando, innanzitutto a sé stesso, una storia che punta teleologicamente verso l'affermazione della sua identità maschile, una storia alla fine della quale può, in tutta coscienza, dire a Julie: "I've always liked girls. I liked girls when I *was* a girl".⁶⁶ Stephen Cohen scrive che "Cal [...] claim[s] to describe a present but really construct[s] a past built upon a wish for the future".⁶⁷ Cal costruisce un resoconto del passato che diventa la base a partire della quale portare a compimento la costruzione della propria identità nel presente. "The book Cal writes" scrive ancora Cohen "tells the story of who he needs to have been in order to bring about the well-adjusted, happy man he expects to be".⁶⁸ l'atto stesso di narrare diventa lo strumento attraverso cui Cal porta a completamento il processo di formazione che è contemporaneamente l'oggetto stesso del suo racconto.

4.4. Werner Sollors e la legge di Hansen

Fermiamoci un attimo per ricapitolare brevemente alcune delle conclusioni a cui siamo arrivati nelle ultime pagine. Innanzitutto abbiamo visto che il punto di vista narrativo delle saghe familiari si identifica, in modo più o meno diretto a seconda dei casi, con l'ultima generazione. Abbiamo poi scoperto che l'azione narrativa intrapresa nella saga familiare svolge una doppia funzione: da un lato serve un'esigenza di *community-building*, ricomponendo attra-

⁶⁵ Eugenides, *Middlesex*, p. 208.

⁶⁶ Eugenides, *Middlesex*, p. 577.

⁶⁷ Cohen, "The Novel in a Time of Terror", 382.

⁶⁸ Cohen, "The Novel in a Time of Terror", 383.

verso il racconto i legami familiari che sono stati elisi dalle forze disgreganti della Storia. Contemporaneamente, questo racconto collettivo serve un'esigenza individuale, nel momento in cui diventa parte integrante del processo attraverso cui il singolo costruisce la propria identità di individuo. Se quindi da un lato il racconto ricomponne la famiglia e ne permette la prosecuzione, dall'altro questa proiezione verso il futuro è possibile perché questo racconto è parte di un lavoro che l'ultimo esponente della famiglia svolge su sé stesso, di un processo di maturazione il cui completamento permette il proseguimento della linea dinastica.

Formulati in questi termini, la forma della saga familiare e al suo interno il ruolo del narratore acquistano particolare risonanza nel momento in cui vengono accostate ad alcune riflessioni di Werner Sollors. Nel suo fondamentale lavoro *Beyond Ethnicity*, Sollors propone un'analisi di uno specifico modello di narrativa etnica inter-generazionale, detto per convenzione e comodità "legge di Hansen". Si tratta di un modello di narrativa inter-generazionale che attribuisce a ciascuna generazione una precisa funzione simbolica. L'idea di un racconto multigenerazionale così concepito è antica quasi quanto la stessa presenza anglofona nel nuovo continente. In particolare, il modello che si afferma con maggiore successo è una struttura basata su tre generazioni. Le prime attestazioni di questo modello narrativo risalgono infatti al periodo puritano, col primo esempio pienamente compiuto in un sermone di John Higginson.⁶⁹ Se nella sua formulazione puritana l'uso di questo modello narrativo serviva primariamente lo scopo di incarnare le ansie riguardo la progressiva degenerazione valoriale negli eredi dei primi coloni, tra Ottocento e Novecento il racconto multigenerazionale diventa invece il principale strumento di rappresentazione dei processi di adattamento di una comunità migrante alla società americana, ed è in questa forma che comincia a interessarci.

⁶⁹ John Higginson, "An Attestation to This Church-History of NEW-ENGLAND", in Cotton Mather, *Magnalia Christi Americana. Books I and II*, edited by Kenneth B. Murdock, (Cambridge: Harvard University Press, 1977), 63-73.

4.4.1. *La legge di Hansen*

Fu Marcus Lee Hansen a fornire la più compiuta e significativa formulazione moderna delle tre generazioni in un discorso tenuto presso l'Augustana Historical Society, in occasione di un convegno sull'immigrazione svedese negli Stati Uniti.⁷⁰ È nelle parole di Hansen che la funzione simbolica di ciascuna delle tre generazioni viene formulata per la prima volta in modo pienamente riconoscibile. Hansen non è, sia ben chiaro, il primo a fare uso del modello delle tre generazioni per raccontare un fenomeno migratorio. Tuttavia, la sua formulazione conoscerà un tale successo che di lì in avanti per molti anni si farà riferimento ad essa come alla Legge di Hansen.

Secondo la legge di Hansen:

a) Alla prima generazione appartiene il soggetto completamente etnico, la cui eterodossia rispetto all'americanità è totale, tanto da renderlo semplicemente inassimilabile: si tratta di quell'immigrato che non riesce mai del tutto a padroneggiare la nuova lingua, che sogna di essere sepolto nel suo paese di origine, sempre irrimediabilmente altro rispetto al nuovo ambiente. Per l'immigrato di prima generazione "language, religion, customs and parental authority were not to be modified simply because the home had been moved four or five thousand miles to the westward".⁷¹

b) Nella seconda generazione prendono posto i traditori. Secondo Hansen il problema della seconda generazione è quello di dover abitare due mondi allo stesso tempo⁷² e la risposta a questo dilemma è cercare di lasciarsi alle spalle le origini etniche: "the foreign language that left an unmistakable trace in his English speech, the religion that continually recalled childhood struggles, the family customs that should have been the happiest of all memories".⁷³

⁷⁰ Marcus Lee Hansen, *The Problem of the Third Generation Immigrant* (Rock Island: Augustana Historical Society, 1938).

⁷¹ Hansen, *The Problem of the Third Generation Immigrant*, 7.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

Se quindi l'obiettivo della prima generazione è (almeno nelle intenzioni) quello di conservare tutto della propria identità etnica, quello della seconda è esattamente l'opposto: cancellare, liberarsi del proprio bagaglio etnico per immergersi e confondersi il più possibile nella pura americanità.

c) Alla terza generazione spetta il compito di redimere il tradimento della seconda. Nelle parole di Hansen "what the son wishes to forget, the grandson wishes to remember".⁷⁴ Gli appartenenti alla terza generazione riescono finalmente a legare la conservazione (o la riscoperta) delle proprie radici etniche ad un senso di piena appartenenza statunitense.

Per il suo creatore la Legge di Hansen è la descrizione di un processo storico effettivo: vale a dire una fotografia fedele per quanto schematica del comportamento tenuto dalle generazioni che si susseguono in una comunità etnica nel corso del loro percorso di integrazione. Prevedibilmente, una visione tanto semplicistica, che opera una distinzione così manichea tra i traditori della seconda generazione e i redentori della terza, è stata oggetto nel corso degli anni di numerose critiche. Ciò non ha arginato il successo della legge di Hansen come scheletro narrativo: ancora per tutto il XX secolo, le tre generazioni restano una risorsa sfruttata con frequenza dagli scrittori mossi dall'intento di rappresentare in forma letteraria la storia dell'integrazione di una comunità migrante nella società statunitense.

4.4.2. *L'interpretazione di Werner Sollors*

Tra le critiche avanzate alla legge di Hansen le più rilevanti ai fini di questo studio sono quelle di Werner Sollors: l'autore di *Beyond Ethnicity* non solo analizza le inevitabili semplificazioni di questo modello ai fini di svelarne l'agenda nascosta, ma allo stesso tempo ne riconosce il potenziale simbolico e individua le ragioni della sua ampia applicazione in ambito narrativo. Secondo Sollors,

⁷⁴ Hansen, *The Problem of the Third Generation Immigrant*, 9.

la marcata polarizzazione operata da Hansen tra seconda e terza generazione, tra traditori e redentori, non è giustificata da evidenze storiche sufficienti.⁷⁵ Ma nel momento in cui si rivela inadeguata per la storia, la legge di Hansen si presta con grande efficacia alla creazioni di miti.⁷⁶ Anche se non può quindi valere come strumento credibile di analisi storiografica, la legge di Hansen secondo Sollors “has the markings of a moral antithesis, of a melodramatic choice between good and bad”.⁷⁷ Allora le tre generazioni “may stand for moral alternatives rather than for a precise way to determine a human being’s historical location”.⁷⁸ La legge di Hansen, pertanto, assume la fisionomia di una narrativa simbolica, che Sollors definisce una “mental map”,⁷⁹ un canovaccio attraverso il quale stilizzare convenientemente l’adattamento di una comunità migrante al suo nuovo contesto.

Viene allora da chiedersi: tra le tante possibili forme simboliche per raccontare l’integrazione a disposizione degli autori, perché quella che per comodità continuiamo a chiamare legge di Hansen conosce un tale successo? Secondo Werner Sollors, questo avviene perché la legge di Hansen si presta particolarmente bene a svolgere una funzione di *community-building*.⁸⁰ Serve a questo scopo la demonizzazione della seconda generazione, innanzitutto. L’idea del tradimento della seconda generazione funge da catalizzatore delle paure e dei timori di declino della comunità migrante e in tal modo “strengthened the sense of common peoplehood and destiny: by scolding different people as a degenerate second generation one may in fact be molding a family”.⁸¹

⁷⁵ Werner Sollors, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture* (New York: Oxford University Press, 1986), 216.

⁷⁶ Sollors, *Beyond Ethnicity*, 234.

⁷⁷ Sollors, *Beyond Ethnicity*, 221.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Sollors, *Beyond Ethnicity*, 211.

⁸⁰ Sollors, *Beyond Ethnicity*, 223.

⁸¹ Sollors, *Beyond Ethnicity*, 222.

Ma più interessante ancora è il ruolo della terza generazione: è questa infatti a fornire alla legge di Hansen il suo compimento. Ed è anche a questo proposito che l'analisi di Sollors sulla legge di Hansen torna di particolare aiuto per una analisi della saga familiare. Il tradimento della seconda generazione serve infatti soprattutto a scatenare una reazione nella terza. Questa generazione, che è allo stesso tempo “more American and more ethnic than its predecessors”,⁸² nel distanziarsi dalla precedente trova l'occasione per ricongiungere e far coesistere le due identità, quella americana rifiutata dai nonni con quella etnica ripudiata dai padri. Questo processo passa attraverso la riscoperta della prima generazione: è nel ricongiungersi ad essa che la terza generazione crea una linea dinastica che ne definisce l'identità. Sollors parla apertamente di questo processo come di un'opera di produzione metaforica dell'etnicità: “talking about lineage, they are actually inventing [...] a metaphoric ancestry in order to authenticate their own identity”.⁸³ Questa operazione può servire tanto una funzione privata quanto una pubblica: sul piano pubblico, individuare un progenitore più o meno mitico serve a creare “a sense of communal descendants”,⁸⁴ cementando un gruppo etnico attorno a un antenato comune; sul piano privato, diventa un elemento determinante nel processo di creazione di “a modern identity in the name of ethnicity”.⁸⁵

Sollors sostiene che questo tipo di narrativa multigenerazionale sia il prodotto culturale di chi si identifica con l'ultima generazione e ne condivide il punto di vista, di chi ritiene di occupare quel posto di mezzo e di aver già operato con successo la riconciliazione tra americanità ed etnicità. Il racconto stesso, quindi, diventa lo strumento attraverso cui questa convinzione viene dotata di un fondamento mitico che la sostenga. Anche nella saga familiare, come

⁸² Sollors, *Beyond Ethnicity*, 230.

⁸³ Sollors, *Beyond Ethnicity*, 234.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Sollors, *Beyond Ethnicity*, 230.

abbiamo visto, il racconto è il prodotto dell'ultima generazione. La struttura triadica inter-generazionale descritta dalla legge di Hansen è primariamente il frutto ideologico di chi sente di appartenere alla terza generazione e che usa il racconto di una storia familiare collettiva per condurre un'operazione di collocazione individuale, trovando nel passato le fondamenta della propria identità di individuo. L'atto del narrare diventa quindi un momento centrale nel processo di costruzione identitaria dell'individuo, diventa parte della sua *Bildung*.

4.5. *Dissident Gardens* e il *Bildungsroman* dell'ultima generazione

L'ausilio fornito dalle riflessioni di Sollors può quindi permetterci di comprendere in un modo nuovo il ruolo svolto dall'azione narrativa in questi testi e quanta importanza essa abbia nel percorso individuale del protagonista/narratore. Prima, però, è bene fare una precisazione. Legge di Hansen e saga familiare non sono sinonimi. Piuttosto, prendendo in prestito il linguaggio della geometria, possiamo dire che sono due insiemi intersecanti: esistono testi che seguono la legge di Hansen senza per questo essere saghe familiari (*One Day at a Time*, per tornare a un esempio già usato); testi che sono saghe familiari ma che non seguono la legge di Hansen (*Homegoing*); e infine testi che appartengono a entrambi gli insiemi (come vedremo a brevissimo, *Dissident Gardens* appartiene a entrambe le categorie). Tuttavia, un'analisi dei nostri testi condotta attraverso il filtro critico delle riflessioni di Sollors può produrre dei risultati potenzialmente utili alla comprensione dell'intero corpus. Scelgo, per operare questa analisi, di usare come caso di studio *Dissident Gardens* sia perché, dei testi del corpus, è quello che probabilmente si presenta in modo più preciso come una rilettura della legge di Hansen, sia perché svela ciò che succede quando l'operazione narrativa e di conseguenza la *Bildung* del personaggio dell'ultima generazione falliscono, svelando in modo ancor più cocente la centralità dell'una nell'economia dell'altra.

Quando *Dissident Gardens* viene dato alle stampe nel 2013, la carriera di Jonathan Lethem sembra a un punto di transizione. Già da alcuni anni la produzione dell'autore sembra aver imboccato un processo di progressivo allontanamento dalle forme della sua produzione giovanile, dominata da scenari fantascientifici e da un intento di deliberata sovversione delle strutture della narrativa di genere, per avvicinarsi a forme via via più tradizionali e a contenuti più decisamente realistici. Vero è che *Dissident Gardens* è il primo romanzo pienamente realista di Lethem; *The Fortress of Solitude*, che pure era in larga parte una convenzionale storia di *coming of age*, ancora legava alcuni snodi cruciali della trama ad un elemento fantastico, un anello magico capace di conferire il potere del volo o dell'invisibilità al suo possessore. Meno condivisibile mi pare l'idea che in *Dissident Gardens* sia assente l'abitudine di Lethem di riadattare e piegare gli elementi e le convenzioni di una struttura narrativa preesistente. I codici della narrativa etnica intergenerazionale, particolarmente nelle forme teorizzate da Werner Sollors, mi sembrano ben presenti nel romanzo di Lethem. La sostanziale compatibilità della struttura narrativa seguita da *Dissident Gardens* con il modello teorizzato da Sollors rende tanto più evidenti e notevoli i momenti in cui il romanzo invece se ne distanzia. Da questa operazione di rielaborazione e sovversione del modello narrativo sollorsiano emerge la distanza che separa Lethem, romanziere degli anni duemila, dal modello elaborato da Sollors trenta anni prima, nel modo di guardare alla storia delle comunità etniche negli Stati Uniti.

Per comprendere la rilettura operata da Lethem delle strutture della saga familiare è utile gettare uno sguardo sulla sua produzione precedente, alla ricerca delle caratteristiche ricorrenti che contraddistinguono le sue operazioni di rilettura dei generi. James Peacock, che al rapporto di Lethem coi generi ha dedicato un ampio studio, ha analizzato gli interventi formali operati dall'autore sulle strutture narrative preesistenti che di volta in volta si è ritrovato ad adottare e sulle loro ricadute concettuali. Innanzitutto, il lavoro di Peacock, e la definizione di genere letterario sulla quale si appoggia, permet-

tono di inquadrare anche la saga familiare come tale. È evidente infatti che esiste una profonda differenza tra generi ampiamente istituzionalizzati e codificati come, ad esempio, la fantascienza e l'*hardboiled* di *Gun With Occasional Music* e la saga familiare, più una struttura narrativa ricorrente che un genere pienamente codificato. Eppure, se guardiamo all'idea di genere utilizzata da Peacock, anche la saga familiare, almeno nella forma della narrativa intergenerazionale sollorsiana, può rientrarvi senza particolari forzature. Secondo Peacock, sono prevalentemente due le caratteristiche della narrativa di genere ad attrarre Lethem. Innanzitutto, le strutture letterarie codificate hanno il compito di fornire una conoscenza mediata della realtà: "genres reflect and frequently dramatise the human need to shape and make sense of a complex and shifting world".⁸⁶ I generi forniscono una mediazione tra la realtà sociale e la sua rappresentazione testuale, fornendo a lettori e autori una via agevolata alla codificazione letteraria del reale. Peacock definisce la funzione dei generi come quella di una "cognitive map": uno strumento che "provid[es] templates or simulation models for human behaviour [...] a means of orienting oneself in geographical, ethical and literary space".⁸⁷ In secondo luogo, i generi letterari hanno un'importante funzione di *community-building*. Perché un genere sia riconoscibile come tale è necessario che autori, critici e lettori ne condividano il codice: è l'esistenza stessa del genere, quindi, a generare una comunità attraverso "repeated acts of reading and secondary discursivity".⁸⁸ Dal momento che "a genre text can temporarily suspend normative societal rules",⁸⁹ prendere parte a una di queste comunità letterarie è del tutto equiparabile, per non dire compiutamente identica, a una forma di adesione a una sottocultura o a una controcultura.

⁸⁶ James Peacock, *Jonathan Lethem* (Manchester: Manchester University Press, 2012), 2.

⁸⁷ Peacock, *Jonathan Lethem*, 21.

⁸⁸ Peacock, *Jonathan Lethem*, 5.

⁸⁹ *Ibid.*

Ma fornire una lettura simbolica di una realtà storica complessa e attorno ad essa aggregare una comunità sono anche le funzioni svolte dalle narrative etniche intergenerazionali, almeno secondo la lettura di Werner Sollors. La successione tipologica di prima, seconda e terza generazione, secondo l'autore, funziona come una "mental map"⁹⁰ o un "orientational device"⁹¹ che permette di esprimere in modo simbolico attraverso una struttura narrativa precostituita i processi storici, ben più complessi e articolati, che accompagnano l'integrazione nel nuovo contesto sociale della comunità migrante: "Americans" scrive Sollors "seem to be eager to fit their own, often more complicated historical location and line of ancestry into the Procustean bed of three generations".⁹² In effetti, per trovare i primi esempi di questo tipo di struttura bisogna andare indietro fino all'epoca puritana, ma la storia letteraria degli Stati Uniti è ricca di casi in cui le tre generazioni sono state usate come mappa cognitiva per stilizzare il racconto dell'adattamento di una comunità migrante al suo nuovo contesto. In entrambi i casi, anche queste narrative svolgono una funzione di *community-building*: vengono usate da una comunità per dotarsi di un passato comune nella forma di un progenitore mitico. Racconti di questo tipo non appartengono alla storia ma al mito, servono a creare "a sense of communal descendants" e "a metaphoric ancestry in order to authenticate their own true identity".⁹³ La comunità non solo si trova cementata attorno alla figura mitica di un progenitore, ma da questa operazione si trova anche rinfrancata nelle proprie caratteristiche distintive. Per dinamiche e funzioni, non sembra quindi esserci molta differenza tra la mappa mentale definita da Sollors e la mappa cognitiva di cui parla Peacock. Possiamo quindi, in questo caso, trattare la legge di Hansen come un genere letterario senza temere di stare operando una semplificazione troppo brutale.

⁹⁰ Sollors, *Beyond Ethnicity*, 211.

⁹¹ Sollors, *Beyond Ethnicity*, 212.

⁹² Sollors, *Beyond Ethnicity*, 213.

⁹³ Sollors, *Beyond Ethnicity*, 234.

4.5.1. Dissident Gardens e le tre generazioni

Procediamo ora a vedere se sia possibile leggere i personaggi di *Dissident Gardens* attraverso la griglia interpretativa fornita dalla legge di Hansen.

4.5.1.1. *La controcultura come Talismanic Object*

Nel romanzo di Lethem il tema dell'etnicità è strettamente intrecciato a quello della controcultura. La famiglia Zimmer-Gogan è innanzitutto una famiglia di dissidenti: ciascuno dei protagonisti di *Dissident Gardens* si trova a partecipare, con gradi diversi di coinvolgimento e convinzione, a momenti cardine nella storia della controcultura americana. Rose, la matriarca, e suo marito Albert sono membri del Partito Comunista degli Stati Uniti; Miriam è largamente quanto caoticamente partecipe delle lotte per i diritti civili degli anni Sessanta, in una adesione confusa quanto entusiastica che prevede azioni che vanno dal rovinare prodotti delle multinazionali nei supermercati al farsi arrestare a Washington durante le May Day Protests; Sergius, figlio di Miriam e di suo marito Tommy, nelle pagine che chiudono il romanzo si lascia coinvolgere dall'Occupy Movement. Per certi versi tema cardine del romanzo, e sicuramente il più appariscente, la controcultura ha anche un ruolo strutturale nell'accompagnare e spiegare l'articolazione intergenerazionale dell'etnicità. Nella struttura della saga familiare, la continuità dinastica e l'appartenenza familiare sono spesso incarnate da un oggetto simbolico, che viene tramandato di generazione in generazione. Robert Stephens definisce questi oggetti "talismanic objects", e ne spiega il funzionamento in quanto "markers that condense abstract memory to concrete rituals of family value".⁹⁴ Tradizionalmente, a svolgere questa funzione talismanica è un oggetto fisico (case di famiglia, gioielli o bigiotteria, libri, diari, ecc.), ma nel caso di saghe familiari più recenti non è inusuale che assumano una fisionomia

⁹⁴ Stephens, *The Family Saga in the South*, 6.

più astratta: ad esempio, in *Middlesex* di Jeffrey Eugenides l'oggetto talismanico è un gene, in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* è una maledizione. Similmente, il ruolo di talismanic object in *Dissident Gardens* è svolto dalla dissidenza stessa. Non solo la dissidenza è esplicitamente tramandata di generazione in generazione nella famiglia Zimmer-Gogan, ma è anche in molti casi l'unico effettivo anello di congiunzione tra i suoi membri. Miriam, che come vedremo rifiuta tutto dell'eredità materna, pure riconosce che le radici del suo attivismo sono da cercare negli insegnamenti di sua madre: durante il suo arresto, mentalmente si rivolge a Rose dicendo "look what I've done. I'm in jail, where you dared me to go. I've gone in the name of your own beliefs".⁹⁵ Poche pagine più avanti, il fatto che Miriam sia una "sovereign in the cause of equality" è esplicitamente definito "a legacy from Rose".⁹⁶ Un riferimento ancora più esplicito alla trasmissione genetica del diritto alla dissidenza lo fa Sergius. Sergius, che non ha quasi conosciuto la nonna e ha perso i genitori a otto anni, cerca una connessione con i suoi parenti perduti proprio nella loro storia politica: per questo intraprende una ricerca sulle storie della propria famiglia che lo porta ad intervistare Cicero Lookins, ultimo amico di famiglia ancora in vita, al quale definisce in modo molto chiaro il campo dei suoi interessi: "that's the kind of stuff I'm looking for. [...] The Communist stuff, especially".⁹⁷ Ancora più interessante è che Sergius rivendichi per sé l'appartenenza a una tradizione di rivoluzionari sulla base del diritto di sangue, quando dice: "[I am] by birthright an American Communist".⁹⁸

4.5.1.2. La prima generazione: Rose Zimmer

Rose Angrush in Zimmer, la matriarca di *Dissident Gardens*, è probabilmente il personaggio più complesso e affascinante del

⁹⁵ Lethem, *Dissident Gardens*, 114.

⁹⁶ Lethem, *Dissident Gardens*, 123

⁹⁷ Lethem, *Dissident Gardens*, 54.

⁹⁸ Lethem, *Dissident Gardens*, 365.

romanzo di Lethem, ma è anche quello più difficile da collocare in modo univoco in una delle categorie definite da Hansen. L'attribuzione di Rose alla prima generazione risulta più facile guardando alla sua appartenenza politica che non pensando alla sua identità etnica. Tradizionalmente, nelle saghe familiari da Abramo in poi, il racconto si apre con la migrazione, un atto di rimozione geografica dalla madre patria che segna in modo indelebile la prima generazione, che con essa instaura un rapporto di nostalgia destinato in molti casi a durare tutta la vita. *Dissident Gardens* in questo senso fa eccezione, perché l'effettiva migrazione della famiglia Angrush nel romanzo viene a stento menzionata. Tuttavia, il romanzo si apre comunque con un atto di rimozione forzata, per quanto di tutt'altro tipo. Nella scena di apertura di *Dissident Gardens*, Rose perde la propria patria politica, nel momento in cui viene espulsa dal Partito Comunista, ufficialmente per via della sua relazione sessuale con un poliziotto afroamericano. Questa espulsione è molto di più di un semplice incidente politico per Rose: Andrew Rowcroft, che analizza Rose attraverso le lenti della critica freudiana, la definisce una “perennial mourner”,⁹⁹ che con la patria politica perduta instaura un rapporto di nostalgia perfettamente assimilabile a quello del migrante di prima generazione nei confronti della patria geografica. Il testo definisce chiaramente la natura insormontabile di questo lutto politico quando dice “In Rose’s lava of disappointment the ideals of American Communism had gone to die their slow death eternally”,¹⁰⁰ ma lo lega anche in modo esplicito a un lutto di natura etnica quando aggiunge: “the Holocaust. Each of the six million was a personal injury nursed within the vulcano, too”.¹⁰¹ E anche dopo l'espulsione, Rose rimarrà per tutta la vita radicale, ininte-

⁹⁹ Andrew Rowcroft, “Reading the New Ruins: Loss, Mourning and Melancholy in *Dissident Gardens*”, *C21 Literature: Journal of 21st-century Writings* 5.4 (2017), 1-21, qui 13.

¹⁰⁰ Lethem, *Dissident Gardens*, 41.

¹⁰¹ *Ibid.*

grabile nella rispettabilità dell'America mainstream degli anni 50. Inintegrabile, proprio come la prima generazione.

Se identificare Rose con la prima generazione è facile dal punto di vista della sua appartenenza politica, più complicato è trovarne la giusta collocazione se si guarda alla sua identità etnica. Innanzitutto, il primo ostacolo che impedisce di collocare pacificamente Rose nella prima generazione è l'ovvia evidenza del fatto che Rose, dal punto di vista strettamente anagrafico, non appartiene ad essa: Rose è figlia di immigrati e il suo posto anagrafico nell'architettura narrativa tradizionale sarebbe quindi la seconda generazione. Tuttavia, questo ostacolo non è insormontabile come sembra: è Sollors a specificare che le generazioni che Hansen intende come dati storici sono meglio interpretabili come figure tipologiche e che “generational numbering is always a metaphoric enterprise and generational identity a matter of potentiality”.¹⁰² Per questo, nulla vieta che queste possano contraddire il dato anagrafico: siccome “numbered generations may stand for moral alternatives rather than for a precise way to determine a human being's historical location”¹⁰³ allora “it is apparently possible for one man to be [...] numerically second generation, though third generation ‘in spirit’”,¹⁰⁴ o, nel nostro caso, per una donna appartenere numericamente alla seconda e spiritualmente alla prima. Non solo, ma Sollors, usando come esempio l'indimenticabile protagonista di *Frankenstein Jr* interpretato da Gene Wilder, specifica che un singolo personaggio può anche mostrare tratti caratteriali di due diverse generazioni allo stesso tempo o in momenti diversi della sua vita, e che anzi “generational shifts of this nature are not unusual in American culture”.¹⁰⁵ Anche Rose mostra caratteristiche comportamentali sia della prima che della seconda generazione. Alla seconda generazione appartiene senz'altro l'atteggiamento di

¹⁰² Sollors, *Beyond Ethnicity*, 220.

¹⁰³ Sollors, *Beyond Ethnicity*, 221.

¹⁰⁴ Sollors, *Beyond Ethnicity*, 219.

¹⁰⁵ *Ibid.*

Rose nei confronti del suo passato familiare, il rifiuto di parlare yiddish, e l'ostinata opposizione a conformarsi a quegli "obedient Judaic domestic-life scripts"¹⁰⁶ che i suoi genitori hanno previsto per lei e a cui pure le sue sorelle si adeguano senza grandi resistenze.

4.5.1.3. *Seconda generazione: Miriam e Tommy e l'abbandono dell'etnicità*

A confronto del complesso intreccio di atteggiamenti diversi mostrati da Rose nel corso del romanzo, Miriam ha una condotta molto più lineare e molto più facile da inquadrare senza grandi problemi nella seconda generazione. Come da copione, quasi l'intera vita di Miriam è dedicata al rifiuto sistematico di tutti i valori incarnati e rappresentati da sua madre. Al di là della ricezione dell'oggetto talismanico, grazie al quale le due condividono almeno il destino di rivoluzionarie, il rifiuto di Miriam nei confronti della madre è totale, un rifiuto che arriva a influenzare i dettagli anche più insignificanti del suo comportamento. Ad esempio, Cicero nota che persino "Miriam's gestures in the faintly pagan direction of astrology were directed as a protest" contro "Rose's materialist worldview".¹⁰⁷

Un evento cardine per definire in termini etnici il rifiuto di Miriam è il suo matrimonio. Innanzitutto, l'evento è significativo per il matrimonio in sé: Miriam sposa Tommy Gogan, un cattolico irlandese. Questo dettaglio, insignificante a un occhio moderno, è in realtà denso di significato. Nella tradizionale interpretazione delle narrative etniche intergenerazionali, l'*intermarriage* è una caratteristica tipica e distintiva della seconda generazione. Agli individui di seconda generazione, infatti, spetta il ruolo dei traditori, dei dissipatori del patrimonio etnico e del valore della discendenza: questa ansie vengono incarnate dall'abitudine, attribuita ai *second-generations*, di sposarsi fuori dalla comunità di riferimento.

¹⁰⁶ Lethem, *Dissident Gardens*, 41.

¹⁰⁷ Lethem, *Dissident Gardens*, 65.

L'*intermarriage* minaccia “the dream of the ethnic purist [of] the eternal likeness of all after-generations to his or her own image”.¹⁰⁸ La diceria secondo la quale i figli di unioni miste sarebbero destinati a essere sterili nasce da queste ansie, come una sorta di maledizione stereotipica, ovviamente priva di qualunque fondamento biologico, lanciata dagli *ethnic purists*. Questa ridicola credenza riproduce simbolicamente “the purists’ own unwillingness to accept the mixed after-generations as theirs” e la traduce letteralmente in una perdita della discendenza.¹⁰⁹ È interessante notare come, per quanto Rose possa difficilmente essere definita una “purista etnica”, anche per lei però il matrimonio misto della figlia è destinato a tradursi nella perdita della sua discendenza, visto che alla fine le sarà negato anche l’affido del nipote.

Inoltre, attraverso la relazione con Tommy, Miriam ha modo di partecipare, e di avere per la verità un ruolo di grande rilevanza, in un altro caso di rifiuto dell’etnicità. Suo marito, infatti, è a sua volta etnico: irlandese dell’Ulster, Tommy arriva a New York dopo un periodo passato come muratore in Canada, per unirsi al gruppo vocale dei suoi fratelli maggiori, i Gogan Brothers. Insieme, portano in giro per i locali della città il loro repertorio di brani popolari irlandesi. I Gogan Brothers sono, per Tommy, il simbolo della sua etnicità: le esibizioni del gruppo sono un campionario di stereotipi irlandesi da manuale e, per quanto ci sia sicuramente una componente di performance nell’atteggiamento dei fratelli (come dimostra lo stupore di Tommy di fronte al carichissimo e inedito accento del fratello Rye quanto questi lo invita per telefono a unirsi al gruppo),¹¹⁰ la sua crescente frustrazione rispetto alla sua carriera musicale ha molto a che fare col suo desiderio di diventare americano. Tommy si innamora della scena folk del Greenwich village (Dave Van Ronk e Gary Davis fanno entrambi una breve apparizione nei capitoli di *Dissident Gardens* dedicati a Tommy)

¹⁰⁸ Sollors, *Beyond Ethnicity*, 224.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Lethem, *Dissident Gardens*, 135.

e comincia a comporre canzoni di protesta sulla scia delle *topical songs* dylaniane, la prima delle quali porta l'emblematico titolo di "A Lynching on Pearl River". Si può obiettare che la musica di cui Tommy si innamora, così radicata nel blues, abbia a sua volta una forte componente etnica, così come il testo della sua prima canzone, che racconta il linciaggio di un giovane uomo di colore in Mississippi. Ma l'interesse di Tommy è più per il linguaggio in sé e per quello che rappresenta, per quello che il testo definisce senza mezzi termini il suo "American style",¹¹¹ che non per il suo contenuto. Canta di cose che non conosce (dopo aver ascoltato "A Lynching on Pearl River", Rye chiede velenosamente al fratello: "You been to Mississippi while our backs were turned, brother Tommy?")¹¹² e scrive le sue canzoni saccheggiando la sezione cronache dei giornali: Tommy cerca un contenuto qualunque per riempire il linguaggio che vuole emulare, piuttosto che elaborare un linguaggio per esprimere il contenuto che ha a cuore. In quest'ottica, Tommy semplicemente abbandona un linguaggio etnico, quello del folk irlandese, e lo baratta con un linguaggio che lui percepisce come americano. Che ruolo ha Miriam in tutto questo? Miriam ha un'importanza fondamentale nello spronare Tommy a perseguire le sue velleità cantautorali e, soprattutto, a scaricare i fratelli.¹¹³ Il suo peso nel processo di emancipazione dall'etnicità di Tommy sottolinea e amplifica il suo stesso processo di rifiuto.

4.5.1.4. Terza generazione: *Sergius, lo storico e l'amnesia*

L'adesione di *Dissident Gardens* al modello sollorsiano è più problematica per quanto riguarda la terza generazione. Non che Sergius non mostri nessuna delle caratteristiche tipologiche della terza generazione; al contrario, cerca con tutte le sue forze di adeguarsi ad esse. Eppure, i suoi sforzi sono destinati a essere frustrati

¹¹¹ Lethem, *Dissident Gardens*, 155.

¹¹² Lethem, *Dissident Gardens*, 163.

¹¹³ Lethem, *Dissident Gardens*, 183.

e la sua adesione al modello finisce con l'essere problematica e incompleta. È in questo scarto, che finisce col determinare un vero capovolgimento del senso stesso della struttura intergenerazionale, che si manifesta la sovversione operata dall'autore rispetto al modello originario, ed è quindi guardando ai capitoli che riguardano Sergius che è possibile capire il senso dell'operazione letteraria intrapresa da Lethem.

Come abbiamo visto, nell'interpretazione sollorsiana le narrative familiari sono opera della terza generazione, nel senso che sono costruite ed elaborate per soddisfare le esigenze e incarnare il punto di vista della terza generazione. Non è un caso, allora, che spesso il personaggio che la incarna assuma il ruolo di narratore. Robert O. Stephens individua nella figura dell'*historian-narrator* una caratteristica chiave delle saghe familiari:¹¹⁴ all'esponente dell'ultima generazione spetta il compito di operare una collazione del vasto repertorio di storie familiari tramandate nella sua famiglia e di organizzarle in una narrazione unitaria e coerente. Il frutto di questo lavoro di ricerca svolto nel piano intra-diegetico diventa spesso il romanzo stesso che viene presentato al lettore, permettendo al personaggio dello storico di esercitare anche il ruolo di narratore interno, anche nel momento in cui si trova a riportare eventi avvenuti prima della sua nascita, di cui quindi ha una conoscenza solo indiretta (è questo il caso, come abbiamo visto, di T, Cal, e Yunion). *Dissident Gardens*, invece, fa parte dei testi che non presentano questa figura: il romanzo di Lethem impiega un narratore esterno e onnisciente che di volta in volta si identifica col punto di vista di uno dei personaggi (oltre a Rose, Miriam e Sergius, anche Cicero, Tommy e il cugino Lenny). Questa soluzione permette al romanzo di assumere la sua fisionomia multifocale. Inoltre, la struttura cronologica non lineare, che salta avanti e indietro nel tempo senza un vero epicentro, permette ai diversi punti di vista di integrarsi l'un l'altro nella descrizione degli eventi. Anche questo è un compito che viene sottratto al convenzionale *historian-narrator*, che nella

¹¹⁴ Stephens, *The Family Saga in the South*, 5.

descrizione che ne fa Stephens, “must set accounts side by side to evaluate them”.¹¹⁵ Nel caso di *Dissident Gardens*, quindi, all'esponente della terza generazione non spetta il ruolo di narratore.

Tuttavia, abbiamo visto come nelle saghe familiari caratterizzate dall'uso del narratore interno, sia comunque presente un personaggio che assume, più o meno con successo, l'incarico di ricostruire la propria storia familiare. In questo caso, quindi, il fatto che sia privato dell'incarico di narrare la storia non significa che Sergius non rivesta, in una certa misura, il ruolo di storico. Infatti, quando viene presentato per la prima volta al lettore, Sergius è proprio impegnato in una missione di ricerca sulla storia della sua famiglia. Il capitolo che introduce il personaggio di Sergius è il terzo nell'ordine del romanzo, ma è uno degli ultimi in ordine cronologico: ambientato nel 2012, mostra al lettore un Sergius già adulto (la sua infanzia verrà riassunta solo molto più avanti, nel tredicesimo capitolo) impegnato a ricostruire gli eventi che hanno segnato la storia della sua famiglia, eventi che, a quel punto del romanzo, sono in gran parte ignoti anche al lettore. Da questa ricerca, Sergius si propone di trarre una narrativa, per quanto nella forma poco convenzionale di un ciclo di canzoni.

La figura di Sergius in quanto storico presenta interessanti somiglianze con un altro personaggio ricorrente nell'opera di Lethem, quello del detective. Anche se il genere a cui la reputazione di Lethem è più legata è quello della fantascienza, numerose sono le sue incursioni nel mondo dell'*hardboiled*, in titoli come l'esordio *Gun with Occasional Music*, *Motherless Brooklyn* e *The Feral Detective*. Questi romanzi sono caratterizzati da una marcata componente meta-narrativa, per cui sono gli stessi protagonisti a chiamare in causa in modo diretto e scoperto i codici del genere e il loro stesso ruolo di detective. Particolarmente interessante, in questo senso, è *Gun with Occasional Music*, in cui il protagonista e narratore Conrad Metcalf, figura di investigatore privato chiaramente costruita nel solco di Philip Marlowe, viene costretto a muoversi in

¹¹⁵ *Ibid.*

un contesto di fantascienza distopica che costantemente mette in discussione il suo operato costringendolo a interrogarsi sul senso stesso del suo ruolo di detective. Secondo Peacock, è proprio l'interazione tra l'autocoscienza delle convenzioni di genere mostrata dal protagonista e il contesto incongruo a generare questo atteggiamento riflessivo: "the characters know full well they are participating in genre narratives and feel genuine anxiety when expected conventions are rudely overturned".¹¹⁶

Cosa hanno in comune Sergius in quanto storico e Metcalf in quanto detective? Innanzitutto l'obiettivo stesso della loro missione: rivelare il passato. Simile è anche lo scopo più profondo di questa ricerca: Peacock scrive che Metcalf è mosso nelle sue indagini dal bisogno di trovare "a sense of connection, ethical responsibility and collective narrative in the face of atomisation".¹¹⁷ Un desiderio di connessione è proprio quello che cerca Sergius, rimasto orfano da bambino e ormai quarantenne. Non solo, ma anche il compito di costruire una "collective narrative" appartiene tanto all'*historian-narrator* sollorsiano, cui spetta l'incombenza di dare forma organica alle storie e alle voci della sua famiglia, tanto a Sergius, che da quelle storie vuole trarre un concept album. Inoltre, simili sono anche gli strumenti attraverso cui questa ricerca viene attuata: sia per il detective che per lo storico lo strumento principale di analisi è l'intervista/interrogatorio. In *Gun with Occasional Music* l'identificazione del detective come colui che pone le domande è sottolineata dal contesto distopico in cui è calata la storia, una società nella quale l'atto stesso di porre domande cade in una zona grigia tra il socialmente inaccettabile e la piena illegalità, e richiede una licenza per essere esercitato. L'identificazione è tale che è lo stesso Metcalf a definirsi "the creature who asked questions, the lowest creature of them all".¹¹⁸ Si può obiettare che per quanto riguarda il lavoro

¹¹⁶ Peacock, *Jonathan Lethem*, 21.

¹¹⁷ Peacock, *Jonathan Lethem*, 22.

¹¹⁸ Jonathan Lethem, *Gun with Occasional Music* (Orlando: Harvest, 1994),

dello storico, invece, l'intervista è tutt'altro che l'unico strumento di indagine disponibile. Sergius potrebbe condurre la sua ricerca anche, per esempio, visitando archivi, cercando documenti o leggendo vecchi giornali, soprattutto dal momento che alcuni episodi nella storia della famiglia Zimmer-Gogan sono stati sicuramente almeno in parte coperti dalla stampa: ad esempio l'arresto di Miriam a Washington durante le May Day Protests, per non parlare delle recensioni del disco di Tommy, per quanto poco lusinghiere esse siano. Il romanzo non esclude che Sergius possa aver percorso anche queste strade, ma l'unico strumento di analisi che il lettore gli vede usare è proprio l'intervista, prima a Rose e poi a Cicero (anche se nell'esposizione degli eventi l'ordine appare invertito). In entrambi i casi Sergius non avrà miglior fortuna di Metcalf nei suoi interrogatori: se Rose non ha nulla da dirgli perché la sua mente è ormai irrimediabilmente pregiudicata dall'Alzheimer, più interessanti sono le ragioni del fallimento dell'intervista a Cicero.

Se nell'opera di Lethem ci sono delle somiglianze ricorrenti tra il ruolo del detective e quello dello storico, allora guardare al fallimento dell'uno può aiutarci a comprendere le ragioni del fallimento dell'altro. Se questo figlio d'arte di mezza età, infatti, non riveste nel romanzo il ruolo di narratore che pure sembrerebbe spettargli, è perché nel suo ruolo di storico è destinato a fallire miseramente: quando il romanzo si conclude, Sergius non ha nulla da raccontare perché non è riuscito a raccogliere nessuna informazione sulla storia della sua famiglia che già non conoscesse. Che cosa impedisce a Metcalf di portare a termine la sua indagine? Il peccato originale della *detection* nel romanzo di Lethem, secondo Peacock, è "the very temptation to nostalgia it affords".¹¹⁹ Più avanti Peacock aggiunge che il problema di Metcalf (e di Lionel Essrog, il protagonista di *Motherless Brooklyn*) è che essi attribuiscono "such importance to the past, to remembering, that a sense of historical evolution is sacrificed to a contrived sense of timelessness".¹²⁰ È

¹¹⁹ Peacock, *Jonathan Lethem*, 33.

¹²⁰ Peacock, *Jonathan Lethem*, 112.

paradossale che la conseguenza diretta di questa ossessione per il passato, di questa forma patologica di nostalgia, sia per contrasto l'amnesia: "the more one remembers, the more one attempts to focus on and make sense of the tiny details [...] the more one is tempted toward atomisation, fetishisation, nostalgia and, indeed, amnesia".¹²¹ Non è un caso che Sergius, prima ancora che simbolicamente, sia letteralmente vittima di amnesia: per sua stessa ammissione non ha nessun ricordo dei genitori: "I know, it seems impossible. I was eight when they died. But they'd been away".¹²² L'esito paradossale per cui è la nostalgia a generare l'amnesia diventa più comprensibile se guardiamo all'affermazione di Peacock secondo la quale "to a certain extent, amnesia has a function, in that gaps in memory require contributions from others to fill them in. Continuous narrative is a combination of remembering and forgetting".¹²³ Perché lo storico possa dare forma ad una narrazione coerente, gli è richiesto di riuscire a mettersi in contatto con l'altro, di identificarsi in un punto di vista diverso dal proprio, di non guardare soltanto al passato, ma anche a quanto di quel passato sopravviva nel presente. È questo che Sergius non è in grado di fare: il che significa, innanzitutto, che non riesce a instaurare un dialogo con Cicero.

Cicero Lookins rappresenta l'etnicità che sopravvive nel presente. Figlio di Douglas Lookins, il poliziotto amante di Rose, quando è poco più che ragazzino viene preso dalla nonna di Sergius sotto la propria ala e di lì in poi la donna gli farà da mentore, coltivandone la prodigiosa intelligenza. E per quanto Cicero abbia un rapporto conflittuale con la donna ("I hate her" afferma senza mezzi termini quando, ormai cinquantenne e con Rose sepolta già da tempo, incontra Sergius per la prima volta)¹²⁴ lui sa di essere il vero erede di Rose. Cicero porta letteralmente con sé la coscienza di Rose e

¹²¹ Peacock, *Jonathan Lethem*, 9.

¹²² Lethem, *Dissident Gardens*, 54.

¹²³ Peacock, *Jonathan Lethem*, 30.

¹²⁴ Lethem, *Dissident Gardens*, 50

la tiene viva nel presente: tanto profonda è stata l'influenza della donna su di lui da renderlo in grado di inscenare con lei dei dialoghi interiori ancora a distanza di anni dal loro ultimo incontro.¹²⁵ E Cicero è, come Rose, l'irriducibile radicale, tre volte minoranza, "gay, black, and overweight",¹²⁶ che proprio grazie alla sua radicalità è riuscito a trovare posto nel mondo. Ed è anche significativo che, a parti invertite, Cicero sia anche l'unica eredità che Rose lascia a Sergius: quando il nipote si reca a farle visita per la prima volta, la donna è ormai prossima alla morte, la sua mente è ormai irrimediabilmente compromessa dalla malattia, e l'unica informazione utile che il giovane riesce a carpirle è l'esistenza di Cicero.¹²⁷ E allora che cosa va storto tra Cicero e Sergius? Perché i due non riescono a stabilire un dialogo l'uno con l'altro? Innanzitutto, Cicero rifiuta di riconoscere Sergius come interlocutore etnico: per lui non è possibile conciliare integrazione ed etnicità, e la ricerca di Sergius non è che il capriccio di chi ormai ha irrimediabilmente perso quello strato di identità: "You, receding-red-haired ghost, with accent blandly neutral, not even tinged with New Yorkese, you are free to melt into the Caucasian Nothing, so why don't you?".¹²⁸ Non solo, ma il tentativo stesso da parte di Sergius di definire Cicero "almost his cousin",¹²⁹ per Cicero è un atto di *exploitation*: "Sergius, in the great tradition of the wan hetero, was serially addicting to the Actualizing Other. Now he wanted his magical Negro to befriend".¹³⁰

Inoltre, lo stesso Sergius, di fronte al rifiuto di Cicero di fornirgli un contatto col suo passato, trova quella che gli sembra una valida alternativa nell'incontro col suo oggetto talismanico, che simbolicamente amplifica ulteriormente il suo isolamento dall'etnicità. Dopo la prima, poco fruttuosa, conversazione con Cicero, Sergius, passeggiando per il campus universitario dove l'altro è

¹²⁵ Lethem, *Dissident Gardens*, 51-53.

¹²⁶ Lethem, *Dissident Gardens*, 48.

¹²⁷ Lethem, *Dissident Gardens*, 316-318.

¹²⁸ Lethem, *Dissident Gardens*, 49.

¹²⁹ Lethem, *Dissident Gardens*, 218.

¹³⁰ *Ibid.*

professore, inciampa nel locale accampamento di Occupy, dove incontra una giovane attivista, Lydia, che con la sua chitarra sta suonando una canzone di Tommy Gogan. L'idea che Sergius in questo incontro col movimento creda di trovare una via d'accesso alternativa verso la sua storia familiare non solo è suffragata dal fatto che subito dopo aver conosciuto Lydia l'atteggiamento di Sergius nei confronti di Cicero si fa immediatamente più sprezzante, ma è anche esplicitamente affermata dal testo: "Sergius arrived at Cum-bow seeking familiar inspiration. Failing to drag it from Cicero, he'd scraped it off the sidewalk anyhow".¹³¹ E Occupy, in quanto oggetto talismanico, ha anche un valore simbolico nell'esprimere l'ulteriore alienazione di Sergius dalle sue radici etniche. L'attivismo di Miriam e Rose era caratterizzato da una componente razziale: Rose, ad esempio, si vanta, certo iperbolicamente ma l'affermazione è comunque significativa, di aver "marched for the Negroes even before they marched for themselves".¹³² È significativo allora che l'attivismo politico del nipote si risvegli a contatto con un movimento che è dichiaratamente cieco alle questioni della razza. Hena Ashraf, una militante di Occupy di origine sud-asiatica, nota un'affermazione peculiare nella "Declaration of the Occupation of New York City", manifesto programmatico del movimento. Le parole "As one people, *formerly* divided by the color of our skin" (il corsivo è mio) la colpiscono perché le sembrano "unrealistic and eras[ing] histories of oppression".¹³³ Nel relegare frettolosamente nel passato la questione razziale, Occupy rifiuta di riconoscere la razza come una fonte di diseguaglianza. Lo stesso Cicero sembra pensare tutto il male possibile di Occupy e, di fronte alla militanza di Lydia, arriva a pensare: "Cicero suddenly felt he might drown

¹³¹ Lethem, *Dissident Gardens*, 220.

¹³² Lethem, *Dissident Gardens*, 281.

¹³³ Hena Ashraf, "Claiming Space for Diversity at Occupy Wall Street", in Sarah Van Gelder (ed.), *This Changes Everything: Occupy Wall Street and the 99% Movement* (San Francisco: Berrett-Koehler Publishers, 2011), 28-32, qui 29.

in recursion of minstrelsy, blackface of a very particular kind: appropriations of the Negro vagabond”.¹³⁴

4.5.2. Dissident Gardens *come romanzo della disillusione*

Alla fine di *Dissident Gardens*, quindi, l’indagine storica è fallita: Sergius non è riuscito a parlare con la nonna, né a raccogliere altrove le informazioni che gli servono per scrivere le sue canzoni. Questo però ha conseguenze relevantissime sulla sua definizione identitaria. Isolato dalla sua storia familiare, Sergius non sa chi è. Non avendo potuto ricostruire il proprio passato, Sergius non ha gli strumenti per costruire per sé un futuro, né tantomeno un presente. Non è un caso che il finale di *Dissident Gardens* diverga in modo così plateale da quello di *Middlesex* o di *Lipshitz 6*. Anziché avviarsi verso il futuro, Sergius si ritrova alla conclusione della sua storia bloccato e isolato: il finale del romanzo ce lo mostra chiuso nell’ufficio di un aeroporto, un luogo simbolico che diventa metafora tanto del suo isolamento quanto della sua mancanza di identità, dopo aver perso l’aereo che l’avrebbe potuto condurre verso il futuro: “Sergius, arrived here in this crucial indefinite place, this undisclosed location, severed from the life of the planet [...] A cell of one, beating like a heart”.¹³⁵ La storia di Sergius è quindi quella di una *Bildung* che fallisce, di una maturazione che non arriva. In termini lukácsiani possiamo quindi definire *Dissident Gardens* un romanzo della disillusione, un *Bildungsroman* che si conclude con un nulla di fatto. Tanta è la rilevanza del racconto familiare, che quando esso non ha modo di realizzarsi, lo sviluppo dell’individuo ne risulta irrimediabilmente compromesso.

Il *Multi-Bildungsroman*, quindi, si presenta come una struttura formale dalle evidenti ripercussioni sul piano tematico. Possiamo usare la definizione di *Multi-Bildungsroman* non solo per riferirci a questa forma come all’aggregarsi di più *Bildungsromane* attorno a

¹³⁴ Lethem, *Dissident Gardens*, 220.

¹³⁵ Lethem, *Dissident Gardens*, 366.

un perno comune, ma anche per riferirci alla stessa azione narrativa che riconduce queste componenti discrete all'unità. Questo perché l'azione narrativa si configura come parte fondamentale, passaggio cruciale, della *Bildung* di chi racconta. La costruzione dell'identità non è quindi più un percorso individuale, che tocca solo il singolo nella sua indipendenza, ma dobbiamo piuttosto parlare di una *Bildung* collettiva, che funziona e assume senso per il singolo solo nel momento in cui questi si mostri in grado di connettersi e contestualizzare la propria esperienza nel quadro più ampio della propria storia familiare.

5. SAGA FAMILIARE E ROMANZO STORICO

5.1. Introduzione

Finora, abbiamo guardato alla saga familiare soprattutto in relazione al *Bildungsroman*. Ma c'è almeno un altro genere romanzesco con il quale la saga familiare si presta naturalmente al dialogo: il romanzo storico. Anzi, a tal punto è fitto il reticolo di eventi storici che si staglia sullo sfondo di questi romanzi, e tanto determinante l'impatto di questi eventi sulla vita dei personaggi, che possiamo facilmente leggere le saghe familiari anche come fossero romanzi storici a tutti gli effetti.

Nel secondo capitolo abbiamo visto come secondo Kerstin Dell una delle caratteristiche fondamentali del *family novel* sia la sua astoricità, la mancanza di connotati e riferimenti storici precisi che permettano chiaramente di individuare la locazione temporale della storia. Questa mancanza di definizione temporale serve il compito di conferire alla famiglia protagonista del romanzo un'elevata carica simbolica. Possiamo dire lo stesso delle saghe familiari che sono oggetto di questo studio? Possiamo riconoscere nella mancanza di contestualizzazione storica una loro caratteristica ricorrente? No, piuttosto è vero il contrario: in nessun momento il lettore di questi romanzi rischia di trovarsi nella situazione di non poter facilmente individuare la collocazione temporale degli eventi a cui sta assistendo. In molti casi, il contesto temporale è chiaramente

indicato fin dal paratesto: in *Pachinko*, ad esempio, ogni sezione riporta in apertura la finestra temporale coperta dagli eventi narrati, ulteriormente precisata in principio di ogni capitolo. In *Lipshitz Six, or Two Angry Blondes* l'attenzione alla contestualizzazione cronologica si spinge fino alla pignoleria di indicare la data precisa di svolgimento di ogni capitolo. Al lettore non può quindi sfuggire, ad esempio, che i Lipshitz decidono di abbandonare New York per il Texas precisamente il 23 luglio del 1908. Quand'anche il paratesto non fornisce indicazioni riguardo la collocazione temporale degli eventi raccontati, i grandi eventi storici entrano sul palcoscenico del romanzo con una prominenza tale da non lasciare dubbi temporali al lettore. Ad esempio, quando in *Middlesex* Cal racconta la storia dei suoi nonni, non si premura di specificarne con precisione la data di svolgimento. Tuttavia, il fatto che tanto ruolo abbia in essa il grande incendio di Smirne, permette anche al lettore storicamente meno avveduto di collocare l'avventura di Lefty e Desdemona nel settembre del 1922.

Quindi non solo non possiamo estendere l'affermazione di Dell sul *family novel* alle saghe familiari del XXI secolo, ma al contrario possiamo dire che una delle caratteristiche principali che accomunano questi testi è proprio l'abbondanza di eventi storici che si fanno spazio tra le maglie della finzione narrativa. La prima guerra balcanica, il grande incendio di Smirne, l'epoca del proibizionismo, la nascita della Nation of Islam, gli scontri del 1967 a Detroit e lo scandalo Watergate in *Middlesex*. Gli orrori della dittatura di Rafael Trujillo nella Repubblica Dominicana in *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao*. I pogrom del 1903, la traversata di Lindbergh e l'improvviso successo mainstream di Eminem in *Lipshitz Six or Two Angry Blondes*. La guerra dei sei giorni e i due conflitti in Iraq in *Salt Houses*. Le guerre anglo-ashanti, la tratta degli schiavi da parte dell'Impero Britannico, la colonizzazione del Ghana e l'introduzione della coltivazione del cacao nella sua economia, ma anche il varo del Fugitive Slave Act, l'abolizione della schiavitù, la segregazione razziale e la diffusione dell'eroina tra gli afroamericani in *Homegoing*. L'invasione giapponese in Corea, la Seconda guerra

mondiale e la divisione della Corea in *Pachinko*. La denuncia dei crimini dello Stalinismo da parte di Chruščëv, l'operato politico carbonaro del Partito Comunista degli Stati Uniti, il Maccartismo, la marcia su Washington del 1963, la rivoluzione sandinista e Occupy Wall Street! in *Dissident Gardens*. Accanto a questi eventi, l'elenco dei personaggi storici che affollano le pagine di questi romanzi è quasi altrettanto fitto: Dave Van Ronk e il Reverendo Gary Davis in *Dissident Gardens*, Wallace Fard Muhammad e Henry Ford in *Middlesex*, Trujillo in *Oscar Wao* e Lindbergh in *Lipshitz Six*, solo per citarne alcuni.

Già solo da questo elenco scarno senza commenti o approfondimenti, un dato di fatto emerge in tutta la sua evidenza: fatti, eventi, fenomeni realmente accaduti e personaggi realmente esistiti ricorrono nelle pagine dei romanzi oggetto di questo studio con una frequenza difficile da ignorare. Il materiale alla base di questi lavori si rivela come una complessa intelaiatura di finzione narrativa e realtà storica, in cui il confine tra i due ambiti spesso può sfuggire al lettore meno attento o meno edotto sui dettagli dei periodi storici raccontati di caso in caso. Pertanto, per comprendere a pieno il senso di questa presenza storica e del suo ruolo all'interno delle saghe familiari, giova guardare ad esse attraverso le lenti critiche elaborate per lo studio del romanzo storico.

5.2. Teoria del romanzo storico

Nella sua storia il romanzo storico ha avuto tre momenti di particolare fioritura, a cui corrispondono altrettanti fasi di elaborazione critica: le fondamentali analisi di György Lukács formulate a partire dal romanzo storico tradizionale di Walter Scott; il concetto di *historiographic metafiction* coniato da Linda Hutcheon a proposito del romanzo storico post-modernista; il romanzo neo-storico del nuovo millennio. Questi tre momenti definiscono il vocabolario critico che guida l'analisi del romanzo storico come forma, e che più avanti cercherò di applicare alla saga familiare.

5.2.1. *Lukács*

In pochi casi è possibile individuare con chiarezza la nascita di un dibattito critico come per il romanzo storico. L'elaborazione teorica sul tema nasce, per consenso unanime, col voluminoso *Il Romanzo Storico* di György Lukács. Oggetto del lavoro del teorico ungherese è, esclusivamente, il lavoro di Walter Scott. Per la verità numerosi altri autori e diverse forme di racconto storico vengono citate nell'imponente lavoro di Lukács, ma solo per segnalarne lo scarto rispetto all'opera del maestro scozzese, l'unico, nella visione del teorico ungherese, a potersi fregiare del titolo di autore di romanzi storici nel pieno senso del termine. Scott, infatti, anziché cedere alla "pedanteria del pittoresco"¹ tipica del romanzo pseudostorico romantico e intendere la rappresentazione della storia come una ossessiva ricostruzione di dettagli, incarna la storia direttamente nella sostanza della sua narrazione. Secondo Lukács infatti, Scott è l'unico autore capace di mettere in scena il processo della storia nel suo compiersi, raccontando lo scontro tra le diverse forze storiche che dà vita al progresso storico. È evidente in questa lettura, l'impronta profondamente marxiana del pensiero di Lukács. Per il teorico ungherese, infatti, la Storia è un progresso lineare che si determina attraverso il continuo confronto dialettico tra forze sociali contrapposte. Scott è capace di rappresentare il progresso storico traducendo queste forze astratte in "un incontrarsi e un intrecciarsi di crisi nei destini personali di una serie di uomini".² È in questa capacità di conferire concretezza, di dare forma umana, alle forze che hanno determinato il progresso storico, che Lukács rintraccia la fedeltà alla Storia di Scott: "ciò che conta nel romanzo storico non è dunque la narrazione degli avvenimenti, bensì la rievocazione poetica degli uomini che in questi avvenimenti hanno figurato. L'importante è far rivivere le

¹ György Lukács, *Il Romanzo Storico* (Torino: Einaudi, 1965), 68.

² *Ibid.*

ragioni sociali e umane per cui gli uomini hanno pensato, sentito e agito proprio come è avvenuto nella realtà storica”.³

Il lavoro di Lukács si afferma immediatamente come l’iniziatore del dibattito critico sul romanzo storico, il riferimento obbligato col quale tutti i successivi interlocutori non potranno non confrontarsi. Ma è anche vero che certi aspetti del suo approccio critico sono invecchiati molto in fretta, con l’affermarsi di indirizzi critici più legati ai legami intertestuali e meno ai fattori sociali. L’influenza di Lukács sarà più duratura per quanto riguarda la definizione del campo di indagine, il che, come nota Diana Wallace, andrà a discapito soprattutto delle forme più popolari e femminili del romanzo storico, che saranno risolutamente ignorate dalla critica ancora per molti decenni: “the dominance of the model of what Georg Lukács (1962) called the ‘classical historical novel’ developed by Scott has actually worked to exclude many forms of the woman’s historical novel from critical attention”.⁴

Uno degli aspetti più contestati del lavoro di Lukács è il suo approccio risolutamente extra-testuale. Secondo il critico ungherese, infatti, le forme letterarie sono quasi meccanicamente prodotti di fenomeni storici e sociali concomitanti. Il romanzo storico, nella fattispecie, sarebbe la diretta conseguenza di Rivoluzione francese e guerre napoleoniche, e della radicale trasformazione che queste avevano apportato al quadro storico e sociale. Non esistono, nella concezione di Lukács, influenze testuali. Secondo Elisabeth Wesseling, che bolla senza mezzi termini l’approccio di Lukács come “outmoded”,⁵ questo si traduce in un continuo misurare la relazione tra la realtà empirica ed extra-letteraria e la sua rappresentazione

³ Lukács, *Il Romanzo Storico*, 42.

⁴ Diana Wallace, *The Woman’s Historical Novel: British Women Writers, 1900-2000* (Houndmills: Palgrave MacMillan, 2005), 3.

⁵ Elisabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel* (Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991), 29.

testuale, guardando alla compatibilità tra le due come alla principale ragione di interesse del testo stesso.⁶

Premessa di questa concezione è una incrollabile fede nel realismo letterario. L'idea che fa da premessa al lavoro di Lukács è che la letteratura sia in grado di restituire fedelmente e senza distorsione i processi e i fenomeni della realtà storica. È solo su questa base che un'analisi che si fonda sulla corrispondenza tra la realtà empirica e la sua traduzione testuale risulta sostenibile. In seguito alla svolta linguistica, tuttavia, questo approccio comincia ad apparire ingenuo a molti critici, la cui attenzione si sposta verso le strategie testuali e i modi in cui le convenzioni letterarie influiscono sulla rappresentazione della realtà empirica: Diana Wallace, ad esempio, scrive che “[Lukács’s] valorisation of realism as a form which reflects the life of the people leads [...] to his rejection of the potential of any other modes of writing [...] to express a relationship to history”.⁷

5.2.2. *Romanzo storico post-modernista*

L'approccio di Lukács, inoltre, diventa obsoleto in particolare quando, a partire dagli anni Sessanta, il romanzo storico conosce una rinascita, ma in una forma nuova. Si viene a creare, quindi, un romanzo storico radicalmente diverso dal modello scottiano che, coerentemente con il rinnovato clima culturale e con le svolte metodologiche che contemporaneamente investono la ricerca storiografica, drammatizza al proprio interno i dubbi sul rapporto stesso tra testo e realtà, e realtà storica nello specifico. Gli strumenti affinati da Lukács per l'analisi del romanzo storico realista scottiano sembrano inservibili di fronte a questo nuovo filone.

La riformulazione del romanzo storico ha inizio in epoca modernista. Non c'è da stupirsi: il romanzo storico nella sua forma scottiana è chiaramente irricevibile per gli scrittori della generazione modernista. Il primo problema è l'intransigente realismo scottiano.

⁶ Wesseling, *Writing History as a Prophet*, 30.

⁷ Wallace, *The Women's Historical Novel*, 11.

L'idea che la realtà empirica, storica o meno, sia perfettamente stabile e conoscibile, che è poi la premessa su cui si fondano *Waverley* e gli altri romanzi di Scott, viene messa radicalmente in dubbio in epoca modernista. L'attenzione modernista si sposta dalla supposta realtà oggettiva al processo conoscitivo che mette in relazione il soggetto individuale con essa, e su come la coscienza del singolo abbia un ruolo attivo nella percezione della realtà. Inoltre, l'assoluto disinteresse di Scott per la vita interiore dei suoi personaggi contribuisce in modo determinante a rendere indigeribile il suo lavoro per gli autori modernisti. I protagonisti di Scott sono solo l'incarnazione delle forze che hanno generato il progresso storico o uno specchio attraverso il quale rendere conto al lettore di quelli che Wesseling definisce "external trivia of the empirical world",⁸ e mancano per questo pressoché completamente di vita interiore, di crescita, di sviluppo. È chiaro che gli autori modernisti, che attribuiscono in genere un altissimo valore proprio all'introspezione psicologica, non sappiano cosa farsene di una forma letteraria con queste caratteristiche.

La revisione operata sul romanzo storico dagli scrittori modernisti è coerente col loro interesse principale per la coscienza individuale. Secondo Wesseling, questa svolta introspettiva può portare il romanzo storico modernista a prendere due direzioni: "investigations of the ways in which an awareness of the past shapes one's mental makeup"⁹ oppure "a sustained concern with the question of how knowledge of the past can be acquired in the first place".¹⁰ La prima direzione ha carattere psicologico, la seconda epistemologico. Entrambi questi indirizzi vanno nella direzione di una soggettivizzazione della storia. Coerentemente con gli interessi modernisti il rapporto tra storia e individuo si capovolge: se nel romanzo scottiano l'individuo è pura funzione della rappresentazione storica, ora è vero il contrario ed è la storia ad essere strumento per

⁸ Wesseling, *Writing History as a Prophet*, 68.

⁹ Wesseling, *Writing History as a Prophet*, 75.

¹⁰ *Ibid.*

l'indagine della coscienza individuale. Questo capovolgimento delle priorità porta il romanzo storico ad avvicinarsi in modo significativo ad alcune caratteristiche del *Bildungsroman*. Secondo Wesseling, infatti, la conoscenza storica in questi testi diventa “a collection of building blocks for the construction of a profound personality”¹¹ e il fulcro stesso del racconto diventa la graduale formazione di questa personalità attraverso il tempo. Si tratta di una trasformazione non da poco rispetto al modello scottiano. Ladislav Nagy, infatti, nota che “*Waverley* is not a *Bildungsroman* because the main hero does not embark on any journey, spiritual or other; rather, it is a well calculated shot at the reader’s conscience, giving them what they want to hear”.¹² Il romanzo scottiano è incompatibile col *Bildungsroman* perché è privo di *Bildung*: i personaggi non hanno crescita, non hanno sviluppo.

La rivoluzione del romanzo storico iniziata in epoca modernista giunge a definitivo compimento pochi decenni dopo. È solo dopo la Seconda guerra mondiale, con l'avvento del post-modernismo, che l'interesse per la Storia del romanzo diventa definitivamente un interesse metastorico: il fulcro non è più il racconto della conoscenza storica, ma l'indagine sulla possibilità stessa di una conoscenza storica.¹³ La più celebre analisi critica del romanzo storico post-modernista è la riflessione di Linda Hutcheon sulla *historiographic metafiction*. Il lavoro di Hutcheon è un eccellente strumento sia per comprendere le implicazioni politiche del racconto storico (che torneranno di grande utilità nell'ultimo capitolo di questo studio), che per chiarire alcuni equivoci che spesso accompagnano l'analisi del post-modernismo letterario. In particolare, attraverso l'analisi della *historiographic metafiction*, Hutcheon intende contestare uno degli assunti più spesso associati alla letteratura post-modernista:

¹¹ Wesseling, *Writing History as a Prophet*, 76.

¹² Ladislav Nagy, “Historical Fiction as a Mixture of History and Romance: Towards the Genre Definition of the Historical Novel”, *Prague Journal of English Studies* 3.1 (2014), 7-17, qui 15.

¹³ Wesseling, *Writing History as a Prophet*, 73.

secondo la studiosa, infatti, questa non è una letteratura slegata dalle cose del mondo, dedita solo a ripiegarsi costantemente sull'analisi della letteratura stessa, come pure vorrebbe un diffuso luogo comune. O meglio: è senz'altro vero che "postmodernism manifests a certain introversion, a self-conscious turning toward the form of the act of writing itself",¹⁴ ma questa introversione ha in realtà delle implicazioni più profonde e degli scopi più vasti di quanto spesso non si creda.

In particolare, Hutcheon intende confutare l'idea, diffusa presso molti critici, secondo la quale il post-modernismo sarebbe astorico: la *historiographic metafiction* è apertamente e risolutamente storica, ribatte Hutcheon, ma lo è in modo ironico e problematico.¹⁵ Anzi, il post-modernismo stesso è per Hutcheon una reazione all'isolazionismo modernista, che ha separato l'arte dal mondo e la letteratura dalla Storia.¹⁶ La libertà con la quale gli autori post-modernisti confondono il confine tra realtà e immaginazione, l'audacia con la quale contraddicono la Storia ufficiale, non sono pura provocazione, ma la base di un'operazione più complessa di riflessione sul senso della conoscenza storica. Lo scopo del post-modernismo letterario, in generale, è quello di svelare i fili e gli ingranaggi nascosti dietro l'artificio letterario, di rivelare dall'interno i meccanismi che ne regolano il funzionamento. La *historiographic metafiction* si comporta allo stesso modo, solo amplia il proprio raggio d'azione e allarga la propria opera di disvelamento non solo alla fiction, ma anche alla storiografia. Ma la storiografia, si potrebbe obiettare, è diversa dalla scrittura di finzione, la storiografia ambisce a essere il resoconto fedele di eventi che si sono realmente svolti. È proprio questo "claim to historical veracity"¹⁷ che la *historiographic*

¹⁴ Linda Hutcheon, "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History", in Patrick O'Donnell and Robert Con Davis (eds.) *Intertextuality and Contemporary American Fiction* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989), 3-32, qui 9.

¹⁵ Hutcheon, "Historiographic Metafiction", 10.

¹⁶ Cfr. Hutcheon, "Historiographic Metafiction", 28.

¹⁷ Hutcheon, "Historiographic Metafiction", 3.

metafiction intende contestare. Obiettivo di questi testi, infatti, è mostrare come la linea tra fiction e storiografia sia molto meno netta di quanto si potrebbe pensare.

Per identificare alcune delle caratteristiche formali più evidenti della *historiographic metafiction*, Hutcheon ricorre ad un utile confronto sistematico con il romanzo storico tradizionale scottiano, poggiandosi sull'analisi di Lukács. Tre sono le caratteristiche del romanzo storico scottiano che vengono sovvertite dalla *historiographic metafiction*. Innanzitutto cambia la natura dei personaggi, che nell'opera di Scott sono dei "tipi", poco interessanti in sé stessi, utili piuttosto a incarnare le forze sociali in azione nel progresso storico. Al contrario il tipico personaggio di una *historiographic metafiction* è "overtly specific, individual, culturally and familially conditioned",¹⁸ insomma "not a type of anything".¹⁹ I protagonisti della *historiographic metafiction* sono gli eccentrici, le figure inassimilabili della Storia. I tipi scottiani non hanno più modo di esistere perché si è perso il senso di universalità culturale che animava la sua concezione del racconto.

Altra caratteristica del romanzo storico scottiano è la relativa poca importanza dei dettagli storici. Il romanzo storico scottiano, per Lukács, non ha bisogno di usare troppi dettagli perché, come abbiamo visto, la sua storicità sta nella capacità di dare forma narrativa allo scontro tra le forze sociali che determinano il progresso storico. La *historiographic metafiction* fa invece un largo ricorso ai dettagli storici, ma non per ricavarne un effetto di veridicità storica; anzi, per ottenere precisamente l'effetto contrario. Nei testi descritti da Hutcheon, i dettagli storici vengono deliberatamente falsificati, con lo scopo di "foreground the possible mnemonic failures of recorded history and the constant potential for both deliberate and inadvertent error".²⁰ L'uso del dettaglio storico non

¹⁸ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York: Routledge, 1989), 114.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Hutcheon, *A Poetic of Postmodernism*, 114.

serve quindi a ricercare un effetto di accuratezza storica, ma al contrario a instillare il dubbio sull'accuratezza di qualunque ricostruzione della Storia.

La terza e ultima caratteristica individuata da Hutcheon riguarda l'uso dei personaggi storici. Nel romanzo storico tradizionale, l'uso dei personaggi storici è molto limitato: essi possono comparire solo in ruoli secondari, in modo da conferire veridicità storica alla vicenda con la propria presenza, in modo da nascondere le giunture ("joints")²¹ tra storia e immaginazione. Un loro impiego troppo disinvolto rischierebbe invece di compromettere la fiducia del lettore. Ma è proprio l'automatismo con il quale il lettore accetta la versione degli eventi che gli viene somministrata che la *historiographic metafiction* intende incrinare. Sono proprio le giunture tra realtà e fiction, tra Storia e racconto, che questi testi vogliono svelare.²²

Insomma, la *historiographic metafiction* scava un solco tra gli eventi del passato (*res gestae*) e il loro resoconto (*historia rerum gestarum*). Sia chiaro che la *historiographic metafiction* non contesta mai l'esistenza del dato storico, non negano che il passato si sia svolto. Anzi, Hutcheon sottolinea questo punto quasi ossessivamente ("the past [...] really did exist",²³ "historiographic metafiction [...] does not deny that the past 'real' existed",²⁴ "the past once existed").²⁵ Nel mirino della *historiographic metafiction* c'è la nostra capacità di conoscere e comprendere effettivamente questo passato. Per chiarire meglio questo punto, Hutcheon ricorre alla distinzione tra "eventi" e "fatti":²⁶ gli eventi, di per sé stessi privi di significato, si sono svolti nel passato; questi diventano "fatti", nel momento in cui viene attribuito loro un significato attraverso un processo di narrativizzazione. Questo processo, l'imposizione di significato e di una coerenza formale al caos degli eventi, è una procedura

²¹ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 114.

²² Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 115.

²³ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 119.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 122.

²⁶ *Ibid.*

fondamentale per la comprensione umana: “the conventions of narrative in both historiography and novels [...] are not constraints, but enabling conditions of possibility of sense-making”.²⁷ Questo vuol dire allora che il passato sicuramente è esistito, ma che “our historical knowledge of it is semiotically transmitted”.²⁸ Ecco allora che fiction e storiografia rivelano la loro natura comune: “[they] constitute their objects of attention; in other words, they decide which events will become facts”.²⁹

Svelando questo aspetto, la *historiographic metafiction* puntano il dito verso la natura discorsiva di ogni conoscenza storica: “it is the constructed, imposed nature of [...] meaning [...] that historiographic metafiction [...] reveals”.³⁰ A seconda delle domande che poniamo alla Storia, saranno eventi diversi a tramutarsi in fatti. Ma la consapevolezza di questo fenomeno porta ad un'altra conseguenza, che è forse il vero obiettivo della letteratura post-modernista. Se infatti gli eventi diventano fatti sulla base della loro costruzione testuale, allora non esisterà un'unica verità storica, ma esisteranno tante verità quanti sono i sistemi culturali capaci di produrre discorso. È questo, secondo Hutcheon, il vero insegnamento della *historiographic metafiction*: l'idea che qualunque ricostruzione della Storia sia sempre ideologicamente connotata. Non solo ogni ricostruzione storica è quindi parziale e relativa, ma questa parzialità dipende dal punto di vista che ha guidato il processo di ricerca storiografica. Svelare la presenza e la natura di questo punto di vista è la missione della *historiographic metafiction*: “postmodern fiction does not aspire to tell the truth as much as to question *whose* truth gets told”,³¹ “the question of *whose* history survives is one that obsesses postmodern novels”.³²

²⁷ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 121.

²⁸ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 122.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 112.

³¹ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 123.

³² Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 120.

A chi appartiene allora la Storia che è “sopravvissuta”? Quale è il punto di vista che ha deciso quali eventi sono diventati fatti? Nel caso della Storia americana, il punto di vista che si è affermato è ovviamente quello della “dominant white, male, middle-class, European culture”.³³ Ma se accettiamo l’idea che la versione ufficiale della Storia, quella visione degli eventi la cui validità abbiamo forse dato per scontata, sia solo una delle possibili ricostruzioni, questo automaticamente implica che ne esistano altre. Svelando la pluralità dei possibili punti di vista storici, la *historiographic metafiction* permette l’emersione di quelle voci che sono state tacitate dalla storiografia dominante. Nelle parole di Hutcheon, ciò si traduce in una valorizzazione del “diversity”, che “in American postmodernism, [...] comes to be defined in particularizing terms such as those of nationality, ethnicity, gender, race, and sexual orientation”.³⁴

5.2.3. Il romanzo neo-storico nel XXI secolo

Il romanzo storico ha conosciuto un rinnovato periodo di successo editoriale nel nuovo millennio. Come nota anche Jerome de Groot,³⁵ a partire dagli anni Novanta, ma con una decisa impennata nel primo decennio del nuovo secolo, il mercato editoriale è stato attraversato da un’esplosione di vendite e popolarità dei romanzi ambientati nel passato. Si tratta di una produzione eterogenea che va dai bestseller di Ken Follett e Dan Brown, fino a titoli più sperimentali come *The Blind Assassin* di Margaret Atwood, *Atonement* di Ian McEwan, *Time’s Arrow* di Martin Amis o, per allontanarci dall’ambito anglofono, i grandi successi dei romanzi di Antonio Scurati in Italia e di Pierre Lemaître in Francia. Naturalmente, inquadrare questa produzione così recente presenta tutte le ovvie difficoltà che comporta confrontarsi con un oggetto di studio tan-

³³ Hutcheon, “Historiographic Metafiction”, 12.

³⁴ Hutcheon, “Historiographic Metafiction”, 12.

³⁵ Jerome de Groot, *The Historical Novel* (New York: Routledge, 2010), 1-2.

to vicino e ancora così poco storicizzato. Ciò nonostante, ci sono già stati degli studiosi che hanno preso in esame questo filone e hanno cercato di rispondere ad alcune domande: quali sono le caratteristiche comuni a questi nuovi romanzi storici? E in cosa si distinguono dalle forme del romanzo storico otto e novecentesco?

Peter Boxall, nell'ambito più generale del suo lavoro sulla narrativa del XXI secolo,³⁶ è stato tra i primi non solo a rilevare il fiorire del romanzo neo-storico come una delle caratteristiche distintive della fiction del nuovo millennio, ma anche a tentarne per la prima volta una definizione operativa. Per Boxall, la prima chiave per comprendere il romanzo neo-storico consiste nell'analizzarlo alla luce del suo rapporto con l'eredità della fase post-modernista. Già Jerome de Groot, nemmeno tre anni prima di Boxall, aveva scritto di questo rapporto. Secondo de Groot, il romanzo storico post-modernista ha rappresentato l'ultimo momento realmente creativo nell'evoluzione di questa forma e il suo vocabolario stilistico è diventato il vocabolario stilistico dell'intero genere: "the techniques of postmodernism", scrive infatti de Groot, "are fundamental to the ways that contemporary novelists approach the past".³⁷ Boxall concorda solo in parte. È vero, dice Boxall, che gli autori di romanzi storici post-modernisti hanno lasciato tracce indelebili sulla forma, con le quali gli autori successivi non possono non fare i conti. Boxall nutre però molti dubbi sul fatto che questo fare i conti sia consistito però solo in una ricezione acritica dell'eredità post-modernista. Anzi, stando alla sua ricostruzione forse è vero il contrario: "a new mode of historical fiction", scrive infatti Boxall, "takes place in part as a reaction against what might be thought of as the dominant postmodern historiography of the later twentieth century".³⁸

³⁶ Peter Boxall, *Twenty-First-Century Fiction: A Critical Introduction* (New York: Cambridge University Press, 2013).

³⁷ De Groot, *The Historical Novel*, 108.

³⁸ Boxall, *Twenty-First-Century Fiction*, 40.

I nuovi autori di romanzi storici trovano problematica soprattutto l'idea che la Storia sia in ultima analisi sempre e solo un racconto, che l'effettivo accesso agli eventi che studiamo e che crediamo di conoscere ci sia in realtà per sempre precluso. Il romanzo neo-storico non si rassegna a questa limitazione e torna a porre come obiettivo della propria ricerca la realtà storica: Boxall scrive infatti che "the fiction of the new century fashions [...] a relationship to history which is characterised by a fresh commitment to what we might call the reality of history".³⁹ Dobbiamo quindi concludere che il romanzo neo-storico non è altro che un ritorno al realismo? Che questo rinnovato impegno verso la realtà della Storia si traduca soltanto in un pedissequo ritorno alla fiducia di Scott nella capacità del romanzo di catturare la realtà dei processi storici? Non è così semplice. Boxall parla, è vero, di "an emerging form of historical realism in the fiction of the new century",⁴⁰ ma dice anche che questa si sviluppa stabilendo una relazione critica con le eredità del postmodernismo.⁴¹ Il desiderio di trovare una strada letteraria che conduca alla verità storica deve infatti comunque scontrarsi con "a keen awareness [...] of the difficulty of accessing anything like a real history, a history which is not shaped and distorted by the narrative forms in which we encounter it".⁴² È questa l'ingombrante eredità del post-modernismo, con cui gli autori di romanzi neo-storici non possono non confrontarsi: questa consapevolezza dei limiti epistemologici della forma letteraria e della conoscenza storica. La ricerca della verità storica, che pure resta al cuore del nuovo romanzo storico, non può essere condotta a prescindere dalla consapevolezza di questi limiti, ma deve confrontarsi continuamente con essi: "if we see in the fiction of the new century an attempt to reach a new understanding of the reality of the past, then such an attempt takes place in the full knowledge that the

³⁹ Boxall, *Twenty-First-Century Fiction*, 41.

⁴⁰ Boxall, *Twenty-First-Century Fiction*, 45.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Boxall, *Twenty-First-Century Fiction*, 42.

mechanisms which make the past accessible to us, and the protocols which oversee the tensed relation between past, present and future, have suffered a catastrophic malfunction".⁴³

La distanza tra l'evento storico e il suo racconto è quindi posta al centro del romanzo neo-storico. Ma a ben guardare lo stesso si può dire della *historiographic metafiction*. La distinzione, in effetti, è sottile. Non a caso Boxall sceglie di illustrare le caratteristiche del romanzo neo-storico a partire da un titolo, *Atonement* di Ian McEwan, che pochi anni prima Jerome de Groot aveva invece identificato come un esempio da manuale di *historiographic metafiction*,⁴⁴ e di chiamare in causa esplicitamente l'analisi di de Groot⁴⁵ in modo da evidenziare più chiaramente le distanze tra i due modelli. *Atonement* racconta la storia delle relazioni tra due giovani donne e un giovane uomo sullo sfondo della Seconda guerra mondiale. Solo nell'ultima sezione del romanzo, il lettore scopre che il racconto che ha letto fino a quel punto è il frutto dell'opera di una delle protagoniste, ormai un'anziana scrittrice di buon successo, e che il lieto fine che conclude la vicenda è in realtà una sua invenzione, che non corrisponde alla ben più cupa realtà dei fatti, e che questo tradimento della verità storica si deve al desiderio della protagonista di spiare alcune sue colpe di gioventù.

È evidente che questa rivelazione finale punta il dito direttamente sulla divaricazione tra evento e racconto. Ma punta il dito per dirne cosa? È qui che le analisi di de Groot e Boxall divergono. Secondo de Groot, infatti, questo "extraordinary moment of metafictional self-consciousness"⁴⁶ ha l'effetto di "undermin[ing] historical novel writing in many ways by demonstrating the authentic fallacy of the realist novel".⁴⁷ Secondo quest'ottica, *Atonement* è quindi soprattutto un atto d'accusa contro l'ingenuità del realismo

⁴³ Boxall, *Twenty-First-Century Fiction*, 45.

⁴⁴ De Groot, *The Historical Novel*, 106.

⁴⁵ Boxall, *Twenty-First-Century Fiction*, 66.

⁴⁶ De Groot, *The Historical Novel*, 105.

⁴⁷ *Ibid.*

letterario, contro la sua inattuabile pretesa di poter veicolare la realtà del dato storico. Presentando un racconto apparentemente realista e poi svelandone l'artificialità, svelando che esso è stato costruito artatamente in modo da piegare i fatti in funzione di un'esigenza personale, *Atonement* intende denunciare l'artificialità di qualunque ricostruzione storica.

Secondo Boxall, invece, l'operazione compiuta da McEwan è più complessa e la rappresentazione del rapporto tra racconto ed evento nel suo romanzo è resa in modo più ambivalente. Dietro l'amara constatazione dell'incapacità del racconto di catturare la realtà del fatto storico, sopravvive il desiderio di catturare anche solo per un attimo la verità degli eventi. Secondo Boxall, è vero che *Atonement* mette in scena la divaricazione tra racconto e storia, ma lo fa per criticarla anziché per celebrarla: l'intento del romanzo non è far collassare la storia fino a renderla finzione,⁴⁸ ma al contrario costruire una critica alla concezione secondo-novecentesca della Storia.⁴⁹ Il varco che si crea in *Atonement* tra realtà e narrativa, che pure è innegabile, non serve lo scopo di affermare che la Storia è in ultima analisi sempre plasmata dal linguaggio, niente altro che il prodotto di una costruzione narrativa. Secondo Boxall è vero il contrario: McEwan nel suo romanzo intende dimostrare che per quanto il racconto non sia in grado di afferrare la fattualità del mondo reale, questo continua a esistere al di là del testo, "unshaped by narrative histories".⁵⁰

È in questa compresenza che per Boxall va individuata la caratteristica dirimente del romanzo storico del XXI secolo: "this double awareness [...] of the historically evacuated nature of narrative, on one hand, and of the persistence of material historical forces [...] on the other",⁵¹ è in questo che consiste lo "historical mood"⁵²

⁴⁸ Boxall, *Twenty-First-Century Fiction*, 66.

⁴⁹ Boxall, *Twenty-First-Century Fiction*, 67.

⁵⁰ Boxall, *Twenty-First-Century Fiction*, 75.

⁵¹ Boxall, *Twenty-First-Century Fiction*, 79.

⁵² *Ibid.*

del XXI secolo. Il romanzo neo-storico è attraversato da spinte contrapposte: “the political desire for historical realism and the self-reflexive aesthetic engagement with the limits of narrative in capturing experience”.⁵³ Se quindi nel nuovo secolo risorge il desiderio di usare la forma romanzesca per catturare la realtà storica, questo desiderio non può tradursi in un semplice ritorno al realismo ottocentesco. Voltare le spalle alla rivoluzione post-modernista e tornare alle forme che l’hanno preceduta non è più possibile; se di nuovo realismo si può parlare (come fa del resto lo stesso Boxall),⁵⁴ allora questo deve essere un realismo dolorosamente cosciente dei propri limiti: nel nuovo romanzo “the materiality of the past [...] is encountered through a differently weighted narrative, one that does not seek simply to mimic the experience of chronology [...] but which achieves a kind of historical immediacy through a sense of inadequacy of its own tensed attempts to capture passing time”.⁵⁵ Insomma, constatare che esiste un divario inevitabile tra racconto e realtà non si traduce mai nell’abbandono del tentativo di pervenire all’accuratezza storica,⁵⁶ ma anzi diventa la premessa necessaria di questa ricerca, la consapevolezza su cui si fonda l’elaborazione di “new modes of narration with which to bear witness to historical violence, and to give expression to the experience of historical transformation”.⁵⁷

C’è in questa analisi l’idea che il nuovo secolo rappresenti un momento di rinnovato impegno etico per il romanzo storico. Boxall parla esplicitamente di “ethics of testimony”:⁵⁸ il nuovo romanzo storico sarebbe “an extended examination of the ethical injunction that one must tell the truth about the past, must seek to bear witness to a historical reality even if such reality is always compromised by its dependence on the narrative forms by which we encounter

⁵³ Boxall, *Twenty-First-Century Fiction*, 81.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Boxall, *Twenty-First-Century Fiction*, 78.

⁵⁷ Boxall, *Twenty-First-Century Fiction*, 80.

⁵⁸ Boxall, *Twenty-First-Century Fiction*, 77.

it”.⁵⁹ In quest’idea che il romanzo neo-storico, che nasce se non proprio in opposizione al periodo post-modernista quantomeno in rapporto dialettico con esso, ritrovi un perduto valore etico-testimoniale, mi pare si sveli il sostanziale allineamento di Boxall con una concezione jamesoniana dello storicismo post-modernista, e quindi con l’idea che questo abbia rappresentato in fin dei conti un esercizio epistemologico fine a sé stesso, svuotato di valore etico o politico, che ha ridotto la Storia a un pastiche privo di profondità. Abbiamo visto che molti studiosi eminenti come Elisabeth Wesseling e Linda Hutcheon non condividono questa posizione critica e sottolineano piuttosto il senso politico dell’operazione post-modernista, soprattutto per quanto riguarda specificatamente la forma del romanzo storico.

5.3. I personaggi

Possiamo quindi tentare un’analisi dei personaggi delle saghe familiari in quanto personaggi di un romanzo storico. La prima ovvia distinzione che si può fare tra i possibili personaggi di un romanzo storico è quella tra personaggi che sono realmente esistiti e sono poi stati cooptati dall’autore nella propria narrazione, e personaggi la cui creazione è da attribuirsi interamente alla fantasia di quest’ultimo. Ovviamente, le due scelte non sono mutualmente esclusive. Anzi, è difficile pensare che una delle due opzioni possa realizzarsi in forma pura, vale a dire prescindendo completamente dal ricorso all’altra. Più spesso, sulle pagine di un romanzo storico personaggi storici e personaggi immaginari coesistono spalla a spalla, gli uni al fianco degli altri.

Per rendere un po’ più sofisticato il nostro sistema di catalogazione dei personaggi possiamo però affiancare allo statuto di realtà un altro criterio. Elisabeth Wesseling propone, riprendendo in parte

⁵⁹ *Ibid.*

l'idea da *Midnight's Children* di Salman Rushdie,⁶⁰ di usare come criterio ulteriore la relazione tra i personaggi e la Storia. Questa relazione può essere di due tipi: attiva o passiva. Un personaggio sarà passivo quando la membrana tra eventi storici e vita del protagonista risulta permeabile in un'unica direzione: vale a dire che la Storia del mondo può influire sul destino del protagonista, ma mai viceversa. Un personaggio passivo, insomma, non avrà altra scelta che subire le conseguenze degli eventi storici e adeguarsi al loro corso. Al contrario, un personaggio attivo è un personaggio che con le sue azioni è in grado di determinare il corso della Storia. Incrociando quindi questi due criteri ci troviamo di fronte ad una griglia con quattro caselle: avremo personaggi immaginari passivi, immaginari attivi, reali attivi, reali passivi (quest'ultima categoria esiste in teoria, ma è di fatto sostanzialmente irrilevante ai fini di analisi).

I quattro modelli di personaggio non compaiono con uguale frequenza in tutte le forme di romanzo storico. Se ad esempio guardiamo al romanzo storico tradizionale, quello che per intenderci possiamo chiamare scottiano, ve ne troveremo solo due: i personaggi immaginari passivi e storici attivi. In questo caso l'insieme dei personaggi attivi e quello dei personaggi passivi si sovrappongono in modo perfetto rispettivamente all'insieme dei personaggi reali e a quello dei personaggi immaginari. Secondo Harry Shaw, è la natura stessa di quello che chiama "standard historical novel"⁶¹ (che poi non è altro che il romanzo storico nella sua forma tradizionale ottocentesca, quello meglio rappresentato da Walter Scott) a determinare questo stato di cose. Secondo Shaw, infatti, la caratteristica fondamentale che distingue il romanzo storico dalle altre forme di romanzo è l'oggetto che questo intende rappresentare: "historical novels are works that in some way represent historical milieux".⁶²

⁶⁰ Wesseling, *Writing History as a Prophet*, 169-171.

⁶¹ Harry E. Shaw, *The Forms of Historical Fiction: Walter Scott and His Successors* (New York: Cornell University Press, 1983), 24.

⁶² Shaw, *The Forms of Historical Fiction*, 20.

Ciò vuol dire che la sua “fictional probability” dipende dalla fedeltà con cui l’*historical milieu* viene rappresentato: “in the historical novel, anachronisms and mistakes of historical fact are responsible for breaches of probability”.⁶³ Ciò vuol dire che giocoforza l’autore non può intervenire sulla dinamica degli eventi storici che descrive: vincolato a un rigido realismo, il romanzo storico tradizionale non può conferire *agency* ai personaggi immaginari sugli eventi reali, cosa che contraddirebbe le conoscenze storiche del lettore. Il ruolo dei personaggi di finzione sarà pertanto forzatamente limitato agli interstizi della storia, allo sfondo dei grandi eventi (Wesseling parla di “dark areas of documented histories”).⁶⁴

Ma l’assoluta esigenza di realismo del romanzo storico tradizionale vincola anche l’uso dei personaggi realmente esistiti. Così almeno sostiene Naomi Jacobs, che all’utilizzo dei personaggi storici nei lavori di fiction ha dedicato un’interessante monografia: “Under realism, which assumed that historical materials and characters must be treated with objectivity and accuracy, such [historical] figures have been regarded as presenting formidable aesthetic or creative difficulties”.⁶⁵ L’idea di Jacobs è che in un regime narrativo rigidamente realista i personaggi storici rappresentino un ostacolo alla libertà d’immaginazione dell’autore.⁶⁶ Jacobs scrive infatti: “The realist aesthetic assumes that a recognizable historical figure in fiction must not ‘do things’ its model did not do in real life; it follows that historical figures can be used only in very limited ways”.⁶⁷ La posizione di Jacobs non è molto lontana dall’idea di *fictional probability* di cui parla Harry Shaw: nel momento in cui il romanzo storico realista trae la sua legittimazione dalla fedeltà con cui descrive quello che Shaw chiama “historical milieu”, dare tanto spazio a un personaggio realmente esistito, che quindi ha

⁶³ Shaw, *The Forms of Historical Fiction*, 21.

⁶⁴ Wesseling, *Writing History as a Prophet*, 170.

⁶⁵ Naomi Jacobs, *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990), xiv.

⁶⁶ Jacobs, *The Character of Truth*, 17.

⁶⁷ Jacobs, *The Character of Truth*, 19.

effettivamente compiuto certe azioni storicamente determinate e non altre, solleva inevitabili problemi di rappresentazione.

I personaggi immaginari attivi, o i personaggi storici che si comportano in modo incoerente con la realtà storica, sono quindi pertinenti esclusiva di quei testi che, anziché prefiggersi lo scopo della assoluta fedeltà al dato storico, ricercano la deliberata contraddizione delle conoscenze storiche del lettore. Per comprendere il funzionamento dei personaggi immaginari attivi mi sembra utile fare riferimento alla teoria dei sistemi temporali elaborata da Hamish Dalley⁶⁸. Secondo Dalley, convenzionalmente si ritiene che la scrittura storiografica abbia come necessità irrinunciabile la creazione di una distanza tra il punto di vista dello studioso e l'oggetto di studio, tra storico e Storia: perché possa essere analizzato scientificamente, il passato deve essere isolato e oggettificato, spogliato della sua "living solidarity" col presente⁶⁹. Le convenzioni del romanzo, al contrario, prevedono che questo si svolga in un presente immaginario, laddove per presente narrativo sia da intendersi una situazione il cui futuro sia incerto e potenzialmente ancora influenzabile dalle azioni del protagonista⁷⁰.

Per meglio chiarire e articolare la sua definizione di presente narrativo, Dalley si appoggia al concetto barthesiano di *hinge point*. Barthes definisce gli *hinge points* (anche detti funzioni cardinali o nuclei) come quei momenti del racconto che descrivono un'azione che "opens (or maintains or closes) an alternative directly affecting the continuation of the story, in other words, that it either initiates or resolves an uncertainty"⁷¹. Gli *hinge points* sono gli snodi in corrispondenza dei quali un racconto si apre a diversi possibili

⁶⁸ Hamish Dalley, "Temporal Systems in Representations of the Past: Distance, Freedom and Irony in Historical Fiction", in Kate Mitchell and Nicolas Parsons (eds.), *Reading Historical Fiction: The Revenant and Remembered Past* (New York: Palgrave MacMillan, 2013), 33-49.

⁶⁹ Dalley, "Temporal Systems", 35.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Roland Barthes, "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative", *New Literary History* 6.2 (Winter 1975), 237-272, qui 248.

esiti alternativi. Solo le scelte dei personaggi avranno il risultato di concretizzare una di queste alternative e disinnescare le altre. Se gli *hinge points* rappresentano una delle fondamentali caratteristiche distintive della scrittura romanzesca rispetto a quella storiografica, secondo Dalley, è perché essi introducono nel romanzo la contingenza, dimensione sconosciuta al resoconto storiografico.

Il romanzo storico viene a trovarsi quindi in una situazione paradossale, al crocevia tra due forme dai fini antitetici che cercano di trascinarlo ciascuna in una direzione differente. Dalley riassume efficacemente il dilemma del romanzo storico con queste parole:

if distance constructs the past as a passive, fixed object, while the novel assumes a fluidity that is the precondition of characters' decisions, how can the protagonist of an historical novel be depicted as possessing agency? How can the open-ended 'presentness' of novelistic time coexist with the objectified 'pastness' of the historical setting?⁷²

La soluzione a questa apparente incompatibilità è strutturare il romanzo storico come una forma ibrida composta da diversi livelli narrativi capaci di assolvere alle diverse esigenze di rappresentazione temporale: “The division between past and present required by history is reconfigured as an internal divide between those parts of the narrative concerned with ‘public’ events of social existence, and the ‘private’ concerns of [...] characters”.⁷³ Si viene cioè a creare, all’interno della rappresentazione storica, un’enclave romanzesca a cui le esigenze di distanziamento e oggettificazione della storiografia non si applicano: uno spazio che si può intendere come “a space of ‘present time’ smuggled into the past”.⁷⁴ In questo modo, gli *hinge points* vengono relegati esclusivamente a questo spazio dedicato all’esperienza privata dai personaggi, e così la rappresentazione della storia viene isolata e protetta dalla contingenza romanzesca.

⁷² Dalley, “Temporal Systems”, 35.

⁷³ Dalley, “Temporal Systems”, 36.

⁷⁴ *Ibid.*

Il romanzo storico viene quindi a configurarsi come una forma ibrida, che lascia a diverse convenzioni narrative la possibilità di operare ciascuna all'interno di un proprio spazio dedicato all'interno della propria struttura. Con l'espressione "sistema temporale", Dalley si riferisce all'interazione tra i due tempi narrativi che coesistono all'interno di un romanzo storico, vale a dire passato e presente, distanza e contingenza. Dalley distingue due sistemi temporali principali.⁷⁵ Nel primo modello, la distanza del passato viene preservata in modo rigido e la contingenza del presente non ha modo di penetrarvi. È questo il modello che appartiene al romanzo storico tradizionale di Scott. Dalley individua in esso un impianto teleologico conservatore, che intende cioè la Storia che noi conosciamo come l'unico esito possibile degli eventi. Un impianto che, così formulato, è perfettamente compatibile con la concezione hegeliana della Storia che Scott fa propria, e che vede in ciascuna articolazione storica il frutto ineluttabile di un processo di interazione e scontro tra forze sociali. Del resto, come abbiamo visto, scopo del romanzo storico scottiano è proprio la comprensione della Storia intesa come comprensione di questo processo.

Un sistema temporale alternativo può invece stabilire tra i due ambiti un confine meno invalicabile e permettere alla contingenza del romanzo di filtrare nella rappresentazione della Storia. Questo avviene revocando il bando che confina gli *hinge points* alla vita privata dei protagonisti e permettere il loro ingresso nelle sezioni del romanzo preposte alla rappresentazione della Storia. Ma se gli *hinge points* sono i momenti in cui l'esito degli eventi dipende dalle azioni del protagonista, legarli agli eventi storici significa conferire ai personaggi *agency* sulla Storia. Significa cioè fare di loro personaggi immaginari attivi. Ma quale è allora lo scopo di questo sistema temporale e, di conseguenza, la funzione dei personaggi attivi? Legare gli *hinge points* agli eventi storici significa permettere alla contingenza di invadere il passato, significa suggerire che anche la Storia potrebbe aver avuto degli esiti alternativi,

⁷⁵ Dalley, "Temporal Systems", 37.

che gli eventi che il lettore conosce si sarebbero facilmente potuti svolgere diversamente. Significa riscoprire che il passato è “full of unacknowledged possibilities”⁷⁶ e permettere l’insorgere di ipotesi alternative su quello che sarebbe potuto essere: “Introducing contingency like this generates a proliferation of alternative or counterfactual representations, as each hinge point opens not only onto the past that did occur, but also onto pasts that might have occurred”.⁷⁷

Un dettaglio importante che è bene specificare, è che nella ricostruzione di Dalley perché si realizzi il potenziale controfattuale di un romanzo storico non è necessario che il protagonista faccia effettivamente uso della propria *agency* storica: non serve che un personaggio immaginario cambi realmente il corso degli eventi storici; è sufficiente che sia in grado di farlo. Insomma, a un romanzo storico è sufficiente suggerire che la storia potrebbe aver avuto un corso differente perché questi esiti alternativi si presentino all’attenzione del lettore. Questo stesso meccanismo si attua però nel romanzo storico post-modernista in modo più radicale. In quelle che Elisabeth Wesseling chiama fantasie ucroniche,⁷⁸ infatti, la *agency* storica dei personaggi si spinge un passo più avanti: la possibilità di cambiare la Storia questa volta viene colta, e gli eventi storici si svolgono ora nel romanzo in modo anche radicalmente diverso da quello che è familiare al lettore. E spesso questa diversità include una diretta e determinante partecipazione di personaggi immaginari a vicende storiche reali. Questo tradimento del romanzo nei confronti della Storia, e l’intromissione in essa di personaggi frutto della fantasia dell’autore possono essere giustificati diegeticamente in due modi. Il testo può riconoscere che lo svolgimento degli eventi descritti non collima con la versione nota al lettore, e giustificare questa discrepanza sostenendo che il contributo del suo personaggio agli eventi storici sia stato tralasciato dalla storio-

⁷⁶ Dalley, “Temporal Systems”, 38.

⁷⁷ Dalley, “Temporal Systems”, 47.

⁷⁸ Wesseling, *Writing History as a Prophet*, 100.

grafia ufficiale, e ingegnarsi per dare conto delle ragioni di questa lacuna. È il caso, ad esempio, di *Little Big Man* di Thomas Berger. In questo caso, il romanzo presenta la sua controstoria fingendo di porsi come un'integrazione delle conoscenze storiche del lettore, anziché come una loro aperta confutazione.⁷⁹

In alternativa, nei casi più radicali, l'autore può decidere semplicemente di non fornire alcuna giustificazione diegetica alla distanza tra gli eventi che racconta e quelli della Storia. In questi casi, il testo si limita a presentare la sua controstoria così com'è, lasciando al lettore il compito di misurare autonomamente l'entità di questa distanza e ricollegare gli eventi descritti a quelli che conosce. Questi testi possono facilmente sfociare apertamente nell'ucronia, lasciando che l'intervento dei personaggi di finzione porti la Storia del romanzo a divergere in modo via via sempre più radicale dalla Storia ufficiale. È il caso, ad esempio, di *Watchmen* di Alan Moore e Dave Gibbons. In questa graphic novel, i supereroi protagonisti giocano un ruolo centrale in alcuni grandi episodi della Storia americana come l'omicidio Kennedy o la guerra in Vietnam: questi eventi si ripercuotono drammaticamente sul presente del racconto, in cui, per fare un paio di esempi, Nixon è ancora presidente nel 1986 e si appresta a iniziare il suo sesto mandato e il Vietnam è stato annesso agli Stati Uniti in qualità di cinquantunesimo stato.

Per spiegare la funzione di queste alterazioni, può essere utile fare riferimento alle riflessioni di Norman Jones sull'uso del fantastico nel romanzo storico. Jones si appoggia alla concezione di fantastico coniata da Tzvetan Todorov. Secondo il teorico bulgaro, a fronte di un evento inspiegabile si aprono due alternative: o l'evento è un'illusione e quindi il mondo funziona secondo le regole che già conosciamo; oppure l'evento è reale e allora ciò significa che il mondo funziona secondo regole che ci sono sconosciute. Nessuno di questi due casi corrisponde al fantastico: nel primo caso parleremo infatti di *strano*, nel secondo di *meraviglioso*.⁸⁰ Il

⁷⁹ Cfr. Wesseling, *Writing History as a Prophet*, 169.

⁸⁰ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica* (Milano: Garzanti, 1977), 43.

fantastico è l'evento inspiegabile che resiste a qualunque tentativo di spiegazione. L'irruzione nella realtà storica di un personaggio immaginario può essere intesa come una forma di fantastico: contraddice la realtà storica che il lettore conosce, e rifiuta di fornire una spiegazione per questa discrepanza.

Secondo Jones, quest'uso del fantastico nei romanzi storici ha in genere un chiaro scopo politico: può essere usato come strumento per contestare la versione ufficiale della Storia nel momento in cui questa si basa su o perpetua la cancellazione dell'esperienza di una minoranza.⁸¹ Il fantastico, secondo Jones, “can serve as a form of metafiction: it breaks the implicit contract fictional stories make with readers in that it pulls the reader out of the story by thwarting the reader's expectations for how the laws of the fictional world work”.⁸² La comparsa del fantastico in un racconto storico costringe il lettore a mettere in dubbio quello che sta leggendo, a “suspect that reality might in fact be a mystery rather than an already-known, apprehensible given”.⁸³ Il fantastico diventa allora uno strumento per “leggere le cancellature” (“reading erasures”):⁸⁴ nel momento in cui la storiografia ufficiale è artefice o perpetua una rimozione (di un evento, di un fenomeno, di una categoria di persone), il fantastico fornisce uno strumento per mettere in crisi questa rappresentazione.

5.3.1. *Caratteristiche dei protagonisti delle saghe familiari*

Le saghe familiari che compongono il corpus di questo studio si comportano, in quanto a caratterizzazione dei propri personaggi principali, con rassicurante uniformità. Se cerchiamo di incasellare i protagonisti di ciascuna di esse in base alle categorie impiegate

⁸¹ Norman W. Jones, *Gay and Lesbian Historical Fiction: Sexual Mystery and Post-Secular Narrative* (New York: Palgrave MacMillan, 2007), 34.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

nel paragrafo precedente scopriamo che ricadono tutti nella stessa casella, quella dei personaggi immaginari e passivi. I protagonisti delle saghe familiari sono quindi sempre frutto della fantasia degli autori; l'eventuale presenza di personaggi storici (e più avanti ne vedremo nel dettaglio almeno un caso) è immancabilmente relegata a ruoli secondari, se non addirittura a brevi apparizioni che servono più che altro lo scopo di arricchire e precisare la contestualizzazione storica.

Tuttavia, ci sono studi sulla saga familiare che non accettano come scontata la finzionalità dei protagonisti, e che dedicano largo spazio a rintracciarne gli eventuali modelli reali. In particolare, alcune analisi dedicate alla saga familiare come forma si sono soffermate molto sull'eventuale affinità tra i personaggi dei romanzi e membri più o meno stretti della famiglia dell'autore. *The Family Saga in the South* di Robert O. Stephens è un ottimo esempio di questa tendenza. Per ciascuno dei testi che sceglie di analizzare, infatti, Stephens dedica una considerevole quantità di tempo a ricostruire quanti e quali dei personaggi possano aver avuto un corrispettivo nella famiglia dell'autore e quanto in generale la storia di questa somigli a quella raccontata nell'opera. Questa attenzione da parte di Stephens è in parte giustificata da alcune implicazioni della tesi fondativa che muove il suo lavoro: secondo lo studioso, infatti, la saga familiare è una forma letteraria che si presta in modo particolarmente fruttuoso ad esprimere la cultura del sud degli Stati Uniti, e questo per via di una serie di caratteristiche strutturali che la rendono ad essa naturalmente affine. Alcune di queste affinità per come le descrive Stephens sono, per la verità, piuttosto generiche: ad esempio, uno degli argomenti addotti dallo studioso a sostegno della sua tesi è che la saga familiare racconta, prevedibilmente, di una storia familiare e che la famiglia è "the central and enduring institution in the South".⁸⁵ Un'altra ragione di questo legame, quella che spiega l'interesse per la corrispondenza tra la storia familiare di un autore e la sua opera, è che secondo Stephens "behind most family sagas

⁸⁵ Stephens, *The Family Saga in the South*, 2.

in the South is the ghost of family stories”:⁸⁶ la maggior parte delle saghe familiari nascono dalla sistematizzazione di un patrimonio di storie tramandate di generazione in generazione che l'autore condensa e rielabora in forma di romanzo. Questo varrebbe da riprova della tesi di Stephens perché, almeno stando a quanto sostiene lo studioso nel suo lavoro, lo *storytelling* orale è una pratica che caratterizza in modo determinante e specifico la cultura del sud degli Stati Uniti.

Appurare la plausibilità e la solidità della tesi di Stephens prescinde ovviamente dagli scopi di questo studio. Quello che queste sue riflessioni ci costringono a chiederci è: la corrispondenza tra storia familiare dell'autore e personaggi romanzeschi che Stephens riscontra nelle saghe familiari *southern* si realizza con altrettanta regolarità anche nei titoli che compongono il nostro corpus? E qualora ciò fosse vero, questo deve forse indurci a riconsiderare lo statuto di realtà di questi personaggi e trattarli nella nostra analisi alla stregua di personaggi storici? È vero che in alcuni testi del corpus è facile individuare come l'ispirazione del lavoro proven-ga all'autore dalla propria storia familiare. Ad esempio, è grazie all'ammissione dello stesso Jonathan Lethem⁸⁷ che sappiamo che alcune caratteristiche di Miriam sono prese in prestito dalla madre dell'autore (la più memorabile di queste è probabilmente l'abitudine di distruggere i prodotti delle multinazionali in vendita nei supermercati come gesto di protesta politica). Tuttavia, è evidente come al di là di questi prestiti la parabola narrativa di Miriam e le vicende biografiche di Judith Lethem divergano quasi in tutto, fino alla loro diversa conclusione: Miriam viene uccisa mentre si trova in Nicaragua durante la rivoluzione sandinista; Judith Lethem ha trovato una morte certo non meno tragica ma forse non altrettanto spettacolare a causa di un cancro al cervello nel 1977.⁸⁸

⁸⁶ Stephens, *The Family Saga in the South*, 6.

⁸⁷ Tim Martin, “Jonathan Lethem: *Dissident Gardens* is about the secrets I never knew”, *The Telegraph*, 30 January 14.

⁸⁸ Cfr. Jonathan Lethem, “33, 1977, 21”, in *The Disappointment Artist and Other Essays* (Kent: Doubleday, 2005), 33-41.

Infatti, Matthew Luther, che pure nota le somiglianze tra Miriam e Judith Lethem, sottolinea che il personaggio è immaginario, che non va inteso come una rappresentazione della madre dell'autore, e che *Dissident Gardens* non è un *roman à clef*.⁸⁹ Lo stesso mi pare si possa dire per gli altri romanzi del corpus.

Inoltre, anche se i personaggi delle saghe familiari fossero ricalcati in modo più pesante su persone reali, anche se Miriam Zimmer condividesse più di pochi tratti caratteriali con Judith Lethem, sarebbe difficile considerarli come dei personaggi storici nel senso che abbiamo usato finora e alla luce del quadro critico delineato fin qui. Secondo Naomi Jacobs, infatti, se i personaggi storici possono svolgere il ruolo che svolgono nel romanzo storico (in quello scottiano tanto quanto nelle forme sperimentali novecentesche, in questo caso la distinzione è ininfluyente) è per via della loro capacità di essere immediatamente riconoscibili al lettore comune. I personaggi della Storia, infatti, anche se appartengono a un altro tempo “are still a part of our world, in the sense that they continue to exist as clear images in our minds”.⁹⁰ Jacobs esprime il concetto in modo ancora più forte più avanti, quando scrive: “the name of a historical figure is a capsule characterization, a self encoded on microchip that releases a full picture when plugged into the reader’s mind”.⁹¹ È in virtù di questa caratteristica che spesso vengono impiegati nel romanzo realista, in cui la presenza o il riferimento a un personaggio che il lettore sa essere realmente esistito contribuisce a rafforzare la sensazione che anche gli altri personaggi lo siano stati, favorendo lo “imaginative engagement” del lettore con l’oggetto del racconto.⁹² Ma la riconoscibilità del personaggio storico è fondamentale anche nei più radicali esperimenti post-modernisti sulla forma del romanzo storico. Anzi,

⁸⁹ Matthew Luther, *Understanding Jonathan Lethem* (Columbia: University of South Carolina Press, 2015), 6.

⁹⁰ Jacobs, *The Character of Truth*, 75.

⁹¹ Jacobs, *The Character of Truth*, 129.

⁹² Jacobs, *The Character of Truth*, 19.

molto spesso ai romanzieri post-modernisti i personaggi storici interessano *solo* per via della riconoscibilità, al punto che Naomi Jacobs arriva a dire che alcuni di essi “see and exploit the historical person as pure *persona*, a convenient and concentrated code reference to an elaborate set of associations in the reader’s and/or writer’s mind”.⁹³ È in questo modo che i personaggi storici possono, ad esempio, essere usati come “cultural types” nell’ambito di una critica satirica della cultura che li ha prodotti.⁹⁴ Per queste ragioni, anche se i membri della famiglia dell’autore fossero traslati senza radicali trasformazioni in protagonisti dei loro lavori, difficilmente potrebbero svolgere il compito che i romanzi storici, a qualunque filone appartengano, riservano ai personaggi realmente esistiti.

5.3.2. Middlesex, *medietà*, metafiction

È facile riconoscere nei protagonisti di *Middlesex* di Jeffrey Eugenides le caratteristiche di finzionalità e passività rispetto agli eventi della storia che abbiamo individuato come tipiche delle saghe familiari. Molte svolte cruciali nelle vite dei personaggi del romanzo coincidono infatti con episodi della Storia. In ciascuno dei casi in cui si viene a creare questa sovrapposizione, sono sempre le forze della Storia a determinare le sorti dei personaggi immaginari e mai viceversa. E questa influenza è fondamentale: senza di essa alcuni momenti cardine della trama del romanzo non avrebbero modo di realizzarsi, al punto che Samuel Cohen scrive che l’obiettivo di *Middlesex* è raccontare “not just a family across time but a family buffeted by historical change”.⁹⁵ La prima grande interazione tra gli eventi della Storia e il destino della famiglia Stephanides avviene durante il grande incendio che distrusse la città di Smirne nel 1922. Questo evento infatti rappresenta lo snodo fondamentale delle vite di Lefty e Desdemona Stephanides, i nonni del narratore Cal nonché

⁹³ Jacobs, *The Character of Truth*, 110.

⁹⁴ Jacobs, *The Character or Truth*, 70.

⁹⁵ Cohen, “The Novel in a Time of Terror”, 373.

i protagonisti della prima sezione del romanzo. Questo non è per la verità che l'ultimo degli eventi legati al conflitto greco-turco ad avere forti ripercussioni su Lefty e Desdemona: la guerra li ha già resi orfani e il bombardamento del loro villaggio per mano turca li ha costretti a emigrare. Ma il grande incendio è l'evento dalle ripercussioni più forti e durature: la confusione dovuta al rogo e ai saccheggi, infatti, non solo permetterà loro di imbarcarsi per gli Stati Uniti, ma anche di fingere di aver smarrito i documenti e di costruirsi così una nuova identità in vista della loro nuova vita americana. Ma l'esempio più evidente della passività dei membri della famiglia Stephanides rispetto alle forze della Storia riguarda probabilmente Milton, il figlio di Lefty e Desdemona e quindi padre di Cal. La Zebra Room, il bar aperto da Lefty e ormai di proprietà di Milton, viene infatti distrutto durante gli scontri di Detroit del 1967, ma è in seguito a questo incidente, grazie al cospicuo risarcimento assicurativo che ne deriva, che Milton sarà in grado di lasciare i quartieri popolari, ricollocare la sua famiglia nella più rispettabile zona di Grosse Pointe, e anche di lanciare una catena di fast food che lo renderà ricco. Mi rendo conto che a questo punto si rende necessaria una specifica. In entrambi i casi qui descritti, i personaggi dimostrano delle capacità di reazione alle circostanze, che risulta difficile e forse anche contro-intuitivo definire come "passività". È bene quindi sottolineare che ho usato qui il termine nella specifica accezione definita precedentemente, vale a dire come mancanza di *agency* rispetto alle forze della Storia. Intesa in questo senso, la definizione diventa calzante. Per quanto quindi i personaggi diano prova di una ammirevole capacità di reazione agli imprevisti, infatti, ciò non toglie che il rapporto di causalità tra Storia e personaggi proceda sempre e solo in una direzione: sono gli eventi storici a determinare il destino dei protagonisti del romanzo e mai viceversa.

5.3.2.1. *Gli eroi "medi" di Walter Scott*

Alcune riflessioni di Lukács sui personaggi del romanzo storico scottiano si prestano particolarmente bene all'analisi di *Middlesex*.

L'autore ungherese, mutuando la terminologia dalla filosofia hegeliana della storia, distingue i personaggi del romanzo storico tra *Welthistorisches Individuum*⁹⁶ e "individui conservatori".⁹⁷ Apparentemente, questa distinzione sembra basarsi sullo statuto di realtà dei personaggi, dal momento che Lukács la utilizza da principio per distinguere i protagonisti dei romanzi di Scott, immancabilmente frutto dell'immaginazione dell'autore, dai personaggi storici che pure frequentemente compaiono nella sua opera. Tuttavia, ciò che determina la loro differenza strutturale rispetto alla funzione che hanno da svolgere nell'economia del romanzo è la loro relazione con gli eventi storici. Lukács infatti scrive che la differenza tra i due gruppi "si esprime appunto nel vivo rapporto con le basi essenziali degli avvenimenti".⁹⁸ Gli individui conservatori vengono descritti come coloro che "sentono le più piccole vibrazioni di queste basi come perturbazione diretta della loro vita individuale".⁹⁹ Poco dopo, Lukács articola questa relazione in modo ancora più preciso: "quanto più gli 'individui conservatori' sono mediocri e incapaci di guidare la storia, tanto più chiaramente e tangibilmente si esprimono nella loro vita [...] gli sconvolgimenti intervenuti della base esistenziale".¹⁰⁰ Lukács introduce qui una caratteristica che si lega strettamente alla natura passiva dei personaggi scottiani: la mediocrità.

Il problema è capire cosa precisamente si debba intendere con questo termine. Lo stesso Lukács fa uso per la verità di una pletora di aggettivi affini ma diversi per riferirsi ai personaggi scottiani:

⁹⁶ Questa espressione tedesca viene usualmente tradotta con varie locuzioni, nessuna della quale in verità particolarmente agile, tra le quali possiamo citare a titolo di esempio "individui cosmico-storici" o "individui storici universali". Si preferirà di qui in avanti la seconda opzione per coerenza con la traduzione dell'edizione italiana Einaudi de *Il Romanzo Storico*, ad opera di Eraldo Arnaud, da cui ho tratto fino a qui le citazioni da Lukács.

⁹⁷ Lukács, *Il Romanzo Storico*, 38.

⁹⁸ Lukács, *Il Romanzo Storico*, 44.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

da “tipo medio”,¹⁰¹ a “eroi mediocri”,¹⁰² alla formula che è probabilmente la più esplicativa tra quelle impiegate dall’autore, vale a dire “ero[i]’ semplicemente corrett[i] e mai eroic[i]’”.¹⁰³ Harry Shaw rileva correttamente questa lacuna terminologica. Inoltre, sottolinea come il problema più grave di molte di queste definizioni (Shaw aggiunge all’elenco di Lukács “weak hero” e “middle-of-the-road hero”)¹⁰⁴ è che sembrano suggerire un giudizio morale o qualitativo sui protagonisti, che non solo non appartiene né all’opera di Scott né alla critica di Lukács, ma rischia di essere addirittura fuorviante rispetto alla comprensione di entrambi. Secondo Shaw, questa mancanza di vocabolario si spiega con il fatto che il ruolo dei personaggi di Scott nell’economia dei suoi romanzi non si conforma alle abituali aspettative dei lettori di romanzi: “Because we tend to assume that protagonists will possess substantial centrality in novels we lack an adequate vocabulary for discussing those lacking centrality”.¹⁰⁵

C’è però una ragione se nel titolare questo paragrafo ho preferito usare specificatamente il termine “medio”, anziché uno dei molti altri a disposizione. E cioè che mi sembra che, finché ci atteniamo all’interpretazione di Lukács, possiamo intendere la metà dei protagonisti scottiani nel suo senso più letterale, vale a dire come la caratteristica di chi si trovi in una posizione di mezzo tra due estremi contrapposti. Questa connotazione dei protagonisti è un elemento appositamente ricercato dall’autore e diventa uno dei principali strumenti su cui si fonda la capacità dei suoi romanzi di rappresentare in forma letteraria la Storia in quanto progresso. Lukács infatti non nega che ci sia del vero nelle critiche che rilevano la piattezza dei protagonisti di Scott. Ma invece che un difetto di impianto o di talento letterario, in questa mediocrità dei protago-

¹⁰¹ Lukács, *Il Romanzo Storico*, 29.

¹⁰² Lukács, *Il Romanzo Storico*, 31.

¹⁰³ Lukács, *Il Romanzo Storico*, 29.

¹⁰⁴ Shaw, *The Forms of Historical Fiction*, 155.

¹⁰⁵ *Ibid.*

nisti Lukács individua un tassello fondamentale dell'impalcatura narrativa scottiana: "proprio la scelta di tali figure centrali" scrive infatti l'autore ungherese "dà una perfezione insuperata alla rappresentazione del quadro complessivo di certi momenti di crisi e di transizione della storia".¹⁰⁶ Il romanzo storico di Scott, infatti, funziona in modo non dissimile dall'epica, giacché in entrambi "l'eroe [...] è la vita stessa e non l'uomo"¹⁰⁷ e questo quindi è "asservito all'avvenimento":¹⁰⁸ il protagonista, insomma, "serve semplicemente da centro estetico per gli avvenimenti che si svolgono".¹⁰⁹

La somiglianza con l'epica, però, non basta a spiegare l'indispensabilità dell'eroe medio per il disegno letterario scottiano. Basta fare rapidamente mente locale, infatti, per rendersi conto che gli eroi dell'epica tutto sono meno che mediocri: al contrario, Achille e Ulisse sono per definizione personaggi eccezionali. Lukács, riprendendo la definizione da Hegel, parla degli eroi dell'epica come di "individui totali", capaci da soli di riassumere in sé la totalità del carattere di una nazione.¹¹⁰ Anche gli eroi mediocri di Scott, a modo loro, sono tipici caratteri nazionali, ma in senso opposto: nella loro capacità di rappresentare, del carattere nazionale, la perfetta medietà. A determinare l'esigenza di un protagonista con queste caratteristiche è la concezione stessa della storia che Lukács ha e che ritrova nell'opera di Scott. Si tratta di un'idea di storia profondamente hegeliana, che ha nelle rivoluzioni lo strumento della propria evoluzione. La storia, intesa come progresso, come processo di continua trasformazione, procede dialetticamente attraverso lo scontro tra due contrapposte forze sociali. Ogni periodo storico non è altro che il frutto di uno di questi scontri: ad esempio, la società borghese di cui è espressione Walter Scott non è che il risultato delle lotte di classe avvenute tra nobiltà e borghesia nell'arco di

¹⁰⁶ Lukács, *Il Romanzo Storico*, 32.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Lukács, *Il Romanzo Storico*, 33.

tutto il Medioevo e che hanno avuto il loro culmine e definitivo momento di svolta con la Rivoluzione francese.¹¹¹ Nell'ambito di questa concezione, il protagonista medio ha, se mi si passa il gioco di parole, appunto il ruolo di mediatore tra le forze in campo: il compito dei protagonisti dei romanzi di Scott, nelle parole di Lukács, "è mediare gli estremi, la cui lotta riempie il romanzo e il cui urto esprime poeticamente una grande crisi della società".¹¹² È la loro capacità di lasciarsi toccare dalle diverse forze sociali contrapposte pur senza identificarsi pienamente con nessuna di esse che fa di questi personaggi un indispensabile strumento nelle mani di Scott.

5.3.2.2. *Eccezionalità e mediocrità*

A un primo sguardo, la mediocrità è una caratteristica che proprio non sembra appartenere ai protagonisti di *Middlesex*. Fin dalle primissime pagine, infatti, Cal si presenta al lettore come il protagonista di una storia che merita di essere raccontata proprio in virtù della propria eccezionalità. Prima ancora del suo carattere, infatti, sono il suo corpo e l'esperienza biografica che da questo dipende a fare di Cal un personaggio fuori dall'ordinario. Cal infatti presenta una deficienza dell'enzima 5 α -reduttasi, una condizione estremamente rara che si traduce in una forma di pseudoermafroditismo: pur essendo geneticamente di sesso maschile, alla nascita Cal viene identificato come femmina e cresciuto come tale col nome di Calliope fino alla tarda adolescenza quando, in seguito ad una serie di vicissitudini che ora come ora non è indispensabile riepilogare, l'errore viene scoperto e Cal non decide di abbracciare il suo sesso biologico e vivere il resto della sua vita come uomo. Che il valore del racconto di Cal stia nella sua eccezionalità possiamo desumerlo anche appoggiandoci al principale riferimento interte-

¹¹¹ Lukács, *Il Romanzo Storico*, 21.

¹¹² Lukács, *Il Romanzo Storico*, 33.

stuale di *Middlesex*, esplicitamente evocato nel testo,¹¹³ vale a dire le memorie di Herculine Barbin.¹¹⁴ In questo memoir, riscoperto da Foucault durante le sue ricerche sulla sessualità e pubblicato solo nel 1980 con una introduzione del filosofo, Herculine Adelaide Barbin racconta di come fu cresciuta come donna in un convento di suore orsoline e di come poi solo da adulta, in seguito ad un esame medico che ne svelò il sesso biologicamente maschile, fu costretta da un tribunale a vivere come uomo col nome di Abel. Se le somiglianze tra la storia di Herculine e quella di Cal non fossero abbastanza evidenti, il protagonista di *Middlesex* riconosce apertamente nel memoir di Herculine un precedente diretto quando ammette che col suo racconto conta di soffiargli il titolo di “most famous hermaphrodite in history”.¹¹⁵

E l'eccezionalità di Cal si estende, seppure in forme diverse, anche agli altri protagonisti di quello che è comunque un romanzo corale. Anche la storia di Lefty e Desdemona, che occupa la prima sezione del romanzo e può sembrare a prima vista una storia di immigrazione tutto sommato tipica, come se ne possono leggere o ascoltare tante, presenta delle caratteristiche che la rendono, se non proprio unica, quantomeno decisamente insolita. Lefty e Desdemona, infatti, salpano dal porto di Smirne fratello e sorella, e approdano a New York marito e moglie. La loro relazione incestuosa, che produrrà un figlio e due nipoti, sarà un segreto gelosamente custodito per oltre mezzo secolo. Anche la prima parte del romanzo, quindi, giustificata diegeticamente dalla volontà di Cal di trovare nell'incesto dei nonni l'origine della sua intersessualità, racconta in realtà una storia sufficientemente peculiare da essere interessante di per sé stessa.

¹¹³ Jeffrey Eugenides, *Middlesex* (New York: Picador, Farrar, Strauss and Giroux, 2002), 21.

¹¹⁴ Herculine Barbin, *Una Strana Confessione: Memorie di un ermafrodito presentate da Michel Foucault*, a cura di Michel Foucault, (Torino: Einaudi, 2007).

¹¹⁵ Eugenides, *Middlesex*, 21.

Urge, pertanto, una ulteriore precisazione terminologica. Come abbiamo infatti chiarito nel paragrafo precedente, interpretare la medietà dei personaggi scottiani come una generica mancanza di carattere e di interesse specifico è una grossolana semplificazione che manca di cogliere la loro effettiva funzione narrativa. Per medietà dobbiamo invece intendere letteralmente la qualità di ciò che sta in mezzo tra due cose. Ecco che allora, nel momento in cui sposiamo questa accezione del termine, i personaggi di *Middlesex* cominciano a svelare la loro affinità con quelli del romanzo scottiano.

5.3.2.3. *Medietà e intersessualità*

Il concetto di “mezzo” infatti, del resto evocato fin dal titolo, ricorre con grande evidenza in molti passaggi del romanzo di Eugenides. La prima e più evidente manifestazione di questo tema è, ovviamente, l'ermafroditismo del protagonista. L'importanza del concetto di mezzo in *Middlesex* è un dato invero già riscontrato dalla gran parte dei critici che si siano confrontati col lavoro di Eugenides. Se però tutti sono concordi nel riconoscerne la centralità all'interno del romanzo, la stessa uniformità di vedute non si riscontra nel momento in cui c'è da stabilire come interpretare questa centralità. Se infatti c'è una certa concordia nel ritenere che il concetto di mezzo venga evocato nel romanzo salvo poi venire smentito dal finale, c'è chi crede che questo sia il coronamento del disegno narrativo di Eugenides e chi ritiene che si tratti invece del segno del suo fallimento: Daniel Mendelsohn ad esempio parla senza mezzi termini della presenza di “intellectual failings” nel romanzo di Eugenides,¹¹⁶ mentre Samuel Cohen apre il suo saggio su *Middlesex* affermando che il romanzo “fails aesthetically”.¹¹⁷ Ma dove concretamente si manifesta il tema della medietà nel romanzo?

¹¹⁶ Mendelsohn, “Mighty Hermaphrodite”.

¹¹⁷ Cohen, “The Novel in a Time of Terror”, 371.

Innanzitutto, è l'intersessualità a incarnare il tema del medio: la persona intersessuale si trova in una posizione di mezzo tra il maschile e il femminile. Ora, questa è un'affermazione potenzialmente problematica per una serie di ragioni, per cui vale la pena di spendere qualche parola in più per contestualizzarla adeguatamente. Questa affermazione ha infatti senso solo fintanto che ci si muove in base a una concezione della sessualità rigidamente binaria. Se invece accettiamo una concezione della sessualità non binaria, che contempra l'esistenza di identità di genere che non siano esclusivamente maschili o femminili, allora diventa complicato se non proprio decisamente scorretto considerare l'intersessualità una posizione intermedia tra altre identità e non piuttosto un'identità tra le altre, parimenti autonoma e definita. Ma non è questo il punto di vista di *Middlesex*, o se non altro non è quello di Cal. Ovunque Cal si esprima sull'argomento sembra sposare una visione della sessualità rigidamente binaria. Persino la sua netta predilezione per l'uso del termine "ermafrodito" in luogo del più neutro "intersessuale" finisce col favorire tra le due l'opzione che etimologicamente rinforza la visione dell'intersessualità come di un incontro tra maschile e femminile.

La logica binaria è talmente forte che spesso la sua visione della sessualità diventa anche apertamente eteronormativa. In più passaggi infatti Cal si esprime come se l'esistenza dell'omosessualità gli fosse se non proprio sconosciuta almeno sfuggita di mente. Ad esempio, descrivendo il suo primo appuntamento con una donna, Cal sente il bisogno di puntualizzare che "Breasts have the same effect on me as on anyone with my testosterone level".¹¹⁸ In risposta a questo passaggio Daniel Mendelsohn ironizza acutamente che una affermazione del genere "will surely come as a surprise to Eugenides's (presumably testosterone-rich) gay male readership".¹¹⁹ Ma la logica eteronormativa che domina il racconto di Cal emerge nel modo più chiaro nel trattamento che viene riservato al raccon-

¹¹⁸ Eugenides, *Middlesex*, 188.

¹¹⁹ Mendelsohn, "Mighty Hermaphrodite".

to della relazione di Callie con l'Oscuro Oggetto. Un'importante sezione del racconto della giovinezza di Callie è dedicato al suo innamoramento e alla sua relazione con una compagna di classe. Oscuro Oggetto, un esplicito riferimento al film di Luis Buñuel del 1977 *Cet obscur objet du désir*, è il nome col quale Cal si riferisce alla ragazza per non rivelarne le vere generalità ("for sentimental reasons [and] I also have to protect her identity").¹²⁰ Nel suo racconto, tuttavia, Cal non dà mostra di considerare quella tra le due ragazze una relazione omosessuale: significativamente, in tutto il corso del racconto della loro relazione la parola "lesbica" non viene mai impiegata (sarà solo Jerome, il fratello dell'Oscuro Oggetto, a pronunciarla quando scoprirà della relazione tra Callie e sua sorella).¹²¹ Cal vede piuttosto in questa relazione il momento in cui per la prima volta si è rivelata la sua vera natura di maschio eterosessuale. Questo si svela con particolare evidenza nella scena in cui Callie e l'Oscuro Oggetto fanno sesso, rispettivamente, con Jerome e con il suo amico Rex. In quest'occasione, Callie si estranea dal suo corpo e immagina di abitare il corpo di Rex nel momento in cui quest'ultimo possiede l'Oscuro Oggetto. Questa dissociazione è un chiaro espediente per presentare la relazione tra Callie e l'Oscuro Oggetto non come un rapporto omosessuale tra due donne, ma come una relazione tra una donna e un uomo che si trova fortuitamente a occupare un corpo di donna. Scrive infatti Rachel Carroll che "by assuming the fantasized agency of a heterosexual boy, Cal is able to legitimize her own desires for the Object, to make them meaningful and authentic in heteronormative terms".¹²² In questo modo Cal riesce non solo a ribadire e a stabilire retrospettivamente nel passato la sua identità maschile, ma anche a rinforzare una visione del mondo e della sessualità che non lascia spazio ad altro che non sia il rapporto eterosessuale tra uomo e donna: "From the retrospective vantage point of the adult Cal,

¹²⁰ Eugenides, *Middlesex*, 368.

¹²¹ Eugenides, *Middlesex*, 443.

¹²² Carroll, "Retrospective Sex", 199.

this remembered fantasy is enlisted to support his recuperative narrative, whereby a male sexed identity is discovered as the cause of a sexuality which is retroactively understood as heterosexual".¹²³

Secondo molti critici la continua affermazione di questa logica binaria è ciò che in ultima analisi impedisce al romanzo di Eugenides di mantenere quelle che sarebbero le sue premesse. *Middlesex* sostiene di invocare la necessità dello spazio intermedio, sostengono questi critici, ciò nondimeno alla fine costringe a una scelta tra due alternative. La pensa così Mendelsohn, che scrive: "[*Middlesex*] pretends to be about being in the middle, only to end up suggesting that you have to choose either end".¹²⁴ Anche Samuel Cohen concorda: "In the end, the 'middle' of its title, which it had so promisingly staked out as its territory early on, is abandoned".¹²⁵ Secondo questa lettura, la rigida logica binaria imposta da Cal al suo racconto è ciò che in ultima analisi impedisce al mezzo di realizzarsi come uno spazio autonomo. Proviamo però a ripensare alla definizione o al ruolo del mezzo in senso scottiano/lukácsiano: abbiamo visto che qui lo spazio di mezzo è quello che esiste tra due estremi contrapposti. La presenza di una dialettica binaria tra due concetti tra loro opposti allora è la condizione necessaria per la creazione di uno spazio intermedio, che solo in relazione ad essi riesce a definirsi. Se il personaggio scottiano viene definito medio per via della sua capacità di muoversi tra questi due estremi, di vivere prima nell'uno e poi nell'altro, allora possiamo dire che Cal, che prima è donna e poi è uomo, si comporta in modo analogo.

Ma in *Middlesex* la medietà si realizza anche almeno in un altro ambito. Daniel Mendelsohn ritiene che le due metà del romanzo, la saga migrante e il *Bildungsroman* intersessuale, proseguano senza mai effettivamente toccarsi e rimanendo in ultima analisi slegate, ed in questo sta il grande fallimento del lavoro di Eugenides: "They may inhabit the same body, but in the end the immigrants and the

¹²³ Carroll, "Retrospective Sex", 200.

¹²⁴ Mendelsohn, "Mighty Hermaphrodite".

¹²⁵ Cohen, "The Novel in a Time of Terror", 384.

hermaphrodite have nothing to do with each other; there's nothing about Greekness that helps you understand this hermaphrodite, and there's nothing about hermaphroditism that helps you understand these particular Greeks".¹²⁶ Non tutti però condividono questa lettura. Rachel Carroll, ad esempio, scrive che "Indeed, parallels between the kinds of national, ethnic and racial border crossings which Cal's forebears undergo and the sexed and gendered border crossings which Cal encounters as an intersexed person are a recurring motif in this novel".¹²⁷ Secondo Merton Lee addirittura la preferenza di Cal per il termine ermafrodito in luogo di intersessuale rappresenta un legame tra le due sfere.¹²⁸ Ma a esprimere con più chiarezza la natura della relazione tra le due componenti del romanzo è probabilmente Debra Shostak quando scrive: "When Eugenides weaves his story of the hermaphrodite Cal(lie) into an account of Greek immigration and assimilation to mid-twentieth-century American culture, he implicitly overdetermines the metaphor of hybridity to refer at once to the body, to cultural identity, and to narrative structure".¹²⁹ In realtà, a legare tra loro le due componenti del romanzo è proprio la condizione liminale, intermedia, che vive Cal in relazione all'identità sessuale, e che è la stessa che i suoi genitori e i suoi nonni vivono in relazione all'identità etnica. Come l'intersessualità di Cal è una posizione di mezzo tra i due sessi, anche la condizione del soggetto greco-americano è una posizione di mezzo tra due identità: quella greca e quella americana. La logica binaria ed essenzialista che in *Middlesex* guida la rappresentazione dell'identità sessuale si ritrova perfettamente riprodotta anche per quanto riguarda la identità etniche: anche in questo caso, infatti, l'ibrido esiste solo come posizione intermedia tra le due condizioni estreme, le uniche

¹²⁶ Mendelsohn, "Mighty Hermaphrodite".

¹²⁷ Carroll, "Retrospective Sex", 194.

¹²⁸ Lee, "Why Jeffrey Eugenides' *Middlesex* is so Inoffensive", 34.

¹²⁹ Debra Shostak, "'Theory Uncompromised by Practicality': Hybridity in Jeffrey Eugenides' *Middlesex*", *Contemporary Literature* 49.3 (Fall 2008), 383-412, qui 384.

a rappresentare un'identità etnica che sia definibile di per sé stessa e non in relazione a qualcos'altro.

La relazione tra le due sfere diventa particolarmente esplicita in un episodio che si verifica verso la fine del romanzo, nell'ultimo capitolo. Quando Cal torna per la prima volta come Cal e non come Calliope nel quartiere multietnico in cui ha trascorso l'infanzia, scopre suo malgrado che diventare uomo¹³⁰ ha portato con sé almeno anche un'altra trasformazione. Passeggiando nel quartiere, Cal e il fratello incrociano quello che Cal definisce uno "street-corner dude".¹³¹ Nel ricordo di Cal, che è per la verità un ricordo di Calliope, quando durante la sua infanzia incontrava per strada figure del genere queste si abbassavano gli occhiali scuri per farle l'occhiolino e strapparle un sorriso. Cal, invece, trova nello sguardo dell'uomo solo diffidenza se non aperto disprezzo. Non si può diventare uomo, scopre Cal, senza diventare un uomo bianco: "I realized a shocking thing: I couldn't become a man, without becoming The Man".¹³² Razza e sessualità, in Middlesex, si muovono insieme: abbandonare la posizione di mezzo in termini di identità sessuale, per Cal significa allo stesso tempo abbandonarla anche per quanto riguarda l'identità etnica.

5.3.2.4. *Rappresentazione del dibattito sull'intersessualità*

Inoltre, c'è almeno una circostanza nella quale Cal si comporta in modo molto simile al tipico personaggio scottiano. Nei romanzi dell'autore scozzese il compito del protagonista è quello di trovarsi in una posizione intermedia tra due forze sociali in contrasto tra

¹³⁰ La decisione di Cal di vivere da uomo è presentata spesso dal suo racconto non come una trasformazione, bensì come un modo di adeguarsi a quella che è sempre stata la sua vera identità (anche cromosomicamente Cal è xy). I termini "diventare" e "trasformazione" sono quindi forse non i più esatti. Spero però che mi si perdoni una semplificazione terminologica operata qui in favore della scorrevolezza del discorso.

¹³¹ Eugenides, *Middlesex*, 582.

¹³² Eugenides, *Middlesex*, 583.

loro: è grazie a questa collocazione mediana del protagonista, che gli rende possibile entrare in contatto con entrambe le forze senza per questo doversi identificare pienamente con l'una o con l'altra, che il romanzo storico riesce a rappresentare questo conflitto. In *Middlesex* il dibattito sul trattamento sociale dell'intersessualità è rappresentato attraverso un meccanismo niente affatto dissimile. Cal infatti, quando la sua condizione viene finalmente scoperta, ha occasione di entrare in contatto in rapida successione con due personaggi che incarnano due posizioni radicalmente contrapposte sul tema. Anche se Cal alla fine non si identifica pienamente con nessuno dei due punti di vista, e anzi interrompe i rapporti con entrambi i personaggi in modo piuttosto brusco, col suo racconto riesce comunque a mettere in scena ambedue i punti di vista e a rappresentarne la dialettica reciproca.

La rappresentazione dell'intersessualità è ovviamente uno degli elementi centrali di *Middlesex*, e quello largamente più sviscerato dalla critica. Ma è stata proprio la drammatizzazione di questo dibattito, che si addentra fino a discutere il concretissimo ambito delle procedure mediche a cui vengono in genere sottoposti gli individui intersessuali, ad avere conseguenze extra-letterarie particolarmente forti. Secondo Olivia Banner, infatti, la grande diffusione di *Middlesex*, che oltre ad essersi aggiudicato il Pulitzer per la narrativa è anche stato promosso da Oprah Winfrey attraverso il suo *book club* con la relativa impennata di notorietà presso il pubblico dei lettori che questo comporta, ha contribuito in maniera determinante a ripensare all'automatismo col quale gli individui intersessuali vengono sottoposti al riassegnamento chirurgico genitale in età neonatale.¹³³

Il contenuto di questo dibattito è spesso ridotto semplicisticamente alla dicotomia *nature vs nurture*. Certo è vero che questa dicotomia è una delle sue componenti, e anche che il dottor Luce è un sostenitore particolarmente accalorato della supremazia dell'allevamento sul dato biologico. Tuttavia, possiamo comprendere

¹³³ Banner, "Sing Now, O Muse, of the recessive mutation", 843-867.

meglio la dinamica messa in atto nel romanzo se guardiamo alle due posizioni in termini diversi: da un lato una logica binaria che riconosce il maschile e il femminile come le uniche due opzioni, e dall'altro un'idea della sessualità più aperta che trova posto anche per quegli individui che non vogliono o non riescono a incasellarsi in una delle due categorie. A dare voce alle due posizioni sono, rispettivamente, il dottor Luce e Zora Khyber.

Il dottor Peter Luce è il sessuologo ed esperto di ermafroditismo, nonché direttore della Sexual Disorder and Gender Identity Clinic, che prende in cura Cal quando la sua condizione viene scoperta. Luce è uno strenuo sostenitore della costruzione culturale del genere: il vero sesso di una persona è quello in cui viene cresciuta. In questo senso, Cal (che al momento del suo incontro con Luce è ancora Calliope), un individuo geneticamente maschio creduto femmina e cresciuto come tale, è l'occasione ideale per dimostrare le sue teorie. La sua risposta per risolvere i problemi di Callie è, sostanzialmente, una castrazione chirurgica che, pur rendendola con tutta probabilità incapace a vita di provare piacere sessuale, conferisca ai suoi genitali almeno l'aspetto esteriore di genitali femminili. L'operazione, unitamente a una terapia farmacologica ormonale da assumere a vita naturale durante, permetterebbe quindi a Callie di continuare a vivere la sua vita come donna. Il principio che sottende e motiva questo trattamento è che pur di essere riconoscibilmente maschio o femmina vale anche la pena di pagare il prezzo di una mutilazione sessuale permanente. Per Luce, il maschile e il femminile sono le uniche identità sessuali ammissibili, e tutto ciò che non è riconducibile con chiarezza ad una di esse è una anomalia che va ricondotta all'ordine.

Ad una prima lettura il dottor Luce può sembrare un personaggio irredimibilmente negativo: un medico disinteressato al bene del paziente e intento solo a fare pressioni sgradite su Cal per poterlo sfruttare ai fini della sua ricerca. Del resto il testo si premura effettivamente di sottolineare il disagio di Cal nell'essere esposto agli studenti e il dolore fisico che prova nell'essere visitato ("To a scientist like Dr. Luce I was nothing less than [. . .] a living

experiment").¹³⁴ Si potrebbe quindi essere tentati di considerare solo negativamente il rapporto tra i due, che del resto si conclude da parte di Cal con una dolorosa crisi di identità e una fuga dai suoi familiari. Tuttavia, è bene notare che da principio Cal, al netto della legittima confusione che prova in un momento di enorme stravolgimento della sua vita, si identifica completamente col progetto del dottor Luce, al punto che nel resoconto della sua vita che scrive su richiesta del medico decide di riplasmare il racconto degli eventi in modo da farlo coincidere con le risposte che immagina lui si aspetti. Si tratta certo di una temporanea identificazione di intenti basata sull'erronea convinzione di Cal che il medico sia in grado di "curarlo" e restituirlo alla sua vita così com'era. Ciò nondimeno, questo non altera il fatto che Cal, come il tipico protagonista scottiano, si identifichi momentaneamente con una delle due voci che si confrontano nel dibattito per poi separarsene e fare altrettanto con la voce contrapposta.

Dopo la sua fuga, Cal incontra immediatamente il personaggio cui spetta il compito di fare da contraltare alla posizione del dottor Luce. Zora Khyber è un'attivista intersessuale, dalle fattezze femminili e dalla grande avvenenza, che pur avendo di fatto la possibilità di passare agevolmente per una donna, rivendica invece la sua identità intersessuale. È senz'altro più facile provare simpatia per Zora che non per il dottor Luce: offre a Cal un tetto, gli trova un lavoro, e gli fornisce informazioni senz'altro più chiare sulla sua situazione rispetto al dottore. Tuttavia, anche Zora è promotrice di una agenda con la quale in ultima analisi Cal non è in grado di identificarsi completamente.

Alla fine Cal sceglie per sé, per vivere la sua vita, una posizione, neanche a dirlo, intermedia tra le due presentate fino a quel punto. Rifiuta la chirurgia genitale del dottor Luce, ma allo stesso tempo rifiuta la rivendicazione dell'identità intersessuale di Zora. Più che il suo approdo, interessa qui invece il suo percorso, che segue una direzione che somiglia molto da vicino a quella del tipico prota-

¹³⁴ Eugenides, *Middlesex*, 408.

gonista dei romanzi di Scott. In entrambi i casi, il protagonista si trova nel mezzo, stratonato in direzioni opposte da due forze antagoniste. L'oscillare del protagonista, che grazie alla sua posizione di mezzo può avvicinarsi e lasciarsi toccare da entrambe le forze senza per questo doversi pienamente identificare con nessuna di esse, permette al testo di rappresentare entrambe le posizioni e drammatizzarne il confronto.

5.3.4. *Stratagemmi post-modernisti in Middlesex*

L'utilizzo di questi espedienti affini al romanzo storico tradizionale non significa però che l'operazione letteraria di Eugenides consista in un puro e pedissequo recupero dei modelli narrativi scottiani. Al contrario, gli strumenti narrativi tradizionali sono costantemente accostati ad altri più tipici del romanzo storico post-modernista. È lo stesso Eugenides a svelare questa affinità quando, di fronte all'esplicita domanda di Bran Von Moorhem, che vuole sapere se il suo romanzo sia più tradizionale o sperimentale, risponde: "I've blended postmodern and traditional I think".¹³⁵ E poi aggiunge: "I want, in a way, a Classical shape to my books and a pleasing and elegant form to them, which is old-fashioned. But within that, I still have a lot of postmodern play".¹³⁶ In particolare, è l'uso che Eugenides fa di un personaggio storico a richiamare più da vicino il romanzo storico post-modernista.

5.3.4.1. *Personaggi reali nel romanzo storico post-modernista*

La distanza più marcata tra romanzo storico tradizionale e post-modernista riguarda probabilmente proprio la caratterizzazione e l'uso dei personaggi reali. In realtà, secondo Naomi Jacobs, sono i vincoli che il realismo ottocentesco pone alla rappresentazione

¹³⁵ Von Moorhem, "The Novel as a Mental Picture of its Era: Bran Von Moorhem interviews Jeffrey Eugenides". *3am Magazine* (2003).

¹³⁶ *Ibid.*

dei personaggi reali a isolarlo rispetto tanto alla letteratura cronologicamente successiva quanto a quella che invece lo precede. Secondo Jacobs, infatti, le tecniche di rappresentazione sperimentali del secondo Novecento hanno molto in comune con l'uso dei personaggi reali che si faceva nella letteratura del Rinascimento o del XVI secolo.¹³⁷ Jacobs scrive che analizzare l'uso che le diverse epoche e correnti letterarie fanno dei personaggi storici può essere di grande utilità per ricostruirne le priorità: “fictional uses of historical figures have reflected changing assumptions about truth, history, character, and the fictional experience”.¹³⁸ Ad esempio, l'uso libero e spesso storicamente scorretto che dei personaggi storici viene fatto in molta letteratura rinascimentale, riflette l'idea che il contenuto morale di un racconto sia incomparabilmente più importante della sua accuratezza storica.¹³⁹

Particolarmente interessante risulta l'analisi di Jacobs di quei testi che definisce “fiction histories”. Con questo termine Jacobs intende riferirsi a titoli come *Ragtime* di Doctorow e *Mumbo Jumbo* di Ishamel Reed, anche definiti romanzi *mockhistorical*, *antihistorical* o *pseudohistorical*.¹⁴⁰ Questi testi rigettano quelli che sono gli obiettivi tradizionali del romanzo storico, vale a dire fornire una visione coerente e comprensibile di un'epoca storica passata. Al contrario, questa categoria di testi “creates an openly unverifiable, blatantly implausible and even indefensible version of what might be called an epoch's internal experience, the hidden structures it shares with our own time”.¹⁴¹ Le *fiction histories* rigettano l'idea della Storia come processo: al contrario, “in the fiction histories, history is essentially static, a realm of endless and absurd recurrence that is more appropriately a subject of black humor than of sober

¹³⁷ Jacobs, *The Character of Truth*, XIX.

¹³⁸ Jacobs, *The Character of Truth*, 1.

¹³⁹ Jacobs, *The Character of Truth*, 3.

¹⁴⁰ Jacobs, *The Character of Truth*, 69.

¹⁴¹ Jacobs, *The Character of Truth*, 72.

consideration".¹⁴² All'idea di progresso, gli autori di *fiction histories* contrappongono l'idea di un eterno e incomprensibile presente.

Per realizzare il loro assalto all'idea di Storia, le *fiction histories* cercano di scoraggiare l'immersione nel passato, cercando di suscitare nel lettore quella che Jacobs definisce una sospensione della *credulità* ("a suspension of *belief*").¹⁴³ È per ottenere questo risultato che questi testi fanno ricorso ai personaggi storici: "the fiction historians reverse the traditional practice of using the historical figure as a plausibility-building link between 'real life' and that of a fictional protagonist".¹⁴⁴ Se tradizionalmente la presenza di un personaggio realmente esistito funziona come ratifica della storicità della narrazione, ora al contrario la comparsa di personaggi storici che si comportano però in modo anacronistico serve a creare una distanza tra testo e lettore, ad impedire a quest'ultimo di prendere davvero sul serio la vicenda narrata. L'anacronismo impedisce al lettore di fare una cernita, di distinguere tra ciò che nel testo è *fiction* e ciò che invece è (o dovrebbe essere) Storia, e ciò perché di fatto ormai i due ambiti sono indistinguibili. In questo modo, le *fiction histories* costringono il lettore a rimanere sul chi vive, e a ricevere con diffidenza e spirito critico le informazioni storiche che ha davanti.

I romanzi che appartengono alla variante ricombinante perseguono un antirealismo più radicale. Se infatti le *fiction histories*, secondo Jacobs, "in their treatments of historical figures as coherent individuals or intelligible types within a unified historical context preserve a certain respect for concepts of individual identity and historical time",¹⁴⁵ i romanzi ricombinanti fanno scempio anche di questi ultimi appigli: in questi testi, i personaggi storici vengono strappati al loro contesto di appartenenza e ricollocati al fianco di personaggi della letteratura, della cultura pop, o del mito. In questo

¹⁴² Jacobs, *The Character of Truth*, 73.

¹⁴³ Jacobs, *The Character of Truth*, 69.

¹⁴⁴ Jacobs, *The Character of Truth*, 73.

¹⁴⁵ Jacobs, *The Character of Truth*, 105.

modo, si viene a creare uno scontro tra fattuale e fantastico da cui è immancabilmente il fantastico a uscire vincitore: “the recombinant use of historical figures in today’s fiction is a conscious technique intended to provide readers with this marvelous independence of the categories by which we structure experience and attempt to separate fact from fiction, reason from imagination, and reality from art”.¹⁴⁶ Come esempio di *recombinant fiction* si può citare *Abraham Lincoln Vampire Hunter* di Seth Grahame-Smith: in questo romanzo del 2010 la comicità del testo è frutto proprio del contrasto tra una celeberrima figura reale come il sedicesimo presidente degli Stati Uniti, la cui biografia viene ricostruita con meticolosa fedeltà alla realtà storica, e il vederlo impegnato in un’attività smaccatamente di fantasia come la caccia ai vampiri. L’effetto di straniamento provocato sul lettore si gioca proprio sulla continua relazione tra realtà storica e componente fantasy in un modo che non si potrebbe ottenere senza il ricorso ad un personaggio riconoscibilmente reale come Lincoln. È per questo che nel corso del romanzo continuamente eventi storici ben noti al lettore vengono ricondotti a ragioni legate al vampirismo: ad esempio, la campagna abolizionista si dovrebbe, nella finzione testuale, al desiderio di Lincoln di sottrarre una comoda fonte di sostentamento ai vampiri, che al mercato degli schiavi troverebbero una comoda occasione di procacciarsi del cibo.

Più che un filone autonomo, la *recombinant fiction* consiste in un modo di rappresentazione che coinvolge tutte le occorrenze in cui un personaggio storico venga trasportato letterariamente in un contesto fantastico, ivi compresi esempi quanto mai lontani dal post-modernismo come la stessa Divina Commedia.¹⁴⁷ Comune denominatore di tutte queste disparate esperienze letterarie, per Jacobs, è “the sense that literature provides a free space of the imagination in which questions of truth and falsity simply do not apply”.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Jacobs, *The Character of Truth*, 106.

¹⁴⁷ Jacobs, *The Character of Truth*, 109.

¹⁴⁸ *Ibid.*

Tuttavia, a dispetto di questo campo di applicazione potenzialmente inesauribile, le *recombinant fictions* appartengono con maggiore frequenza a due contesti letterari: la *speculative fiction* e il romanzo post-modernista. Se nella *speculative fiction* questi hanno soprattutto lo scopo di contribuire a creare la combinazione di familiarità e straniamento da cui questi testi derivano una parte significativa del loro effetto,¹⁴⁹ più complesso è il loro ruolo in seno alla narrativa post-modernista. Qui, infatti, l'uso ricombinante di personaggi storici è messo al servizio di una critica del realismo.¹⁵⁰ Scrive infatti Jacobs: “the writers of today’s recombinant fictions avoid transcendent meanings; their narratives cannot be ‘read’ as allegory and their historical figures may ultimately represent little more than the impossibility of representation”.¹⁵¹ Nel realismo tradizionale, infatti, la libera interazione tra personaggi reali e personaggi immaginari era scoraggiata dal rispetto per la realtà dei fatti e per la distinzione tra realtà e immaginazione.¹⁵² Rispetto, questo, non condiviso dagli autori post-modernisti. Al contrario, in ambito post-modernista “the artist’s desideratum is to convey a radically unmediated, unstructured, and decentered fictional experience that will abolish all duality”.¹⁵³ I personaggi reali diventano così un’arma nella crociata degli autori post-modernisti contro la distinzione tra testo e realtà.

Quanto detto fin qui non è vero necessariamente solo dei personaggi storici. Anzi, la letteratura post-modernista abbonda di esempi di utilizzo letterario di personaggi letterari presi in prestito non dalla Storia ma dalla contemporaneità. Un esempio può essere il racconto breve “My Appearance” di David Foster Wallace, in cui una giovane attrice partecipa al celeberrimo *Late Show* di David Letterman, per poi farsi intervistare dal conduttore in persona.

¹⁴⁹ Jacobs, *The Character of Truth*, 110.

¹⁵⁰ Jacobs, *The Character of Truth*, 124.

¹⁵¹ Jacobs, *The Character of Truth*, 111.

¹⁵² Jacobs, *The Character of Truth*, 128.

¹⁵³ Jacobs, *The Character of Truth*, 127.

Tuttavia, quando i personaggi reali usati in un contesto di *recombinant fiction* sono personaggi storici, l'assalto post-modernista alla distinzione tra realtà e finzione assume una fisionomia particolare e specifica. E cioè assume la fisionomia di un attacco alla legittimità stessa della conoscenza storica: se ogni esperienza è testuale e fittiva, allora anche la Storia non è altro che una forma di narrazione, e quindi i suoi personaggi, né più né meno reali di qualunque personaggio immaginario, possono essere usati liberamente.¹⁵⁴

5.3.4.2. *Jimmy Zizmo e Wallace Fard Muhammad*

Jimmy Zizmo non è certo uno dei protagonisti di *Middlesex*, ma è tutt'altro che un personaggio marginale, e riesce a ricavare per sé uno spazio ragguardevole soprattutto nella sezione del romanzo dedicata a Lefty e Desdemona. Zizmo, infatti, è il nonno materno di Cal, e anche se il romanzo segue la linea genealogica paterna, questa parentela lo lega inevitabilmente in modo indissolubile al centro nevralgico del romanzo. Visto comunque che la sua presenza si concentra nei rami laterali del romanzo e che spesso quindi il personaggio non viene menzionato dalle sinossi del romanzo (per fare un esempio, anche la brillante recensione di Daniel Mendelsohn sulla *New York Review of Books*, che pure è molto dettagliata, si astiene anche solo dal menzionare il suo nome), giova riassumerne qui brevemente la storia.

Quando Lefty e Desdemona arrivano finalmente negli Stati Uniti si appoggiano, come è prassi comune per molti immigrati, sul sostegno di un parente che li abbia preceduti nel nuovo mondo. Nel loro caso si tratta della cugina Sourmelina Pappasdiamondopoulos, che diventa immediatamente anche l'unica custode del segreto della relazione tra Lefty e Desdemona. Lina è la moglie di Jimmy Zizmo. Si tratta in realtà di un matrimonio di convenienza: quando l'omosessualità di Lina, socialmente inaccettabile nell'entroterra greco del primo Novecento, viene scoperta e la ragazza diventa

¹⁵⁴ Jacobs, *The Character of Truth*, 128.

“unmarriageable”,¹⁵⁵ ai genitori non resta che trovarle marito tra i compaesani scapoli emigrati negli Stati Uniti. Cal descrive il nonno con queste parole: “Jimmy Zizmo was so many things I don’t know where to begin. Amateur herbalist; antisuffragist; big-game hunter; ex-con; drug pusher; teetotaler – take your pick”.¹⁵⁶ Il riferimento finale all’astensione dagli alcolici è particolarmente ironico, considerando che la principale attività di Zizmo durante il proibizionismo è proprio il contrabbando di alcolici. È proprio durante una delle spedizioni oltreconfine per procurarsi la merce da rivendere che, nel tentativo di sfuggire alla polizia, Zizmo trova la morte.

Si tratta però solo di una messinscena. A scoprirlo è Desdemona otto anni dopo, quando trova lavoro come insegnante di tecniche di allevamento del baco da seta presso la sede della Nation of Islam. Qui ha modo di ascoltare i sermoni del leader e fondatore F. Ward Muhamad e di lasciarsi affascinare dalle sue parole. È quindi comprensibile l’entità del suo stupore quando, vedendolo da vicino, riconosce nel fondatore della Nation of Islam il consuocero Jimmy Zizmo. Nutrendo dubbi sulla fedeltà della moglie e temendo di non essere il padre della bambina che diventerà la madre di Cal, Zizmo ha deciso di fingere la propria morte e di reinventarsi leader religioso e politico con una nuova identità.

Secondo Merton Lee, la riapparizione di Zizmo sotto le mentite spoglie di Fard Muhammad è uno dei momenti in cui *Middlesex* svolta in direzione del realismo magico.¹⁵⁷ In realtà, dal momento che F. Ward Muhammad a differenza di Jimmy Zizmo è un personaggio realmente esistito, ci troviamo davanti ad uno di quei deliberati casi di confusione tra materiale storico e immaginario tipici del romanzo storico post-modernista. A prima vista si tratta di un tipico caso di quelli che, usando la terminologia coniata da Naomi Jacobs, abbiamo definito *fiction histories*. Abbiamo quindi qui un personaggio storico a cui viene costruita una biografia im-

¹⁵⁵ Eugenides, *Middlesex*, 99.

¹⁵⁶ Eugenides, *Middlesex*, 101.

¹⁵⁷ Lee, “Why is Jeffrey Eugenides’ *Middlesex* so Inoffensive”, 37.

plausibile. Tecnicamente, viste le scarse notizie biografiche effettivamente reperibili su Muhammad, Eugenides non ha nemmeno bisogno di contraddire apertamente nessuna versione ufficiale. Al di fuori dei tre anni tra il 1930 e il 1933, durante i quali Muhammad ha predicato alla sua comunità a Detroit, non si hanno notizie né sulle sue origini né sulla sua fine. Per il resto esistono tuttora solo supposizioni più o meno credibili. Ad esempio, stando ad una ricostruzione menzionata dallo stesso Cal,¹⁵⁸ Muhammad fu addirittura un agente segreto turco al servizio del regime nazista durante la Seconda guerra mondiale. Eugenides ha quindi gioco facile a riempire a suo piacimento gli anni giovanili di Muhammad, a immaginarlo contrabbandiere e a donargli una discendenza nel protagonista del suo romanzo.

Eppure, non è come personaggio storico che Muhammad viene presentato al lettore. Prima del leader della Nation of Islam, infatti, il lettore ha modo di conoscere Jimmy Zizmo, di appassionarsi alle sue bizzarrie, e di seguirne le avventure di contrabbandiere e le vicende familiari. Quando quindi lo ritrova nei panni di F. Ward Muhammad la sensazione del lettore non è di aver assistito agli anni di formazione di un personaggio storico, ma al contrario di aver seguito un personaggio immaginario che grazie alle sue doti affabulatorie sia riuscito a intrufolarsi nella Storia.

Ma come dobbiamo leggere la decisione di Eugenides di interpolare nel suo racconto proprio questo personaggio storico? Le difficoltà nel tentare un'analisi della figura di Fard Muhammad si possono a ben guardare ricondurre alla premessa stessa che rende possibile l'operazione di riscrittura di Eugenides: della vita di Muhammad non si sa, in realtà, quasi niente. Di fatto, l'unico dettaglio che ci permette di distinguere la storia di Jimmy Zizmo dai numerosi tentativi storico-giornalistici di ricostruzione della vita di Muhammad è il suo intimo intrecciarsi con dei personaggi che sappiamo essere solo frutto dell'immaginazione di Eugenides. Se parliamo di "tentativi" di ricostruzione è perché a tutt'oggi, esclu-

¹⁵⁸ Eugenides, *Middlesex*, 187.

dendo il triennio tra il 1930 e il 1933 durante il quale ha ricoperto il ruolo di leader della Nation of Islam, non si sa nulla di certo sulla vita di Muhammad: sconosciute sono le sue origini, sconosciuto è il suo destino dopo il maggio del 1933 quando, come raccontato anche in *Middlesex*,¹⁵⁹ sparisce tanto dalle pagine del romanzo quanto da quelle della Storia. Questa scarsità di informazioni si rispecchia anche nella bibliografia dedicata alla Nation of Islam. *A History of the Nation of Islam* di Dawn-Marie Gibson,¹⁶⁰ ad esempio, che pure è uno dei più esaurienti testi dedicati all'argomento, non può far altro che liquidare la figura di Fard Muhammad prima di pagina 30, dopo aver esaurito le poche informazioni disponibili. Come se non bastasse l'esigua durata della sua attività pubblica, infatti, Fard Muhammad è stato anche un leader avaro di contatti con il pubblico esterno alla cerchia dei suoi fedeli. Elijah Muhammad, che succederà a Fard Muhammad dopo la sua scomparsa e guiderà la Nation of Islam per oltre un quarantennio fino alla sua morte nel 1975, si rivelerà un leader ben più loquace, e sarà solo sotto la sua guida che il movimento si aprirà al mondo esterno e farà conoscere la sua dottrina. Elijah Muhammad promuoverà l'azione della Nation of Islam anche attraverso una fitta serie di interventi scritti, dapprima curando una rubrica settimanale dal titolo "Mr. Muhammad Speaks" sul *Pittsburgh Courier*, e poi favorendo la fondazione di un giornale ufficiale del movimento, intitolato *Muhammad Speaks*.¹⁶¹ A queste comunicazioni scritte si affianca un certo numero di testimonianze filmate, siano esse interviste o discorsi, alcune delle quali recentemente divenute visionabili nel documentario *Who Killed Malcolm X?*¹⁶² Pertanto, per compren-

¹⁵⁹ Eugenides, *Middlesex*, 187.

¹⁶⁰ Dawn-Marie Gibson, *A History of the Nation of Islam: Race, Islam and the Quest for Freedom* (Santa Barbara: Praeger, 2012).

¹⁶¹ Cfr. D'Weston Haywood, "A Superb Sales Force... The Men of Muhammad: The Nation of Islam, Black Masculinity, and Selling *Muhammad Speaks* in the Black Power Era", in Dawn-Marie Gibson and Herbert Berg (eds.), *New Perspectives on the Nation of Islam* (New York: Routledge, 2017), 9-30.

¹⁶² Rachel Dretzin, Phil Bertelsen, *Who Killed Malcolm X?*, Netflix, 2020.

dere la figura di Fard Muhammad e il senso della rilettura che ne fa Eugenides, abbiamo tre appigli ai quali appoggiarci: la dottrina della Nation of Islam così come è stata divulgata da Elijah Muhammad; l'uso della figura di Fard fatto nella Nation of Islam dopo la sua sparizione; il modo in cui la sua figura viene rappresentata nel testo dallo stesso Eugenides.

La dottrina della Nation of Islam sull'origine dell'uomo, in particolare, mi pare di importanza centrale. Lo stesso Eugenides, del resto, le dedica ampio spazio: la prima apparizione di Zizmo sotto le mentite spoglie di leader della Nation of Islam avviene attraverso i testi di alcuni suoi sermoni, quando Penelope Stephanides ha modo di ascoltare le predicazioni del maestro (ma non di assistervi). Nei discorsi che fa pronunciare a Muhammad, Eugenides si premura di ricostruire i punti principali della dottrina antropogonica della Nation of Islam.¹⁶³ Pur essendo il movimento religioso fondato da Fard Muhammad tecnicamente e nominalmente una forma di Islam, la sua dottrina e la sua cosmogonia sono in realtà particolarissime¹⁶⁴ e solo in minima parte coincidono con il credo islamico vero e proprio. La Nation of Islam e l'intera dottrina su cui basa, infatti, nascono da esigenze culturali che appartengono in modo specifico alla società statunitense in generale, e all'esperienza afroamericana in particolare. Stephen Finley scrive che la mitologia della Nation of Islam è “an enormously complex and broad symbolic representation of an existential reality for many, if not most, African-Americans”¹⁶⁵ e “a theodicean response to the

¹⁶³ Eugenides, *Middlesex*, 173-178, 181-182.

¹⁶⁴ Al punto che nei tardi anni 70 i tentativi, successivi alla morte di Elijah Muhammad, di ricondurre la Nation of Islam nell'alveo dell'ortodossia sunnita determineranno una profonda crisi di identità del movimento, che sfocerà nella scissione tra la World Community of Al-Islam in the West (poi American Society of Muslims) diretta dal figlio di Elijah e suo successore Warith Deen Mohammed, e la nuova Nation of Islam rifondata da Louis Farrakhan.

¹⁶⁵ Stephen C. Finley, “The Secret... Of Who the Devil Is: Elijah Muhammad, the Nation of Islam, and Theological Phenomenology”, in Gibson, Berg, *New Perspectives on the Nation of Islam*, 154-173, qui 155.

object horror of African American life in the context of the violence of white supremacy and capitalism".¹⁶⁶

Il rapporto tra la Nation of Islam e la sua comunità di riferimento, vale a dire la classe operaia afro-americana di una grande città industriale, ha conseguenze non solo sulla definizione della sua mitologia, ma su tutti gli aspetti della sua dottrina. Ad esempio, anche se la Nation of Islam riconosce formalmente nel Corano il proprio testo sacro, gli insegnamenti tanto di Fard Muhammad quanto del suo successore si basano in realtà soprattutto sulla Bibbia,¹⁶⁷ un testo col quale i fedeli avevano probabilmente una maggiore familiarità. Insomma, senza prendere in considerazione il suo legame con l'esperienza degli afro-americani nella società statunitense, è impossibile comprendere il senso della mitologia della Nation of Islam.

È in particolare la dottrina antropogonica a essere influenzata da queste esigenze. Non a caso, è anche il tema principale a cui è dedicato il primo sermone che Eugenides fa pronunciare al suo Fard Muhammad. Questa si riassume essenzialmente nel mito di Yacub, un mitico scienziato presumibilmente vissuto otto millenni fa: "YACUB"¹⁶⁸ dice Eugenides per bocca del suo personaggio "THOUGHT TO HIMSELF THAT IF HE COULD CREATE A RACE OF PEOPLE COMPLETELY DIFFERENT FROM THE ORIGINAL PEOPLE – GENETICALLY DIFFERENT – THAT RACE COULD COME TO DOMINATE THE BLACK NATION".¹⁶⁹ Possiamo tralasciare il processo attraverso cui si realizza questa creazione, che pure viene descritto dettagliatamente,¹⁷⁰

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Cfr. Herbert Berg, "Elijah Muhammad's Christologies: The 'Historical' Jesus and the Contemporary Christ", in Gibson, Berg, *New Perspectives in the Nation of Islam*, 174-189, qui 176.

¹⁶⁸ Le maiuscole sono nel testo originale.

¹⁶⁹ Eugenides, *Middlesex*, 175.

¹⁷⁰ Per una descrizione più esaustiva del mito di Yakub cfr. Patrick D. Bowen, "Propaganda in the early NOI", in Gibson, Berg, *New Perspectives on the Nation of Islam*, 135-153, qui 139.

per concentrarci sulle implicazioni di questo mito: il conflitto razziale viene qui investito di una dimensione teologica. Secondo la dottrina della Nation of Islam, la natura diabolica dei bianchi non è da intendersi in senso metaforico: al contrario, gli uomini bianchi sono letteralmente dei demoni (“white devils” è una definizione che ricorre spessissimo nel vocabolario di Muhammad) creati attraverso un’opera di eugenetica al solo scopo di tormentare i neri, che diventano qui il popolo originario, frutto diretto della creazione divina e legittimi padroni del mondo.

Il conflitto razziale che viene così stabilito su base teologica si traduce in modo diretto nell’agenda politica propugnata dalla Nation of Islam. Se i bianchi sono creature del demonio, ne deriva necessariamente come conseguenza che con essi non esiste spazio di interlocuzione, che l’integrazione è impossibile. La politica della Nation of Islam persegue un radicale nazionalismo nero: l’unica soluzione ai problemi degli afroamericani è un libero stato indipendente privo della presenza dei bianchi. La particolarità di questa posizione si riscontra anche guardando alla peculiare storia della Nation of Islam nell’epoca del movimento per i diritti civili. Uno dei momenti di maggiore espansione storica della Nation of Islam coincide proprio con l’affermarsi negli Stati Uniti del movimento per i diritti civili. Non si pensi però che il grande numero di conversioni avvenute in questo periodo si debba a una comunanza di intenti tra la chiesa di Elijah Muhammad e il movimento ad esempio di Martin Luther King. È vero piuttosto il contrario: la Nation of Islam offriva un’alternativa radicale e anti-assimilazionista a vantaggio di quanti erano rimasti delusi dalla non violenza e dalle posizioni più riformiste espresse da alcuni dei principali esponenti del movimento per i diritti civili. Laddove quindi Martin Luther King puntava alla creazione di uno spazio per gli afroamericani nella società statunitense attraverso un’azione di riforma legislativa, la Nation of Islam rigettava qualunque possibilità di integrazione, di convivenza pacifica tra bianchi e neri, e predicava la necessità ineluttabile di un nazionalismo nero che puntasse alla creazione di un libero stato per la nazione afroamericana.

Altri elementi potenzialmente utili per comprendere il fine della presenza di Fard Muhammad in *Middlesex* si possono trovare se dalla sua dottrina ci si sposta a quel poco che si sa della sua persona. Sulle origini di Fard Muhammad ci sono pochissime certezze: sul suo luogo di nascita esistono di fatto solo ipotesi, nessuna delle quali capace di attirare la concordia degli storici. Ci sono solo due dettagli sui quali esiste un certo consenso: che Muhammad non sia nato in America e che non sia di origini africane, ma con tutta probabilità mediorientale. Un altro dettaglio su cui c'è un relativo accordo è che uno dei genitori di Muhammad (con tutta probabilità la madre) fosse, prendendo in prestito la terminologia della Nation of Islam, un diavolo bianco. Questa è un'ipotesi sostenuta anche da alcuni autorevoli membri della stessa Nation of Islam come Warith Deen Mohammed,¹⁷¹ e che Eugenides sposa nel suo romanzo. In *Middlesex*, infatti, è lo stesso Muhammad ad ammettere questa sorprendente parentela in uno dei suoi sermoni: "MY MOTHER'S NAME WAS BABY GEE. SHE WAS A CAUCASIAN, A DEVIL".¹⁷² Particolarmente interessante è la giustificazione che Mohammad presenta per questa apparente anomalia stando all'immaginaria ricostruzione di Eugenides:

WHY DID MY FATHER MARRY A CAUCASIAN DEVIL?
BECAUSE HE KNEW THAT HIS SON WAS DESTINED TO
SPREAD THE WORD [...] THEREFORE, HE FELT THAT I,
HIS SON, SHOULD HAVE A SKIN COLOR THAT WOULD
ALLOW ME TO DEAL WITH BOTH WHITE AND BLACK
PEOPLE JUSTLY AND RIGHTEOUSLY. SO I AM HERE, A
MULATTO.¹⁷³

In quest'idea della condizione mediana come posizione privilegiata che permette di interloquire liberamente coi due estremi, ritorna

¹⁷¹ Cfr. Nathan Saunders, "The Evolving Theology of the Nation of Islam", in Gibson, Berg, *New Perspectives on the Nation of Islam*, 236-250, qui 240.

¹⁷² Eugenides, *Middlesex*, 173.

¹⁷³ *Ibid.*

l'idea lukácsiana di mezzo che già abbiamo visto all'opera in tanti passi di *Middlesex*.

Un ultimo dettaglio sul quale vale la pena soffermarsi per cercare di interpretare la figura di Wallace Fard Muhammad è la divinizzazione della sua persona operata dai suoi successori. Non è chiaro quanto l'identificazione della sua persona con il dio incarnato sia effettivamente attribuibile all'iniziativa e alle dichiarazioni dello stesso Fard Muhammad: in questo, come per tanti altri dettagli della sua vita, le testimonianze sono contraddittorie e lacunose.¹⁷⁴ Quel che è certo è che già dopo pochi mesi dalla sua sparizione, Elijah Muhammad cominciò a fare precisi riferimenti alla natura divina del suo predecessore. È nel terzo numero di *The Final Call to Islam*, il primo giornale interno alla Nation of Islam, che Elijah Muhammad per la prima volta usa la definizione "son of man" per indicare Fard Muhammad. Come abbiamo già accennato, dal momento che la predicazione di Muhammad era in gran parte basata sulla Bibbia più che sul Corano, non c'è ragione di stupirsi nel trovare al centro di un aspetto così importante della sua dottrina un'espressione biblica come "figlio dell'uomo". Può stupire, semmai, trovare applicata ad una figura contemporanea una definizione così strettamente legata alla figura di Cristo, e non una definizione qualunque, ma proprio quella tradizionalmente usata per indicare la natura al contempo umana e divina. Che cosa intende dire Elijah Muhammad operando questo collegamento? Secondo Patrick Bowen la posizione del leader della Nation of Islam non è del tutto chiara, ma si può avanzare un'ipotesi: "since, according to Muhammad, the Son of Man's contemporary arrival is accompanied by an imminent Armageddon, his concept of the Son of Man seems to be equivalent to the Son of Man in the Book of Revelation, a figure who is generally identified as Jesus".¹⁷⁵ Insomma, Elijah Muhammad vuole dirci che il suo predecessore

¹⁷⁴ Maggiori riferimenti al dibattito su questo tema in Bowen, "Propaganda in the Early NOI", 141.

¹⁷⁵ Bowen, "Propaganda in the Early NOI", 141.

condivide le stesse qualità di Gesù Cristo, fino a quella più rilevante: la natura divina.

Alcuni anni dopo, Muhammad torna in modo più chiaro sulla questione e spiega nel dettaglio come va inteso secondo la dottrina della Nation of Islam il rapporto tra Gesù e Wallace Fard Muhammad:

One of the main things that one must learn is to distinguish between the history of Jesus two thousand years ago and the prophecy of the Jesus who is expected to come at the end of the world. What we have as a history of the birth of Jesus 2,000 years ago often proves to be that of the Great Mahdi, the Restorer of the Kingdom of Peace on Earth who came to America in 1930 under the name of Mr. W. D. Fard.¹⁷⁶

Elijah Muhammad stabilisce quindi una chiara distinzione tra le due figure. Gesù di Nazareth, il protagonista dei Vangeli, è l'ultimo dei grandi profeti (è questo uno dei dettagli in cui la dottrina della Nation of Islam è coerente con la tradizione musulmana), ma la figura messianica, il Mahdi, va cercato altrove, nella figura di Fard, che è il vero oggetto dei passaggi profetici della Bibbia. Herbert Berg nota acutamente che anche questo dettaglio della predicazione di Elijah Muhammad si spiega con ragioni politiche legate all'identità afroamericana:

In [recasting Fard as the son of man], he was able to offer African American Christians a new contemporary Black Jesus to worship in place of the ancient Black prophet who should never have been worshiped. His attempt should not be seen as a rejection of the Christian myth that God became man for the salvation of humanity, but a re-articulation of it in a racialized voice.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Elijah Muhammad, "Mr. Muhammad Speaks", *The Pittsburgh Courier*, 20 July 1957.

¹⁷⁷ Berg, "Elijah Muhammad's Christologies", 177.

Quest'ultimo dettaglio, la natura divina di Fard Muhammad, trova a sua volta modo di emergere anche dal testo di *Middlesex*. Si tratta però di un riferimento più obliquo rispetto a quelli che vengono fatti al mito di Yacub e dei diavoli bianchi o all'identità etnica di Muhammad. La divinità del fondatore della Nation of Islam, infatti, a differenza degli altri due temi, non trova spazio nelle parole dello stesso Muhammad. Questo dettaglio è coerente con l'ipotesi che la divinizzazione della sua figura sia da attribuirsi più all'iniziativa dei suoi successori che non a un deliberato disegno di Muhammad stesso. Tuttavia, in filigrana, il riferimento a Fard come a una figura divina viene operato sin dalla sua prima apparizione, per quanto sul piano metaforico. Anzi, il riferimento addirittura precede la sua effettiva apparizione, e si riferisce proprio alla sua natura elusiva. Dice infatti Cal riportando il punto di vista di sua nonna Desdemona sul funzionamento della Nation of Islam: "Fard was like a God: present everywhere and visible nowhere".¹⁷⁸ E questa metafora prosegue ulteriormente quando, in risposta a Lefty che le chiede come si aspetta di poter mai davvero vedere Fard se costui è effettivamente un dio, Desdemona ironicamente risponde: "I'll have to have a vision".¹⁷⁹ Più avanti, nel descrivere la scena del suo ultimo congedo dalla sua comunità, Cal per ben due volte si riferisce a Muhammad col termine "Mahdi" ("the Mahdi walks past my grandmother",¹⁸⁰ "Afterward, every single person would insist that the Mahdi had maintained personal eye contact the entire time"),¹⁸¹ adeguandosi apparentemente all'idea per cui il fondatore della Nation of Islam sia in realtà il Messia.

Alla luce degli elementi raccolti fin qui cominciamo forse a intravedere via via più chiaramente il senso della presenza di Fard Muhammad nel romanzo di Eugenides. Innanzitutto, la condizione mediana rivendicata da Muhammad, l'identità di mulatto che gli

¹⁷⁸ Eugenides, *Middlesex*, 171.

¹⁷⁹ Eugenides, *Middlesex*, 172

¹⁸⁰ Eugenides, *Middlesex*, 187.

¹⁸¹ *Ibid.*

permette di interagire liberamente e alla pari sia coi bianchi che coi neri, appare in realtà una condizione provvisoria. Zizmo/Muhammad, infatti, non rimane a lungo in questa posizione di mezzo, ma compie un percorso che lo porta a identificarsi completamente con uno solo dei due estremi contrapposti. È lui stesso a rivendicare questo percorso come una decisione deliberata in uno dei sermoni origliati da Desdemona: “MY EDUCATION, AS WELL AS THE ROYAL BLOOD THAT RUNS IN MY VEINS, MIGHT HAVE LED ME TO SEEK A POSITION OF POWER. BUT I HEARD MY UNCLE WEEPING, BROTHERS, I HEARD MY UNCLE IN AMERICA WEEPING”.¹⁸² Invece di adagiarsi nei vantaggi offerti dalla sua condizione, Fard sceglie di allinearsi con l’opzione più svantaggiata e meno comoda tra le due alternative che ha davanti, identificandosi pienamente con l’identità nera. Se dal passaggio in cui è riportato il sermone saltiamo indietro di un paio di capitoli, fino alla prima apparizione di Jimmy Zizmo, scopriamo che il personaggio partiva da una condizione opposta: il primo dettaglio della sua figura su cui il racconto porta l’attenzione del lettore è proprio la sua indefinibile identità etnica, quando Desdemona, non riuscendo a leggere la sua fisionomia, interroga preoccupata la cugina sull’origine del marito (bianco? greco? arabo? turco?).¹⁸³

Non solo Zizmo sceglie per sé questa identità, ma la radicalizza fino al punto da renderla incompatibile, inintegrabile, antitetica con l’altra. Tutta la dottrina teologica e politica che costruisce attraverso l’identità di Muhammad, come abbiamo visto, converge verso l’idea che non esista coesistenza possibile tra bianchi e neri: l’idea che esista o che possa esistere per gli afroamericani uno spazio legittimo nella società statunitense è un’illusione, un inganno; l’unica risposta è una autonoma nazione afroamericana. E questa stessa posizione di inintegrabilità, attraverso la divinizzazione della figura di Muhammad, si radicalizza fino a farsi teologia, dogma religioso: l’emblema di una affermazione che per definizione è indiscutibile, oggetto di

¹⁸² Eugenides, *Middlesex*, 174.

¹⁸³ Eugenides, *Middlesex*, 102.

fedè. Zizmo compie insomma una parabola di trasformazione, che lo porta da un'identità etnica indefinibile potenzialmente pronta a sciogliersi nel grande calderone della società statunitense, alla radicale alterità di una diversità razziale impossibile da integrare.

Nel contesto di *Middlesex* questo percorso appare abbastanza chiaramente come il contraltare di quello compiuto dal protagonista Cal. Il confronto tra i due personaggi viene suggerito innanzitutto dalla loro condizione mediana. Le parole con cui Muhammad nel suo sermone rivendica i vantaggi di avere un'identità collocata "nel mezzo", non solo fanno riecheggiare un tema che come abbiamo visto ricorre con frequenza nel romanzo, ma in modo particolarmente chiaro rimandano alla condizione di Cal. Se le traiettorie compiute dai due personaggi si incontrano nel mezzo, tuttavia, è solo perché esse procedono in direzione opposta. Cal, infatti, che nasce donna di colore, quando si conclude il romanzo è diventato un uomo bianco, è diventato "the Man": ha risolto la sua ambiguità in direzione opposta a Jimmy Zizmo, spogliandosi dei suoi connotati etnici e amalgamandosi nell'americanità standard. In un romanzo come *Middlesex*, che tende quindi a presentare attraverso la trasformazione del suo protagonista un'idea assimilazionista dell'identità etnica, Zizmo/Muhammad si assume il compito di dare voce alla posizione opposta, comportandosi, col suo percorso di trasformazione speculare a quello di Cal, come un *foil* del protagonista.

6. OVERFLOODING AMERICAN INDIVIDUALISM:
INDIVIDUALISMO E CONTRO-STORIA

6.1. Individualismo e canonizzazione nella letteratura Americana

Le saghe familiari stabiliscono quindi una relazione indissolubile tra la realizzazione del singolo e il suo rapporto con la comunità familiare. In alcuni casi, l'importanza di questo rapporto viene esplicitata a chiare lettere nel testo. È quello che accade ad esempio in *Homegoing*. Yaw, il padre di Marjorie, porta sul viso sin dalla più tenera età i segni delle bruciature causate da un incidente di cui non porta memoria e in seguito al quale non ha di fatto praticamente più avuto contatti con la madre. Solo quando è ormai un uomo di mezza età, Yaw torna nel paese natale per parlare con la madre e conoscere l'origine della sua cicatrice. Si tratta di un esplicito viaggio di scoperta di sé, dal momento che la vergogna per la cicatrice è uno dei principali motori del suo carattere nonché la ragione per cui non si è mai sposato. La risposta della madre è significativa: "How can I tell you the story of your scar without first telling you the story of my dreams? And how do I talk about my dreams without talking about my family? Our family?"¹ La storia del singolo, quando è slegata da quella suoi antenati, è solo un frammento privo di senso. Connettersi alla propria storia familiare permette anche al singolo di realizzarsi pienamente in quanto

¹ Gyasi, *Homegoing*, 240.

individuo: è solo dopo aver parlato con la madre che Yaw ultima la sua maturazione e concede a sé stesso la possibilità di innamorarsi di una donna e mettere al mondo una figlia. La riscoperta della propria storia familiare è un importante passo nel percorso di costruzione della propria identità individuale.

Questa concezione della realizzazione individuale si pone in netta antitesi con i valori incarnati da molta letteratura statunitense classica o canonica. Il canone letterario americano tradizionale, infatti, è stato costruito a partire dall'idea opposta, dall'idea che l'individuo abbia la libertà di coronare pienamente il proprio potenziale umano solo nell'isolamento dalla società e che i legami familiari siano una forza castrante che impedisce al singolo la propria possibilità di realizzarsi. Molti dei testi che sono ancora oggi considerati i classici della cultura statunitense, e che hanno costituito per decenni il cuore dei corsi universitari di letteratura angloamericana, si basano su questa idea. I canoni letterari non sono però verità iperuraniche consegnate all'umanità come tavole della legge, ma sono piuttosto costrutti culturali frutto di processi di elaborazione critica storicamente ricostruibili. David Palumbo-Liu ci ricorda infatti che “canons must be thought of within specific institutional practices inscribed within particular historical moments and as securing specific positions of authority”:² i processi di canonizzazione sono processi storici e storicizzabili e per questa ragione deve essere possibile indagarne l'origine. Essi sono il frutto dell'azione dei critici letterari, uomini e donne figli del proprio tempo, il cui lavoro inevitabilmente risente dell'influenza di forze storiche, sociali e culturali. Questo vuol dire, per prendere in prestito le parole di John Guillory, che “the process of canon-formation is not excluded from the system of ideological

² David Palumbo-Liu, “Introduction”, in David Palumbo-Liu (ed.), *The Ethnic Canon: Histories, Institutions, and Interventions* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995), 1-27, qui 11.

production”³ e pertanto “it should be possible to move beyond the massively resistant tautology of literary history: that works *ought* to be canonized because they *are* good”.⁴

Pertanto è lecito chiedersi quali siano i processi che hanno portato, in ambito americano, alla canonizzazione sistematica di testi basati sul mito dell’individuo, e non su altri criteri: quale agenda e quali scopi serve questa visione della letteratura statunitense? Ricostruire questi processi e le loro ragioni è il primo passo per capire come e perché i testi oggetto di questo studio elaborino un modello valoriale che si pone come alternativo rispetto a quello incarnato storicamente dal mainstream letterario: un filtro, riconoscibilmente “altro”, attraverso cui rileggere la storia americana.

L’opera critica che ha portato alla formazione del canone letterario statunitense avviene infatti in un contesto storico e politico molto preciso, le cui esigenze hanno pesato grandemente sul lavoro dei critici. Negli anni Venti del Novecento, gli Stati Uniti si trovano di fronte ad uno snodo cruciale della loro storia, un momento di trasformazione radicale sia della loro politica estera che della loro identità internazionale. La fase di trasformazione ha inizio almeno vent’anni prima, con la guerra ispano americana, il momento in cui, dopo un secolo di politica estera votata all’isolazionismo rispetto ai fatti del vecchio continente, gli Stati Uniti si presentano per la prima volta sullo scacchiere internazionale da pari delle più antiche forze europee.⁵ Questo processo di trasformazione raggiunge però il suo culmine con l’intervento statunitense nella Prima guerra mondiale, e poi soprattutto nel periodo del primo dopoguerra, quando gli Stati Uniti si candidano per la prima volta a esercitare quel ruolo di leadership sull’Occidente, poi sancito dall’esito della Seconda guerra mondiale, che di fatto, benché meno saldamente di

³ John Guillory, “The Ideology of Canon-Formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks”, *Critical Inquiry* 10.1 (September 1983), 173-198, qui 174.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. David W. Ellwood, *The Shock of America: Europe and the Challenge of the Century* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 22-23.

un tempo e a dispetto di rinnovate spinte interne all'isolazionismo, esercitano tutt'ora. Questo è il contesto storico che fa da sfondo alla costituzione del canone letterario americano.

La costruzione di questo canone avviene per sostenere culturalmente le pretese egemoniche della politica statunitense. Paul Lauter scrive che "the literary canon is [...] a means by which culture validates social power":⁶ lungi dall'essere una pura selezione di testi esteticamente meritevoli, un canone è lo strumento attraverso il quale una cultura contribuisce a definire la propria identità. Questo, secondo Lauter, è esattamente quello che succede negli Stati Uniti durante gli anni Venti, quando un gruppo di critici comincia a considerare la storia letteraria lo strumento privilegiato per "reconstructing a 'usable past' consonant with the new role of the United States as a dominating world power".⁷ Di fronte al nuovo ruolo degli Stati Uniti occorre ricostruire una tradizione letteraria che, affermando l'eccezionalità e l'unicità della cultura statunitense, ne sostenga le nuove ambizioni di leadership internazionale. La critica letteraria americana assume quindi immediatamente una connotazione nazionalistica che, come nota Nina Baym, ha di fatto conservato fino ai giorni nostri.⁸ La selezione dei testi canonici avverrà quindi non, o non prevalentemente, sulla base dei loro meriti estetici, ma sulla base della loro maggiore o minore capacità di dare conto dell'esperienza dell'America e della sua unicità. Avranno accesso al canone i testi dotati di una maggiore "americanità".

Ma in che cosa consiste "l'americanità" di un testo letterario? Se definire attraverso criteri puramente estetici il valore oggettivo di un testo è già di per sé una operazione complicata, come si fa ad afferrare un concetto ancora più sfuggente e scivoloso come l'americanità? Come si misura se un testo è più o meno "americano" di

⁶ Paul Lauter, *Canons and Contexts* (New York: Oxford University Press, 1991), 23.

⁷ Lauter, *Canons and Contexts*, 32.

⁸ Nina Baym, *Feminism and American Literary History* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1992), 5.

un altro? Secondo Nina Baym, l'idea dell'americanità si è coagulata attorno a un mito, una rappresentazione simbolica dell'esperienza dell'individuo americano, un nucleo tematico ricorrente, la cui presenza all'interno di un testo ne determina la canonicità. Baym riassume la natura del mito americano con queste parole, che vale la pena riportare per intero:

The myth narrates a confrontation of the American individual, the pure American self divorced from specific social circumstances, with the promise offered by the idea of America. This promise is the deeply romantic one that in this new land, untrammelled by history and social accident, a person will be able to achieve complete self-definition. Behind this promise is the assurance that individuals come before society, that they exist in some meaningful sense prior to, and apart from, societies in which they happen to find themselves. The myth also holds that, as something artificial and secondary to human nature, society exerts an unmitigatedly destructive pressure on individuality. To depict it at any length would be a waste of artistic time, and there is only one way to relate it to the individual – as an adversary.⁹

Due sono gli aspetti rilevanti da notare in questo mito così come lo ricostruisce Baym. Innanzitutto, dobbiamo chiederci: cos'è che fa di questo confronto dell'individuo con la natura al di fuori della società un'esperienza esclusivamente americana? Cos'è che rende quest'esperienza possibile negli Stati Uniti ma non a Londra, a Berlino o a Roma? Risponde Baym che “nowhere on earth do individuals live apart from social groups. But in America, given the original reality of large tracts of wilderness, the idea seems less a fantasy, more possible in reality or at least more believable in literary treatment”.¹⁰ È la frontiera a rendere unica l'esperienza americana: solo negli Stati Uniti esiste un confine oltre il quale la società ha fine e le sue regole perdono di valore, un confine oltre il

⁹ Baym, *Feminism and American Literary History*, 10-11.

¹⁰ Baym, *Feminism and American Literary History*, 11.

quale l'uomo è libero di confrontarsi con la natura incontaminata e scoprire sé stesso in assoluta libertà. Va da sé che non solo questa esperienza riguardava in realtà soltanto una percentuale molto limitata della popolazione statunitense, ma bisogna anche notare che già alla fine dell'Ottocento, con la frontiera che ormai si era spostata via via fino a coincidere con la costa Ovest e quindi a sparire, la fuga dalla società diventa una strada chiusa per chiunque. Baym, infatti, parla molto correttamente di questa fuga come di un mito, una rappresentazione simbolica, e non come una esperienza storicamente concreta.

Il secondo elemento notevole del mito riguarda il particolare modello di individualismo che esso incarna. Non solo il successo dell'eroe è determinato solo dalle sue forze di individuo, ma la libertà di muoversi al di fuori della società è il requisito fondamentale che gli permette questa realizzazione individuale. La società è dipinta in questo mito, in modo più o meno esplicito a seconda dei casi, come un *villain*, come una forza costrittiva dal cui giogo l'eroe deve necessariamente svincolarsi. Un aspetto particolarmente rilevante ai fini di questo studio è che la società, nel mito, viene spesso rappresentata in primo luogo attraverso la famiglia. Baym nota che la rappresentazione della società nei testi canonici è spesso strettamente connotata in termini di genere: "the encroaching, constricting, destroying society is represented with particular urgency in the figure of one or more women".¹¹ La donna socializzatrice viene spesso rappresentata come una tentatrice, che attraverso le lusinghe della sessualità vuole soffocare l'eroe nell'abbraccio mortifero della società. Se infatti per realizzare il suo potenziale umano l'eroe ha bisogno di liberarsi dalle costrizioni della società, gli obblighi e le responsabilità del matrimonio e della paternità sono incompatibili con questa missione. L'eroe del mito americano, nota Baym, è costretto al celibato: "The myth requires celibacy. It is partly against his own sexual urges that the male must struggle".¹²

¹¹ Baym, *Feminism and American Literary History*, 12.

¹² *Ibid.*

Famiglia e individuo sono quindi poli contrapposti e incompatibili: l'una impedisce la realizzazione dell'altro.

Il canone americano è stato quindi costruito a partire da un'esperienza che poteva appartenere solo a una fascia molto limitata della popolazione, escludendo di fatto chiunque altro. Il mito del confronto individualista tra l'uomo e la *wilderness* esclude ad esempio le donne: Nina Baym nota che è poco probabile che un'autrice decida di aderire a un modello narrativo che riserva alle donne il solo ruolo di *villainesses*, di deprecabili ostacoli sul cammino dell'eroe e incarnazioni di forze giudicate negative.¹³ D'altro canto, quando il mito viene tradotto al femminile, presentando una donna nel ruolo di eroina e un uomo in quella di forza socializzatrice (Baym cita come esempi *The Reef* di Edith Wharton o *The Song of the Lark* di Willa Cather),¹⁴ queste storie non vengono più riconosciute come una declinazione legittima del mito canonico, ma al contrario sono interpretate come storie di frustrazione femminile, come il racconto dell'incapacità di una donna di aderire ai presunti obblighi del proprio genere.¹⁵

Non solo alle donne è stato precluso l'accesso al canone: Paul Lauter nota come il processo di canonizzazione avvenuto a partire dagli anni Venti abbia escluso anche tutti gli autori di colore e quelli di origine operaia.¹⁶ La storia letteraria che emerge da questo processo di selezione offre quindi un ritratto della cultura americana pesantemente schiacciato sulla prospettiva e l'esperienza di un'unica categoria sociale: i maschi bianchi di origine protestante. Questa è una diretta conseguenza dei criteri di selezione che hanno sostenuto la formazione del canone e del contesto storico che ne ha guidato gli obiettivi. Lauter suggerisce altre possibili categorie critiche e elementi tematici, altrettanto centrali all'esperienza americana, che avrebbero potuto guidare il processo di canonizzazione della

¹³ Cfr. Baym, *Feminism and American Literary History*, 13.

¹⁴ Cfr. Baym, *Feminism and American Literary History*, 14

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Cfr. Lauter, *Canons and Contexts*, 23.

letteratura statunitense: “the canon that might have developed from categories like colonization and decolonization, urbanization, and the color line differs substantially from the one that did, in fact, emerge from the categories of the twenties”.¹⁷ Ciascuno di questi temi, tutti parimenti centrali nell’esperienza statunitense, avrebbero portato alla formazione di un canone dalla fisionomia radicalmente diversa da quello che conosciamo oggi.

Oggi, la storia letteraria degli Stati Uniti basata sul mito dell’individualismo e dell’uomo in conflitto con la società non rappresenta più l’unica visione possibile della letteratura americana. È stata in particolare la sua uniformità etnica a essere oggetto negli ultimi decenni di critiche sempre più difficili da ignorare. Man mano, molte autrici e autori non appartenenti al gruppo sociale dei bianchi protestanti sono riusciti a farsi largo nei programmi universitari e nella considerazione critica: oggi in pochi avrebbero da obiettare a considerare ad esempio Toni Morrison come un’autrice canonica. Questo processo di cosiddetta apertura del canone si è avviato a partire dagli anni Settanta come diretta estensione delle battaglie per il riconoscimento dei diritti civili.¹⁸

Questo processo di inclusione non è di per sé sempre privo di intoppi o di nodi problematici. David Palumbo-Liu, infatti, nota come in alcuni casi il processo di canonizzazione dei testi etnici rischi di avvenire senza che vengano messe effettivamente in discussione le strutture alla base del canone tradizionale:

certain ‘texts’ deemed worthy of representing the ‘ethnic experience’ are set forth, yet the critical and pedagogical discourses that convey these texts into the classroom [...] may very well mimic and reproduce the ideological underpinnings of the dominant canon, adding ‘material’ to it after a necessary hermeneutic operation elides contradiction and smoothes over the rough grain of history

¹⁷ Lauter, *Canons and Contexts*, 39.

¹⁸ Cfr. Mary Jo Bona and Irma Maini, “Introduction: Multiethnic Literature in the Millennium”, in Mary Jo Bona and Irma Maini (eds.), *Multiethnic Literature and Canon Debates* (Albany: State University of New York Press, 2006), 1-20.

and politics, that is, those very things that have constructed the 'ethnic' in the United States.¹⁹

I testi etnici vengono quindi ammessi nel canone a costo del loro addomesticamento. L'allargamento del canone rischia dunque in alcuni casi di non essere una revisione dei suoi presupposti, ma un semplice processo di progressivo allargamento testi che non ne mettano in discussione i principi fondativi.

I testi oggetto di questo studio operano una sovversione più radicale del mito dell'individualismo americano. La struttura del *multi-Bildungsroman* si presenta di per sé come una confutazione di questo mito: se da un lato i testi canonici raccontano di un eroe il cui successo risiede nell'isolamento, per il quale la società e la famiglia sono forze restrittive e nemiche, le saghe familiari al contrario dipingono il ritratto di un individuo la cui storia ha senso solo quando viene incastonata nella struttura più ampia della sua vita familiare, in cui il processo di formazione del sé si presenta come un atto collettivo e comunitario. Nella saga familiare l'individuo non è un universo completo, autosufficiente, che non necessita di altro al di fuori di sé stesso per funzionare pienamente: nella saga familiare l'individuo da solo è un frammento, privo di senso, un elemento inscindibile di una storia più ampia che lo trascende e lo completa. Il rapporto tra il protagonista e la comunità non potrebbe essere più diverso dal modello canonico. Allo stesso tempo, attraverso la propria tendenza massimalista al confronto con gli eventi cardine della storia americana del Novecento, questi testi rifiutano la marginalità che viene spesso associata alla letteratura etnica. È la struttura stessa della saga familiare, così come l'abbiamo ricostruita nei capitoli precedenti, a configurarsi necessariamente come una sovversione del mito dell'individuo *self-reliant*.

Questa distanza, ma forse sarebbe meglio parlare di aperta opposizione, si ritrova nei diversi ruoli riservati al destino familiare del protagonista in questi due modelli narrativi. Nei testi canonici la famiglia ha il compito di incarnare le forze costrittive della società e

¹⁹ Palumbo-Liu, "Introduction", 2.

riveste pertanto un ruolo solo negativo: cedere alle lusinghe della donna tentatrice e lasciarsi accogliere nel soffocante abbraccio coniugale è quindi un *unhappy ending* per l'eroe canonico. La paternità è incompatibile con il successo dell'individuo: il mito, come scrive Baym, richiede il celibato. Il contrario avviene nelle saghe familiari. Le singole parabole che compongono la saga familiare funzionano come dei brevi *Bildungsromane*: in quanto tali, esse hanno, pur a partire dalla momentanea rimozione del protagonista dal proprio nucleo familiare, nella maturazione sessuale dell'eroe e nella sua riuscita integrazione nella società il loro finale d'elezione. Matrimonio e procreazione non sono quindi la tomba dove vanno a morire le ambizioni del protagonista, ma sono, al contrario, il giusto e auspicato epilogo della sua storia, e il legittimo coronamento del suo percorso di maturazione.

Le saghe familiari non solo non aderiscono al mito canonico, ma creano una propria mitologia autonoma con esso radicalmente incompatibile. Questa si configura come un'alternativa polemica al mito canonico nel momento in cui essa si configura come una visione alternativa della cultura americana, nel momento in cui diventa un filtro, riconoscibilmente etnico, apposto agli eventi della storia degli Stati Uniti. Come avviene questo? In cosa consiste la riconoscibile etnicità di questo modello? Per rispondere a queste domande vorrei appoggiarmi all'analisi degli stereotipi nelle narrative inter-etniche operata da Rey Chow.

6.2. Ereditarietà e stereotipi etnici

Nel suo lavoro del 2002 *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Rey Chow considera gli stereotipi non come strutture mentali di riflessione (come accade in genere nelle analisi sul tema, che appartengono più spesso al campo della psicologia cognitiva) bensì come un tipo di "representational device":²⁰ gli stereotipi

²⁰ Rey Chow, *The Protestant Ethic and The Spirit of Capitalism* (New York: Columbia University Press, 2002), 53.

sono “forms of representing (human beings) that involve [...] a deliberate process of *duplication*, a process that, when cast in literary language, may be seen as the equivalent of *imitation*”.²¹ Questo modello di rappresentazione attraverso la duplicazione, scrive Chow, è inestricabilmente connesso all’interpretazione dell’altro etnico: “the mechanism of reading other cultures by stereotyping [...] is by no means [...] avoidable in cross-ethnic representational politics”.²² Per avere un quadro chiaro del funzionamento delle rappresentazioni stereotipiche, specifica però Chow, è necessario tenere in considerazione gli squilibri di potere che essi nascondono: “In cross-cultural representation, if conditions are not entirely equal – and they are, of course, never entirely equal – [...] the intellectual, cultural positioning of those reading and gazing is now an undismissable component of the picture”.²³

Pertanto, lo stereotipo si traduce in una forma di pressione sul soggetto etnico legata alla sua rappresentazione di sé stesso: “the ethnic person is expected to come to resemble what is recognizably ethnic”.²⁴ E ancora “those who are marginal to mainstream Western culture are expected [...] to resemble and replicate the very banal preconceptions that have been appended to them, a process in which they are expected to objectify themselves in accordance with the already seen and thus to authenticate the familiar imagings of them as ethnics”.²⁵ Il soggetto etnico, quindi, per avere diritto di espressione, è chiamato a mettere in atto una forma particolare di performance del sé, che Chow definisce “self-mimicry”.²⁶ Il soggetto etnico deve rappresentare la propria etnicità ed esibirla ripetutamente nei termini e nei modi che sono stabiliti dal mainstream. Per questa ragione, il racconto dell’etnicità che ha più facilità di essere recepito dal discorso dominante e quindi dal mercato editoriale è

²¹ Chow, *The Protestant Ethnic*, 54.

²² Chow, *The Protestant Ethnic*, 99.

²³ Chow, *The Protestant Ethnic*, 100.

²⁴ Chow, *The Protestant Ethnic*, 107

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Chow, *The Protestant Ethnic*, 112.

quello basato sulla confessione memorialistica.²⁷ Questo processo determina che un'opera, per essere riconoscibile e quindi recepibile come etnica, deve avere un intento fotografico, di descrizione quasi documentaristica dell'esperienza dell'individuo etnico e del suo rapporto con la propria comunità.

Quello che è interessante notare, e che si rivela di particolare rilevanza ai fini dell'analisi delle saghe familiari, sono alcune delle caratteristiche che Chow individua come marcatori dell'etnicità di un testo letterario. Chow nota che le etichette di appartenenza etnica (*Asian-American*, *African-American*, eccetera) funzionano come una forma di identità intermedia “that mediates between the single individual and society at large, its status is that of an extra category – one that is neither strictly a private, personal self nor strictly a public society that includes everybody”.²⁸ Dal momento che l'appartenenza alla comunità diventa una componente relevantissima nel determinare la percezione dell'etnicità di un testo, un romanzo etnico tenderà ad assumere una dimensione collettiva: “the autobiographical tendency in immigrant writing, more often than not, takes as its point of reflection the history of the entire group rather than any single individual's life”.²⁹ In questo contesto, nota Chow, l'opposizione tra l'individuo e la società è una categoria che risulta inapplicabile per questo tipo di testi.³⁰ Questa dimensione collettiva dei testi etnici ha un'altra conseguenza sul loro contenuto: assume un valore centrale, cioè, il tema dell'ereditarietà, “the question of *heritage*, of what is being handed from one generation to the next among immigrants”.³¹

Un testo narrativo per essere riconosciuto come etnico deve conformarsi a determinati canoni, performare la propria identità nelle modalità che siano riconoscibili dal discorso dominante. In

²⁷ Cfr. Chow, *The Protestant Ethnic*, 112.

²⁸ Chow, *The Protestant Ethnic*, 141.

²⁹ Chow, *The Protestant Ethnic*, 144.

³⁰ Cfr. Chow, *The Protestant Ethnic*, 141.

³¹ Chow, *The Protestant Ethnic*, 144.

particolare, queste modalità tendono a configurarsi nel resoconto testimoniale della propria esperienza, nell'integrazione tra l'individuo e la propria comunità, e con l'enfasi posta sul tema dell'ereditarietà.

Le saghe familiari oggetto di questo studio si mostrano per molti versi aderenti a quegli stereotipi etnici individuati da Rey Chow. Questa aderenza si riscontra innanzitutto proprio nel modo in cui le saghe familiari capovolgono il rapporto tra individuo e comunità, ponendo il primato dell'identità comunitaria su quella individuale. Ma si ritrova anche nella centralità che nelle saghe familiari riveste il tema, esplicitamente individuato da Chow come uno dei marcatori fondamentali che determinano l'etnicità di un testo, dell'*heritage*, dell'ereditarietà, di ciò che passa di generazione in generazione. L'*heritage* non solo è al centro delle saghe familiari dal punto di vista della rilevanza tematica, ma è la struttura narrativa stessa in questi testi a configurarsi come una forma di ereditarietà: è il racconto stesso, nelle saghe familiari, che assume la forma di un passaggio continuo da una generazione alla successiva.

Per comprendere la centralità strutturale dell'ereditarietà nelle saghe familiari torna utile guardare agli oggetti talismanici. Riprendo questo termine da Robert Stephens, che in essi individua una delle caratteristiche ricorrenti più frequenti nelle saghe familiari *southern*. Gli oggetti talismanici sono beni materiali, investiti di un particolare valore simbolico, che nell'arco di una saga familiare ciascuna generazione lascia in eredità alla successiva. Compito di questi oggetti, dice Stephens, è comportarsi come "markers that condense abstract memory to concrete rituals of family value",³² cioè rappresentare simbolicamente il passaggio di un patrimonio di valori e rituali familiari di generazione in generazione e la loro sopravvivenza nel corso del tempo.

Gli oggetti talismanici delle saghe familiari del XXI secolo si distinguono dal modello descritto da Stephens in almeno due aspetti rilevanti. Innanzitutto, in questi testi l'oggetto talismanico

³² Stephens, *The Family Saga in the South*, 6.

non è necessariamente un oggetto fisico. Ci sono in parte ragioni pratiche di coerenza della trama all'origine di questa differenza. Le continue rescissioni dei legami familiari che abbiamo riscontrato nel capitolo 3, infatti, rendono difficoltosa quando non impossibile la trasmissione di un'eredità materiale da una generazione all'altra. Questa difficoltà viene drammatizzata in modo esplicito da Yaa Gyasi in *Homegoing*. All'inizio del romanzo Maame, la progenitrice comune la cui figura lega tra loro i due rami familiari del racconto, fa dono a entrambe le sue figlie di una pietra nera levigata. Le due pietre vanno però incontro a destini molto diversi. Quella donata a Effia, e che quindi appartiene alla sezione africana del romanzo, resterà effettivamente in famiglia per oltre due secoli, verrà passata di mano in mano, di genitore in figlio, finché ancora negli ultimi capitoli il lettore può trovarla al collo di Marjorie. Diversamente accade alla pietra di Esi. Quando Esi viene catturata e rinchiusa nel Cape Coast Castle, nasconde la pietra, il suo possedimento più prezioso. Quando però viene infine trascinata fuori dalla sua prigione per essere deportata negli Stati Uniti, non fa in tempo a recuperare l'oggetto ("No, my stone!"³³ sono significativamente le ultime parole che le sentiamo pronunciare nel romanzo), che è quindi perduto per sempre, sepolto nel terreno sotto uno dei tanti "castelli degli schiavi" costruiti sulle coste del Ghana.

Per questa ragione, molto spesso nelle saghe familiari etniche del XXI secolo ad assumere valore talismanico è un oggetto immateriale, o comunque un oggetto la cui trasmissione è possibile indipendentemente dall'azione e dalla conoscenza dei personaggi stessi. Nel caso di *Middlesex* l'oggetto talismanico è un'informazione genetica, la mutazione del gene che codifica la 5 α -reduttasi, l'enzima preposto a convertire il testosterone nella sua forma attiva, un dato genetico trasmesso silenziosamente per decenni nel sangue della famiglia Stephanides all'insaputa di tutti i suoi membri, fino al momento in cui esso non si manifesta clamorosamente nel corpo di Cal. In *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, invece, l'oggetto talismanico è il

³³ Gyasi, *Homegoing*, 49.

fukú (e il suo antidoto, lo *zafa*), una maledizione familiare. Il *fukú* è presentato come una maledizione allo stesso tempo etnica e familiare: “everybody in Santo Domingo has a *fukú* story knocking around in their family”.³⁴ Se il *fukú* è quindi strettamente legato al destino del popolo dominicano, al punto che a Santo Domingo ciascuno ha il proprio, è anche vero che la singola manifestazione si realizza in una dimensione familiare, colpendo la linea dinastica nel suo complesso trasferendosi da un membro all’altro della famiglia procedendo generazionalmente. Nel testo, infatti, Yunior afferma chiaramente sia che a essere vittima della maledizione è la famiglia Cabral nel suo complesso (“House Cabral was indeed victim of a high-level *fukú*”),³⁵ sia che ad averlo attirato sulla famiglia e ad averlo trasmesso ai propri discendenti sia stato Abelard, non a caso l’esponente dei Cabral più antico a essere presentato nel testo.³⁶ Questa trasmissione accade indipendentemente dai contatti familiari: Belicia non conoscerà mai suo padre, Oscar non saprà mai nulla della storia del nonno, eppure entrambi saranno a loro volta vittime del *fukú*.

Inoltre, questi oggetti talismanici immateriali si distinguono da quelli delle saghe familiari studiate da Stephens anche per la diversa funzione che rivestono. In questo caso, gli oggetti talismanici non servono a simboleggiare un patrimonio di riti collettivi e la loro trasmissione. Piuttosto, questi sono chiamati a rappresentare la natura stessa del racconto e la centralità che il concetto di ereditarietà riveste tanto sul piano tematico quanto su quello strutturale. La trasmissione ereditaria dell’oggetto talismanico diventa in questi testi l’oggetto stesso del racconto, la linea coerente attorno a cui si articola e si struttura la narrazione stessa. L’ereditarietà determina quindi la struttura del racconto: è esso stesso, di fatto, a essere ereditario. Cal, nelle primissime pagine di *Middlesex*, identifica esplicitamente la trasmissione del gene mutato come l’oggetto del suo racconto, attraverso un proemio dal chiaro tono omerico:

³⁴ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 5.

³⁵ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 158.

³⁶ Cfr. Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 243.

Sing now, O Muse, of the recessive mutation on my fifth chromosome! Sing how it bloomed two and a half centuries ago on the slopes of Mount Olympus, while the goats bleated and the olives dropped. Sing how it passed down through nine generations, gathering invisibly within the polluted pool of the Stephanides family. And sing how Providence, in the guise of a massacre, sent the gene flying again; how it blew like a seed across the sea to America, where it drifted through our industrial rains until it fell to earth in the fertile soil of my mother's own Midwestern womb.³⁷

La storia della famiglia Stephanides si muove lungo il canovaccio tracciato da queste poche righe: la storia di *Middlesex* altro non è, ridotta all'osso, che la storia della trasmissione di questo patrimonio genetico e della sua corsa attraverso tre generazioni e due continenti.

Similmente, anche Yunior identifica in modo esplicito il fukú come il vero oggetto del suo racconto. Non solo prima di cominciare il suo racconto degli eventi, Yunior si ritaglia quasi dieci pagine per introdurre il lettore al concetto di fukú, ma in questo contesto etichetta esplicitamente la storia che sta per raccontare come “una storia di fukú” (“I have a fukú story too”).³⁸ E ancora alcune centinaia di pagine più tardi, Yunior ribatte che all'origine di tutta la storia c'è la presenza del fukú nella linea familiare: “a fukú on the family's ass [...] is why all the terrible shit that happened happened”.³⁹

6.3. Riappropriarsi della Storia

Attraverso la loro aderenza alle caratteristiche descritte da Rey Chow, le saghe familiari si presentano quindi immediatamente e riconoscibilmente come testi etnici. Questi romanzi soddisfano

³⁷ Eugenides, *Middlesex*, 4.

³⁸ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 6.

³⁹ Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 243.

tutti i requisiti minimi indicati da Chow: la descrizione della vita della comunità, la centralità rivestita dal tema dell'ereditarietà, la dimensione collettiva che ha il sopravvento su quella individuale. Queste caratteristiche permettono loro di essere chiaramente riconoscibili, e quindi recepibili dal mercato editoriale, in quanto testi etnici. Non dobbiamo necessariamente pensare a quest'aderenza come a una forma di complicità con un sistema di rappresentazione razzista e con i suoi stereotipi. Piuttosto, possiamo dire che questi testi sfruttano il loro capitale razziale. Questa è una definizione che prendo in prestito da Vincenzo Bavaro, che definisce il capitale razziale come "l'*habitus* degli scrittori minoritari che consiste nel capitalizzare la differenza etnica, riconoscendola come valore fondante, come categoria prioritaria della propria identità sociale, affinché il proprio lavoro acquisti significato – diventi leggibile – in relazione alla componente etnica".⁴⁰ Gli autori di saghe familiari, quindi, sfruttano alcune caratteristiche dei loro lavori perché essi siano letti e acquistino significato, come scrive Bavaro, in relazione alla loro componente etnica. Ma a che scopo questi testi sfruttano il loro capitale razziale?

Quando Joe Kraus scrive che "the term 'ethnic novel' often carries the connotation that a text is peripheral to the literary mainstream and, generally, that it is a minor work as well"⁴¹ rileva un fenomeno che ha le sue radici nel processo descritto da Chow. Se un romanzo, per vedersi riconosciuto l'etichetta di opera "etnica", ha bisogno di conformarsi a certi standard formali e tematici legati alla testimonianza documentaria dell'esperienza personale, e se allo stesso tempo questi standard sono ritenuti incompatibili con quelli di un lavoro cosiddetto maggiore, ne risulterà come conseguenza che esso non può non pagare la sua etnicità con la marginalità

⁴⁰ Vincenzo Bavaro, "Una Storia Etnica?": *Capitale Culturale e Performance Etnica nella Letteratura degli Stati Uniti* (Napoli: La Scuola di Pitagora, 2013), 21.

⁴¹ Joe Kraus, "De-Centering the Canon: Understanding *The Great Gatsby* as an Ethnic Novel", in Bona, Maini, *Multietnic Literature and Canon Debates*, 127-144, qui 127.

rispetto alla tradizione mainstream. Le saghe familiari sovvertono quest'assunto. Se da un lato questi romanzi configurano in modo manifesto la propria etnicità, dall'altro il loro campo d'azione non si limita, come vorrebbe uno stereotipo questo sì razzista, ai confini ristretti dei quartieri etnici, dell'esperienza privata della famiglia di immigrati. Al contrario, il loro sguardo si allarga fino ad abbracciare la Storia, i grandi eventi collettivi che hanno segnato il Novecento americano.

6.3.1. *Potenziale dissidente nel romanzo storico*

Le saghe familiari sfruttano in pieno il potenziale dissidente insito nella forma del romanzo storico. Di questo tema ha scritto largamente Jerome de Groot, ma è stata soprattutto Diana Wallace, nel suo studio del romanzo storico scritto da donne, a individuare nel modo più completo la naturale capacità del romanzo storico di prestarsi a una rappresentazione degli eventi alternativa a quella della Storia ufficiale. In particolare, questa rappresentazione alternativa si realizza spesso a partire dal reinserimento, nel racconto degli eventi storici, delle parti sociali che sono state escluse dai resoconti ufficiali. L'oblio critico a cui sono state destinate le voci femminili del romanzo storico, una tendenza che ha subito un'inversione solo a partire dagli anni Novanta,⁴² ha avuto delle conseguenze sulla comprensione del genere nella sua interezza. Abbiamo già visto come Linda Hutcheon riscontri nell'uso del materiale storico nel romanzo post-modernista un preciso intento politico, ma Wallace aggiunge che non sussistono in realtà differenze sostanziali tra gli esemplari all'apparenza più frivoli di romanzo storico e quelli letterariamente più accreditati. Bisogna quindi necessariamente procedere ad una analisi intrecciata perché la comprensione del genere, e della portata della sua carica dissidente, sia completa: "We need to read both 'serious' and 'popular' historical novels together and against each other if we want fully to understand the

⁴² Cfr Wallace, *The Women's Historical Novel*, 14-15.

range of meanings that history and the historical novel have held for women readers in the twentieth century".⁴³ Sia Wallace che de Groot, pertanto, allargano la loro analisi del romanzo storico fino a includere le sue forme più commerciali.

Secondo De Groot l'ambientazione storica è in grado di generare una forma di contestazione agendo contemporaneamente su più piani. Innanzitutto, rileggere il passato a posteriori permette di farlo con un "clear understanding of the horrors of what women in particular went through".⁴⁴ Il racconto degli orrori del passato, però, non ha solo un valore di denuncia, non si esaurisce in un'operazione puramente testimoniale. La distanza temporale, infatti, permette di aggredire le strutture di potere che hanno generato quegli orrori in modo molto specifico. De Groot infatti aggiunge che "in pointing out the workings of hegemonic structures such as capitalism, religion and patriarchy such romances work to suggest that dominant cultural orderings might be challenged, subverted or questioned":⁴⁵ vale a dire che raccontare gli effetti di certe strutture di potere nel momento in cui al lettore è chiaro che queste strutture nel tempo sono mutate, si sono trasformate o sono cadute, suggerisce l'idea che nessuna struttura di potere è di fatto immutabile, esterna al flusso della storia, e che tutte possono essere contestate e potenzialmente abbattute.

De Groot guarda poi alla differenza tra il romanzo rosa e la sua variante ad ambientazione storica, che rappresenta forse la forma di romanzo storico di maggior diffusione e successo commerciale. Rispetto al romanzo rosa, la sua forma storica altera radicalmente l'ideale romantico che ha alla base. Nei *romances* tradizionali l'*happy ending*, il soddisfacimento dei desideri e delle aspirazioni della protagonista, è il matrimonio (o comunque il coronamento della sua storia d'amore): un'ambizione questa che, secondo de Groot, "work[s] to sustain dominant cultural modes such as family, hete-

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ De Groot, *The Historical Novel*, 56.

⁴⁵ De Groot, *The Historical Novel*, 57.

ronormative relationships, economic, social and class structures".⁴⁶ Negli esempi ad ambientazione storica, invece, più spesso l'ideale romantico consiste nel desiderio di mobilità sociale. Quindi mentre nel primo caso le ambizioni della protagonista viaggiano in armonia e sostengono la struttura di potere dominante, nel secondo al lettore vengono fornite più domande che risposte, nel tentativo di esortarlo a mettere in discussione quelle stesse strutture. Chiave di questo processo è quella che de Groot definisce "self-reflexivity"⁴⁷. De Groot non intende però con questo termine riferirsi a una riflessività metafinzionale come Hutcheon. A riflettere su sé stesso in questo caso non è il testo, ma il suo fruitore: secondo de Groot, infatti, la descrizione delle forze che in passato hanno tenuto le donne in catene serve ad esortare le lettrici a riflettere se loro stesse siano per caso vittime di forze analoghe o comparabili.

Inoltre, de Groot definisce il romanzo storico femminile come forma di "writing back".⁴⁸ Questi testi si riappropriano della storia, raccontandola attraverso un punto di vista che era stato tacitato dai resoconti e dalla storiografia ufficiali. In questo modo, più o meno esplicitamente, contestano quella storiografia ufficiale e i valori che l'hanno sostenuta e prodotta. Il romanzo storico ha offerto alle lettrici uno spazio dove creare un versione della storia che fosse diversa da quella ufficiale, e più inclusiva.⁴⁹ È proprio l'adozione di un punto di vista alternativo, tagliato fuori dalla storia ufficiale, a permettere e sostenere questo potenziale dissidente: "taking as their subjects female subjectivity, domestic private/public politics or the marginalisation of weaker subjects means these texts create a dissonant space in which various issues of legitimacy, authority and identity might be considered".⁵⁰

Se le riflessioni di de Groot sono affascinanti ma a tratti un

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ De Groot, *The Historical Novel*, 70.

⁴⁹ Wallace, *The Women's Historical Novel*, 3.

⁵⁰ De Groot, *The Historical Novel*, 68.

po' sbrigative, Diana Wallace prende delle posizioni simili ma le articola con maggiore estensione. Wallace è d'accordo sul fatto che "woman's historical novels offer the reader a retrospective view of how things were (particularly in relation to the restrictions imposed upon women) and thus point the way to possible change in the future".⁵¹ Ma Wallace prosegue intrecciando l'analisi di questa forma con la storia del pensiero femminista. Nel momento in cui si guardano i fenomeni l'uno accanto all'altro, infatti, ci si ritrova a constatare la curiosa coincidenza per cui la grande esplosione commerciale del romanzo rosa avviene grossomodo in contemporanea alla seconda ondata femminista. Coincidenza curiosa perché il romanzo rosa sembra agli antipodi di quella forma più comunemente associata alla voce narrativa del movimento femminista, vale a dire il romanzo "confessionale-realista". Infatti, nell'ambito del pensiero femminista, il romanzo rosa viene respinto "as an ideology which sugar-coated the economic and social realities of gender inequality within sex and marriage".⁵² In questa opposizione tra seria letteratura femminista e romanzetto popolare, l'ambientazione storica è appannaggio pressoché esclusivo del secondo. Eppure, quest'opposizione è forse meno radicale di quanto sembri a un primo sguardo. Infatti, i conflitti tra sfera privata e pubblica che caratterizzano questa forma sono "the conflicts which have produced feminism itself".⁵³

Per motivare questa affermazione Wallace ripercorre la critica del romanzo storico, in modo da individuare le cause che hanno portato all'esclusione delle firme femminili dalla storia di questo genere letterario. Secondo Wallace, quelle forme di romanzo storico che sono riuscite ad attirare l'attenzione della critica ci sono riuscite solo grazie ad una deliberata epurazione dei loro potenziali elementi femminili.⁵⁴ Solo affermandosi come un genere programmaticamen-

⁵¹ Wallace, *The Women's Historical Novel*, 154.

⁵² Wallace, *The Women's Historical Novel*, 152.

⁵³ Wallace, *The Women's Historical Novel*, 155.

⁵⁴ Wallace, *The Women's Historical Novel*, 8.

te maschile il romanzo storico riesce a farsi spazio nel regno della letteratura “seria”; quando questa identificazione verrà meno, e il genere si aprirà ad un vasto successo popolare presso un pubblico femminile ecco che i riflettori critici su di esso si spegneranno per quasi un secolo. Già prendere Scott come il modello originale da cui far discendere la tradizione del romanzo storico, infatti, significa connotare questa tradizione in un modo che lascia pochissimo spazio ad una componente femminile. Se infatti lo scopo delle opere di Scott è quello di dare conto dei grandi eventi storici, allora ciò necessariamente esclude che essi possano dare spazio alle donne, che, scrive Wallace, “of course have been excluded from participation in the ‘great public events’”.⁵⁵ Del resto esistevano, prima di Scott, numerosi esempi di romanzi ad ambientazione storica scritti da donne in un’ottica prettamente femminile, ma è lo stesso Scott, esplicitamente, a ripudiare questa tradizione e a rivendicare la distanza della sua opera da essa. Secondo Wallace, questo rifiuto operato dall’autore di *Waverley* al momento stesso della nascita ufficiale del romanzo storico, ha decretato il destino critico dell’intero genere: “it was therefore Scott himself who set the line followed by subsequent critics, who either saw him as being without a maternal genealogy or lauded him for rejecting it”.⁵⁶

Dopo Scott, Lukács ha ovviamente svolto un ruolo determinante nel cristallizzare ulteriormente l’idea che il romanzo storico coincidesse col modello scottiano, escludendo le altre forme. In particolare, alla tradizione femminile di cui parla Wallace, a questo “cosiddetto romanzo storico anteriore a Scott” manca, per Lukács, “proprio l’elemento storico specifico: il far derivare il particolare modo di agire degli uomini dalle caratteristiche storiche dell’epoca loro”.⁵⁷ Questi romanzi sarebbero “storici solo per l’argomento esteriore, solo per lo scenario”.⁵⁸ Stando a Lukács, a un romanzo,

⁵⁵ Wallace, *The Women’s Historical Novel*, 9

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Lukács, *Il Romanzo Storico*, 9.

⁵⁸ *Ibid.*

perché possa dirsi storico, non basta descrivere un momento o un contesto o un singolo ambiente preso dalla storia: questo momento dovrà avere un valore specifico. Per Lukács, Scott riesce a creare un romanzo storico nuovo, il primo a essere propriamente storico e non solo ad ambientazione storica, perché i suoi romanzi rappresentano in pieno la storia come processo, come un progredire dato dal continuo scontro dialettico tra forze sociali contrastanti. Attraverso la drammatizzazione di alcuni grandi momenti di snodo storico, il romanzo scottiano è, per primo, in grado di esprimere narrativamente in forma romanzesca questa nuova concezione del progresso storico, ed è pertanto il primo e l'unico modello narrativo a potersi fregiare legittimamente della definizione di "romanzo storico". Ma Diana Wallace ci dice che "the concept of history (as dialectically evolving progress) and the ideal of the 'classical historical novel' which Lukács develops from Scott's work have both worked to exclude women's texts from the accepted canon".⁵⁹ Questo perché è difficile riuscire a raccontare i grandi snodi della storia da un'ottica femminile, nel momento in cui alle donne è in larghissima parte precluso l'accesso alla vita pubblica. Certo, alle donne resta un'alternativa possibile per raccontare la storia, vale a dire raccontarla dal punto di vista della vita privata, del "way of life".⁶⁰ La differenza che si viene a creare tra questo romanzo storico e il modello scottiano, quindi, è sostanziale: anche de Groot nota che questi romanzi "reject the more rational model of historical fiction that Scott had inaugurated, with the clear sense of historical process being central, in favour of creating a self-sufficient past world whose attractions are seductive, drawing the reader into an uncritical experience of history as real life".⁶¹ Peccato che questo modo di rappresentazione sia proprio quello che Lukács esclude in quanto "pseudostorico" e superficiale. Fintantoché la critica del romanzo storico si è mossa nel solco del pensiero lukacsiano,

⁵⁹ Wallace, *The Women's Historical Novel*, 17.

⁶⁰ Wallace, *The Women's Historical Novel*, 9.

⁶¹ De Groot, *The Historical Novel*, 55.

pertanto, era da escludersi che le autrici di romanzi storici femminili potessero guadagnarsi l'attenzione che in certi casi avrebbero senz'altro meritato.

6.3.2. *Lindbergh*

Il romanzo storico femminile quindi, non solo confuta il racconto tradizionale della storia decentrandone l'oggetto di attenzione, ma opera questo decentramento a partire da una riformulazione delle sue coordinate ideologiche. Non solo reinserisce nel passato le figure femminili, tralasciate dalla storiografia ufficiale, ma per farlo deve rigettare la concezione hegeliana della Storia, fatta di un susseguirsi di grandi momenti di scontro politico, per abbracciare un modello di Storia capace di accogliere ed esprimere il punto di vista di chi da quegli eventi è tagliato fuori.

Le saghe familiari si comportano in modo non dissimile. Non solo questi testi ripropongono la Storia americana attraverso il filtro di un punto di vista deliberatamente e riconoscibilmente etnico, ma questo filtro è costruito in modo tale da presentarsi come un'aperta confutazione del modello ideologico che guida tradizionalmente il racconto della cultura americana. Le saghe familiari, come abbiamo visto, rigettano il mito dell'individualismo, il mito canonico su cui si fonda la cultura mainstream americana. Ad esso sostituiscono un modello radicalmente differente, che antepone la comunità all'individuo, che riconsidera l'esperienza del singolo, la trascende, e la considera solo un frammento di un sistema più ampio, l'unico capace di offrire una prospettiva in grado di dare significato all'individuo. Questo diverso sistema valoriale diventa il filtro attraverso cui questi testi rileggono la Storia americana. Apporre questo filtro comunitario alla Storia americana, rileggerne gli eventi attraverso questa nuova prospettiva, serve allo stesso tempo a trasformarli, riqualficandoli nella nuova luce offerta da un punto di vista diverso, e a operare una formidabile rivendicazione di appartenenza. Gli autori etnici, attraverso questa operazione, rivendicano la loro appartenenza alla Storia americana, la partecipazione centrale delle

comunità etniche ad essa, e il loro diritto di partecipare al racconto dei suoi eventi. Non si tratta quindi solo di ripresentare gli eventi da un punto di vista nuovo, si tratta di rivendicare quegli eventi come propri e quindi il diritto di poterli raccontare.

In nessun testo, l'appropriazione della Storia americana da parte di personaggi etnici diventa evidente come in *Lipshitz 6*, e in un rivolo specifico della sua trama in particolare. Nel prologo del romanzo si consuma un evento destinato ad avere conseguenze emotive a lungo termine su tutti i protagonisti. Nel dicembre del 1907, quando la famiglia Lipshitz è appena sbarcata a Ellis Island, la matriarca Esther perde un istante di vista il suo figlio cinquenne Reuven, un bambino biondissimo, tanto biondo che “he certainly does not look like the son of Jews”.⁶² I Lipshitz non rivedranno mai più il loro terzogenito. Questo almeno finché, anni dopo, Esther non si convince di aver ritrovato il figlio nientemeno che nella persona di Charles Lindbergh. Secondo Esther, il piccolo Reuven sarebbe stato trovato e adottato dalla famiglia Lindbergh e crescendo sarebbe diventato il celebre eroe dell'aviazione americana. Di lì in avanti, il racconto della vita dei Lipshitz è costantemente presentato fianco a fianco con quella di Lindbergh, al punto che i capitoli spesso si aprono o sono interrotti da estratti di giornali che riportano gli eventi della vita del celebre aviatore. Estratti di giornali ed eventi che, T ci tiene a sottolinearlo, sono tutti veri: “all facts about real-life, historical figures (like Charles A. Lindbergh) – those are completely, one hundred percent true, including the dates things happened, the articles about them, and what happened”.⁶³

Come dobbiamo interpretare l'adozione di Lindbergh come membro elettivo della propria comunità da parte della famiglia Lipshitz? L'aspetto superficialmente più notevole di questa scelta, e cioè la beffarda ironia di attribuire una possibile origine ebraica a un personaggio storico notoriamente sospettato di simpatie naziste, non è necessariamente il più interessante. Piuttosto, in questa svolta

⁶² Cooper, *Lipshitz 6*, 9.

⁶³ Cooper, *Lipshitz 6*, 330.

narrativa c'è l'ambizione di rivendicare il proprio diritto di proprietà sulla Storia americana, prendendo una figura reale, celeberrima e celebratissima, che appartiene a quella Storia e appropriandosene, facendola propria. Questa scelta diventa ancora più interessante se pensiamo al fatto che la notorietà di Lindbergh si basa proprio sulla natura individualistica della sua impresa. L'impresa che ha reso celebre Lindbergh fu infatti la traversata transatlantica compiuta tra il 20 e il 21 maggio del 1927 a bordo dello *Spirit of St. Louis*. Non si trattò, tuttavia, della prima traversata aerea dell'Atlantico senza scali: l'impresa era già stata realizzata ben nove anni prima dagli aviatori britannici John Alcock e Arthur Brown. A rendere eccezionale e storica l'impresa di Lindbergh fu il suo compiere il volo, per oltre trentatre ore di durata e 5800 km di distanza, in solitaria. Cooper sceglie quindi proprio l'eroe della Storia americana la cui eccezionalità sta nella solitudine della sua impresa, e decide di rileggerne le vicende come parte della storia di una famiglia di immigrati ebrei.

È interessante anche notare che c'è un dubbio, legittimo, che il testo non scioglie mai: Esther ha ragione o no a credere di aver ritrovato in Charles Lindbergh il suo bambino perduto? Dobbiamo ritenere che, nella realtà del romanzo, davvero il piccolo Reuven abbia trovato una nuova vita come eroe dell'aviazione americana? Oppure è più saggio ritenere che si tratti solo di una fantasia, una pietosa illusione creata da una madre distrutta per poter sopportare il dolore che comporta l'assurda e inspiegabile perdita di un figlio? Il testo non fornisce una risposta. E non la fornisce, io credo, in modo deliberato e primariamente per una ragione: perché non è davvero importante saperlo. Lo stesso T sostiene di non avere un'opinione precisa a riguardo. E seppure in certi passaggi sembra propendere per la seconda ipotesi, questo non gli impedisce, nel momento in cui racconta la storia della propria famiglia, di ricucire in essa la vita di Lindbergh, come fosse davvero il prozio perduto. Senza contare che una discreta parte della sezione del romanzo dedicata a T riguarda i suoi tentativi (in principio frustranti, ma destinati infine ad essere coronati dal successo) di assemblare un

modellino in scala dello *Spirit of St. Louis*, un'attività che T tratta esplicitamente come una metafora del suo tentativo di riconciliarsi con la storia dei Lipshitz: "They should not be selling these kits with incomplete trees. Same difference with family trees. I keep searching for a long time, repeatedly counting all the parts one after the other like a retard, but I can't find it".⁶⁴ Il punto è che in questo contesto ciò che conta non è la realtà storica, ma il diritto all'elaborazione simbolica. T ed Esther hanno diritto a prendere la figura di Lindbergh e a farne ciò che vogliono, a rinarrarla dal loro punto di vista e in relazione ai loro bisogni individuali, perché la Storia a cui appartiene Lindbergh è anche la loro Storia, e come tale è loro diritto appropriarsene e farne l'uso che credono.

La saga familiare, allora, assolve per gli autori etnici due scopi strettamente intrecciati. Da un lato essi vi ricorrono in quanto ibrido tra romanzo familiare e romanzo storico. In quanto tale, la saga familiare permette agli autori di intessere i loro romanzi attorno ai temi della storia familiare e dell'ereditarietà. Sono questi i temi che permettono loro di sfruttare il proprio "capitale razziale" e rendere riconoscibile ed evidente la connotazione etnica della propria opera. Allo stesso tempo, però, la saga familiare, grazie alla sua naturale affinità strutturale col romanzo storico, permette a questi autori di allargare il raggio d'azione del proprio romanzo fino a inglobare i grandi eventi della Storia pubblica. Contemporaneamente, la struttura del *multi-Bildungsroman*, che subordina la realizzazione del singolo alla sua integrazione familiare e riformula le vicende individuali come parte indistricabile del meccanismo più ampio rappresentato dalla storia dinastica, permette una revisione radicale del mito dell'individualismo su cui si fonda il canone della cultura americana mainstream. Questa struttura, nel momento in cui viene applicata al racconto degli eventi storici, permette una revisione dei fatti nel Novecento americano, che vengono riproposti nella nuova luce permessa dalla prospettiva etnica.

⁶⁴ Cooper, *Lipshitz* 6, 379.

Bibliografia

Testi primari

- Alyan, Hala. *Salt Houses*. London: Hutchinson, 2017.
- Cooper, T. *Lipshitz Six, or Two Angry Blondes*. New York: Penguin Putnam, 2007.
- Dìaz, Junot. *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao*. New York: Riverhead Books, 2008.
- Eugenides, Jeffrey. *Middlesex*. Picador: 2002.
- Gyasi, Yaa. *Homegoing*. London: Penguin Books, 2016.
- Lee, Min Jin. *Pachinko*. London: Apollo, 2017.
- Lethem, Jonathan. *Dissident Gardens*. New York: Vintage Contemporaries, 2013.
- Mansbach, Adam. *The End of the Jews*. New York: Spiegel & Grau, 2008.

Fonti secondarie

- Ashraf, Hena. "Claiming Space for Diversity at Occupy Wall Street". *This Changes Everything: Occupy Wall Street and the 99% Movement*. Ed. Sarah Van Gelder. San Francisco: Berrett-Koehler Publishers, 2011. 28-32.
- Athanassakis, Yanoula. "'The American Girl I Once Had Been': Psychosomatic Trauma and History in Jeffrey Eugenides' *Middlesex*". *European Journal of American Culture* 30.3 (2011): 217-230.
- Bakhtin, Mikhail. "The Bildungsroman and Its Significance in the His-

- tory of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)". *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986. 10-59.
- Banner, Olivia. "‘Sing Now, O Muse, of the recessive mutation’: Interrogating the Genetic Discourse of Sex Variation with Jeffrey Eugenides’ *Middlesex*". *Signs* 53.4 (Summer 2010): 843-867.
- Barbin, Herculine. *Una strana confessione. Memorie di un ermafrodito presentate da Michel Foucault*. A cura di Michel Foucault. Torino: Einaudi, 2007.
- Barthes, Roland. "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative". *New Literary History* 6.2 (Winter 1975): 237-272.
- Bavaro, Vincenzo. "Una storia etnica?" *Capitale culturale e performance etnica nella letteratura degli Stati Uniti*. Napoli: La Scuola di Pitagora, 2013.
- Baym, Nina. *Feminism and American Literary History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.
- Berg, Herbert. "Elijah Muhammad’s Christologies: The ‘Historical’ Jesus and the Contemporary Christ". *New Perspectives in the Nation of Islam*. Eds. Dawn Marie Gibson and Herbert Berg. New York: Routledge, 2017. 174-189
- Boes, Tobias. "Modernist Studies and the *Bildungsroman*: A Historical Survey of Critical Trends". *Literature Compass* 3.2 (2006): 230-243.
- Bona, Mary Jo and Irma Mainia (eds). *Multiethnic Literatures and Canon Debates*. New York: State University of New York Press, 2006.
- Bowen, Patrick D. "Propaganda in the early NOI". *New Perspectives in the Nation of Islam*. Eds. Dawn Marie Gibson and Herbert Berg. New York: Routledge, 2017. 135-153.
- Boxall, Peter. *Twenty-First-Century Fiction: A Critical Introduction*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- Boyers, Robert. "The Family Novel". *Salmagundi* 26 (Spring 1974): 3-25.
- Canzaniello, Emanuele. "Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism". *ENTHYMEMA* 20 (2017): 88-111.
- Carroll, Rachel. "Retrospective Sex: Rewriting Intersexuality in Jeffrey Eugenides’ *Middlesex*". *Journal of American Studies* 44.1 (February 2010): 187-201.
- Chow, Rey. *The Protestant Ethic & the Spirit of Capitalism*. New York: Columbia University Press, 2002.
- Cohen, Samuel. "The Novel in a Time of Terror: *Middlesex*, History and

- Contemporary American Fiction". *Twentieth Century Literature* 53.3 (Fall, 2007): 371-193.
- Collado-Rodriguez, Francisco. "Of Self and Country: U.S. Politics, Cultural Hybridity, and Ambivalent Identity in Jeffrey Eugenides's *Middlesex*". *International Fiction Review* 33.1 (January 2006): 71-83.
- Consonni, Stefania. "Come Nasce un Premio Pulitzer: *Middlesex* di Jeffrey Eugenides". *Acoma* 12.32 (2006): 144-159.
- Dalley, Hamish. "Temporal Systems in Representations of the Past: Distance, Freedom and Irony in Historical Fiction". *Reading Historical Fiction: The Revenant and Remembered Past*. Eds. Kate Mitchell and Nicola Parsons. New York: Palgrave MacMillan, 2013. 33-49.
- De Cristofaro, Francesco. "Controcanto epico. Vie del romanzo di famiglia tra postmoderno e ipermoderno". *ENTHYMEMA* 20 (2017): 75-87.
- De Groot, Jerome. *The Historical Novel*. New York: Routledge, 2010.
- Dell, Kerstin. *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium: A Study in Genre*. Saarbrücken: AV Akademikerverlag, 2012.
- Di Iorio, Lyn. "Laughing through a Broken Mouth in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*". *Junot Díaz and the Decolonial Imagination*. Eds. Monica Hanna, Jennifer Harford Vargas and José David Saldívar. Durham: Duke University Press, 2016. 69-88
- Dutt, Sonal. "Gather Around the *Blue Bloods* Family Dinner Table". *People* (27 September 2013). <https://people.com/food/donnie-wahlberg-tom-selleck-blue-bloods-family-dinner/>. Ultimo accesso 1 Aprile 2022.
- Ellwood, David W. *The Shock of America: Europe and the Challenge of the Century*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Finley, Stephen C. "'The Secret... Of Who the Devil Is': Elijah Muhammad, the Nation of Islam, and Theological Phenomenology". *New Perspectives on the Nation of Islam*. Eds. Dawn Marie Gibson and Herbert Berg. New York: Routledge, 2017. 154-173.
- Garland Mahler, Anne. "The Writer as Superhero: Fighting the Colonial Curse in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*". *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesia* 19.2: 119-140.
- Gibson, Dawn-Marie. *A History of the Nation of Islam: Race, Islam and the Quest for Freedom*. Santa Barbara: Praeger, 2012.
- Gibson, Dawn Marie and Herbert Berg (eds.). *New Perspectives in the Nation of Islam*. New York: Routledge, 2017.

- Golban, Petru. *A History of the Bildungsroman: From Ancient Beginnings to Romanticism*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2018.
- Guillory, John. "The Ideology of Canon-Formation: T. S. Eliot and Cle-anth Brooks". *Critical Inquiry*: 10.1 (September 83): 73-198.
- Hann, Michael. "Blue Bloods: so bad, it's criminal". *The Guardian* (19 May 2011). <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2011/may/19/blue-bloods-sky-atlantic>. Ultimo accesso 01 aprile 2022.
- Hanna, Monica. "'Reassembling the fragments': Battling Historiographies, Caribbean Discourse, and Nerd Genres in Junot Diaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*", *Callaloo*, 3.2 (Spring 2011): 498-520.
- Hanna, Monica, Jennifer Harford Vargas and Josè David Salvidar (eds). *Junot Diaz and the Decolonial Imagination*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Hanna, Monica. "A Portrait of the Artist as a Young Cannibalist: Reading Yunior (Writing) in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*". *Junot Diaz and the Decolonial Imagination*. Eds. Hanna, Monica, Jennifer Harford Vargas and Josè David Salvidar. Durham: Duke University Press, 2016. 89-111.
- Hansen, Marcus Lee. *The Problem of the Third Generation Immigrant*. Rock Island: Augustana Historical Society, 1938.
- Hardin, James N. (ed.). *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Columbia: University of South Carolina Press, 1991.
- Haywood, D'Weston. "A Superb Sales Force... The Men of Muhammad': The Nation of Islam, Black Masculinity, and Selling *Muhammad Speaks* in the Black Power Era". *New Perspectives in the Nation of Islam*. Eds. Dawn Marie Gibson and Herbert Berg. New York: Routledge, 2017. 9-30.
- Higginson, John. "An Attestation to This Church-History of NEW-ENGLAND". Cotton Mather. *Magnalia Christi Americana. Books I and II*. A cura di Kenneth B. Murdock. Cambridge: Harvard University Press, 1977. 63-73.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Hsu, Stephanie. "Ethnicity and the Biopolitics of Intersex in Jeffrey Eugenides's *Middlesex*". *MELUS* 36.3 (Fall 2011): 87-110.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- . "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of Hi-

- story". *Intertextuality and Contemporary American Fiction*". Patrick O'Donnell and Robert Con Davis (eds.). Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. 3-32.
- Jacobs, Naomi. *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990.
- Jones, Norman W. *Gay and Lesbian Historical Fiction: Sexual Mystery and Post-Secular Narrative*. New York: Palgrave MacMillan, 2007.
- Kraus, Joe. "De-Centering the Canon: Understanding *The Great Gatsby* as an Ethnic Novel". *Multietnic Literature and Canon Debates*. Eds. Mary Jo Bona and Irma Maini. New York: State University of New York Press, 2006. 127-144
- Lauter, Paul. *Canons and Contexts*. New York: Oxford University Press, 1991.
- Lee, Merton. "Why is Jeffrey Eugenides' *Middlesex* so Inoffensive". *Critique: Study in Contemporary Fiction* 5.1: 32-46.
- Lethem, Jonathan. *Gun with Occasional Music*. Orlando: Harvest, 1994.
- . "33, 1971, 13". *The Disappointment Artist and Other Essays*. Kent: Doubleday, 2005. 33-41.
- Luter, Matthew. *Understanding Jonathan Lethem*. Columbia: South Carolina University Press, 2015.
- Lukács, Gyorgy. *Il Romanzo Storico*. Torino: Einaudi, 1965.
- . *Teoria del Romanzo*. Milano: SE, 2015.
- Manning, Patrick J. "'To Become a Nomad': Exploring Minor Literature through Hospitality and the Uncanny in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*". *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 43.2 (Fall 2010): 147-168.
- Martin, Tim. "Jonathan Lethem: *Dissident Gardens* is about the secrets I never knew". *The Telegraph*, (30 January 2014). <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/authorinterviews/10594824/Jonathan-Lethem-Dissident-Gardens-is-about-the-secrets-I-never-knew.html>. Ultimo accesso 1 Aprile 2022.
- Mendelsohn, Daniel. "Mighty Hermaphrodite". *The New York Review of Books* (7 November 2002). <https://www.nybooks.com/articles/2002/11/07/mighty-hermaphrodite/>. Ultimo accesso 1 Aprile 2022.
- Miller, Laura. "Descendants: A sprawling tale of a family split between Africa and America". *The New Yorker* (23 May 2016). <https://www>.

- newyorker.com/magazine/2016/05/30/yaa-gyasis-homegoing. Ultimo accesso 1 Aprile 2022.
- Miller, T.S. "Preternatural Narration and the Lens of Genre Fiction in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*". *Science Fiction Studies* 38.1 (March 2011): 92- 114.
- Mitchell, David and Sharon Snyder. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.
- Moretti, Franco. *Il Romanzo di Formazione*. Torino: Einaudi, 1999.
- Muhammad, Elijah. "Mr. Muhammad Speaks". *The Pittsburgh Courier* (20 July 1957).
- Nagy, Ladislav. "Historical Fiction as a Mixture of History and Romance: Towards the Genre Definition of the Historical Novel". *Prague Journal of English Studies* 3.1 (2014): 7-17.
- Nori, Giuseppe. "Iniziazione e formazione: Il *Bildungsroman*". *Sigfrido nel nuovo mondo. Studi sulla narrativa d'iniziazione*. A cura di Paola Cabibbo. Roma: Editrice Universitaria di Roma – La Goliardica, 1983. 89-131.
- Palumbo-Liu, David (ed.). *The Ethnic Canon: Histories, Institutions and Interventions*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Peacock, James. *Jonathan Lethem*. Manchester: Manchester University Press, 2012.
- Polacco, Marina. "Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere". *Comparatistica* 13 (2005): 95-125.
- Ramirez, Dixa. "Great Men's magic: charting hypermasculinity and supernatural discourses of power in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*". *Atlantic Studies: Global Currents* 10.3: 384-405.
- Rosenfeld, Lucinda. "Review of *Lipshitz 6 or Two Angry Blonde*". *The New York Times* (20 March 2006). <https://www.nytimes.com/2006/03/20/arts/lipshitz-six-or-two-angry-blondes.html>. Ultimo accesso 1 Aprile 2022.
- Rowcroft, Andrew. "Reading the New Ruins: Loss, Mourning and Melancholy in *Dissident Gardens*". *C21 Literature: Journal of 21st-century Writings* 5.4 (2017): 1-21.
- Ru, Yi-Ling. *The Family Novel: Toward a Generic Definition*. New York: Peter Lang Publishing, 1992.
- Sammons, Jeffrey. "The Bildungsroman for Nonspecialists: An Attempt at a Clarification". *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*.

- Ed. James Hardin. Columbia: University of South Carolina Press, 1991. 26-45.
- Saunders, Nathan. "The Evolving Theology of the Nation of Islam", in Gibson, Berg, *New Perspectives on the Nation of Islam*, 236-250.
- Shaw, Harry E. *The Forms of Historical Fiction: Walter Scott and His Successors*. New York: Cornell University Press, 1983.
- Shostak, Debra. "'Theory Uncompromised by Practicality': Hybridity in Jeffrey Eugenides' *Middlesex*", *Contemporary Literature*, 49.3 (Fall 2008): 383-412.
- Sollors, Werner. *Beyond ethnicity: consent and descent in American culture*. New York: Oxford University press, 1986.
- Sontag, Sontag. *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books, 1961.
- Steinecke, Hartmut. "The Novel and the Individual: The Significance of Goethe's *Wilhelm Meister* in the Debate About the Bildungsroman". *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Ed. James Hardin. Columbia: University of South Carolina Press, 1991. 69-96.
- Stephens, Robert O. *The Family Saga in the South: Generations and Destinies*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1995.
- Tobin, Patricia Drechsel. *Time and the Novel: The Genealogical Imperative*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti, 1977.
- VV.AA. *The Official Handbook of the Marvel Universe 14*. New York: Marvel, 1987.
- Von Moorhem, Bram. "The Novel as a Mental Picture of its Era: Bran Von Moorhem interviews Jeffrey Eugenides". *3am Magazine* (2003). https://www.3ammagazine.com/litarchives/2003/sep/interview_jeffrey_eugenides.html. Ultimo accesso 1 Aprile 2022.
- Wallace, Diana. *The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1900-2000*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2005.
- Wesseling, Elisabeth. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.
- Zehelein, Eva-Sabine, Andrea Carosso and Aida Rosende-Pérez (eds.). *Family in Crisis? Crossing Borders, Crossing Narratives*. Vergland: [transcript], 2020.

Videografia

Blue Bloods. Panda Productions, CBS, 2010-in corso.

One Day at a Time. Act III Productions, Netflix 2017-2019, Pop 2020.

Who Killed Malcolm X?. Rachel Dretzin, Phil Bertelsen, Netflix, 2020.

Già pubblicati in questa collana

1. Vincenzo Bavaro, *“Una storia etnica”? Capitale culturale e performance etnica nella letteratura degli Stati Uniti*
2. Nicolangelo Becce, *Apparizioni spiritiche e fantasmi letterari. Il “Modern Spiritualism” e lo sviluppo della “ghost story”*
3. Enrico Botta, *Fate in his eye and empire on his arm. La nascita e lo sviluppo della letteratura epica statunitense*
4. Raffaella Malandrino, *Engendering Transatlantic Literary Configurations. South Asian Women’s Texts in the Nation and in Diaspora*
5. Vincenzo Bavaro, *La città contesa. Sessualità e appropriazione dello spazio urbano a New York negli anni Settanta*
6. Pilar Martinez Benedí, *The Insuperability of Sensation. Indagini letterarie tra mente, corpo e affect*
7. Fulvia Sarnelli, *Panda in the Promised Land. Soggettività cinese americana tra multiculturalismo liberale e nuove alleanze*
8. Elisa Bordin, *Un’etnicità complessa. Negoziazioni identitarie nelle opere di John Fante*
9. Lisa Marchi, *In filigrana. Poesia arabo-americana scritta da donne*
10. Cristina Di Maio, *La posta in gioco. I giochi e il ludico nei racconti di Toni Cade Bambara, Rita Ciresi e Grace Paley*
11. *What’s Popping? La storia degli Stati Uniti nella cultura popolare del nuovo millennio*, a cura di Cristina Di Maio, Daniele Giovannone, Fulvia Sarnelli

12. Agnese Marino, *Writing from the Rift. Cosmopolitanism and the Multiracial Condition in Rebecca Walker, Barack Obama, and Mat Johnson*
13. Monia Dal Checco, *Post-Authenticity. The Collapse of Authentic Blackness in the Post-Soul Memoir*

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2022
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)

